

LUIS VINICIUS DO NASCIMENTO

**ESTILO:
MARCA DE UMA APOSTA
ÉTICA**

São João del-Rei

PPGPSI-UFSJ

2011

LUIS VINICIUS DO NASCIMENTO

**ESTILO:
MARCA DE UMA APOSTA
ÉTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Psicologia da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia

Linha de Pesquisa: Conceitos Fundamentais e Clínica Psicanalítica: Articulações

Orientadora: Maria das Graças Leite Villela Dias

Co-Orientadora: Denise Maurano Mello

São João del-Rei

PPGPSI-UFSJ

2011

NXXX

Nascimento, Luis Vinicius do

Estilo: marca de uma aposta ética / Luis Vinicius do
Nascimento- 2011
128f.

Orientadora: Maria das Graças Leite Villela Dias.
Co-orientadora: Denise Maurano Mello.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São
João del-Rei, Departamento de Psicologia.

Bibliografia: f. 117-128.

1. Estilo – Teses. 2. Ética – Teses. 3. Belo – Teses. 4.
Objeto – Teses. 5. Psicanálise – Teses. I. Universidade
Federal de São João del-Rei. Departamento de Psicologia.
II. Título

CDU: XXX.XXX

Folha de aprovação (feita pela secretaria do curso)

Lembro-me de uma caixa de papelão, dessas que usaram para carregar a televisão de vinte polegadas que compramos em vinte e quatro suaves prestações através de um consórcio. Dentro dessa caixa, que ficava na lavanderia, eu guardava uns brinquedos, uns livros, cadernos e outras coisas miúdas. Entrava eu nela e o mundo mudava, nela eu era cientista, astronauta, poeta e famoso herói nacional. Eu sonhava em pesquisar, curar o mundo, descobrir as coisas, criar máquinas, entender as pessoas. Na época acreditava que, no fundo, a pesquisa, a arte, a técnica e a ciência eram uma coisa só. Talvez em minha infância já houvesse intuído uma nesga de certa posição ética diferenciada diante do saber, quem sabe?

O importante é que algo me moveu naquela época, fui infectado por um desejo de saber, tal qual o que Freud descobriu na curiosidade infantil. E o desejo que nasceu dentro da caixa mudou de casa, mudou de ramo, de rumo, e acabou rimando com a psicanálise, a busca pelo Aqueronte humano. A caixa ficou na lavanderia derrubada pelo tempo, deve ter se molhado e ido para o lixo sem que eu percebesse. A preciosa televisão de vinte polegadas queimou faz uns seis anos, quando já não era mais do que uma peça velha, quase de museu. Mas os sonhos de menino curioso nunca estragaram...

A Deus, que sonhou aquele menino da caixa antes mesmo que ele sonhasse ter qualquer destino; à Eliana e ao José, que com o melhor de suas singulares imperfeições me ajudaram a descobrir as minhas; à Jéssica, que com sua eterna meninice ajudou a embelezar a minha; e à Sandra, que sem saber que sabia, fez um rapaz lembrar desse menino, ensinando coisas que há muito ele havia esquecido...

Dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão eterna se dá primeiramente a Deus, amor imanente derramado na vida, causa primeira e última da elaboração deste trabalho. Agradeço à minha família (Eliana, José, Jéssica, Ermelinda, Ricardo, Marta, Fernando e Leonardo), por ter preparado o caminho até este ponto, ajudando-me no que pode. Agradeço à Sandra, minha companheira, noiva, amiga e esposa, que soube caminhar ao meu lado neste mestrado, com a leveza e o charme próprios da mulher amada. Agradeço à Selina, carinho ronronante que me chama para brincar.

Minha grande gratidão à família Bosquetti-Resende (Leonilde, Jacó, Marco, Gi e Júlia), que me recebeu e acolheu com muito carinho, como se eu já fosse um dos seus.

Agradeço também ao Ministério da Educação e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior que me concederam a bolsa que possibilitou a empreitada desta pesquisa. Da mesma forma, agradeço à Universidade Federal de São João Del-Rei, por ter acreditado e investido na importância do ensino de pós-graduação e à Universidade Federal de Juiz de Fora por ter, indiretamente, participado deste processo.

Meus agradecimentos à minha orientadora Maria das Graças Leite Villela Dias, por ter tido a disposição de embarcar nesta empreitada com a distância necessária para um olhar crítico. Agradeço ao professor Júlio Eduardo de Castro pelas contribuições experientes e sólidas. Agradeço a Jefferson Machado Pinto por me receber de portas abertas em BH; a Gilson Iannini por ter aceitado participar da banca de avaliação e por elaborar uma bela tese acerca do estilo, sem a qual este trabalho seria mais pobre. Agradeço especialmente à professora Denise Maurano Mello, co-orientadora deste trabalho, psicanalista a quem devo boa parte de minha inconclusa formação. Não há palavras suficientes para agradecer-los no momento, e nunca haverá, pois a palavra nunca abarcará a suficiência.

Agradeço também aos sinceros amigos que com carinho e ombro me ajudaram nesse trajeto. Gustavo, Tathi, Bruno, Roselne, Amanda, Mário, Antônio, Arlindo, Wilson, Adão, Gabriel, Doug, Anninha, Thais, Dri, Rita, Roberta, Gleydson, Bárbara, Camila, Ana Paula, Natália, Clara, Hugo, Gisele, Pedrão, Angélica, Nina e tantos outros.

Aos poetas, que com seu estilo, fizeram da vida a mais bela existência...

Muito Obrigado.

Onde eu não estou, as palavras me acham.

Manoel de Barros

RESUMO

Propõe-se, com este trabalho, realizar uma investigação acerca da natureza que o estilo encontra na teoria psicanalítica, considerando-o sobretudo como um importante recurso que permite tocar as esferas da universalidade e da particularidade simultaneamente. Ao longo de sua história, o termo estilo adquire uma gama diversa de significados. Nascido no *stylos* – estilete que marcava a superfície da escrita na antiguidade grega –, o estilo passa a ser utilizado para fazer referência às formas características que possibilitam a identificação da autoria da obra. Porém, existe um “não sei o que” presente no estilo que o torna capaz de atravessar o binômio forma-conteúdo, transcendendo a linguagem. Esta característica faz do estilo um importante instrumento ao qual a psicanálise recorre, a partir de sua ética, como um frutífero meio de transmissão frente a uma linguagem que se constitui na impossibilidade de alcançar a ausência da capacidade de representação, o vazio radical de objeto, cerne da experiência humana.

Palavras-Chave: Estilo, Ética, Belo, Objeto, Psicanálise.

ABSTRACT

This work proposes to investigate the nature of the style in the psychoanalytic theory, especially considering it as an important feature that allows to touch the universality and particularity simultaneously. Throughout its history, the term style acquires a diverse range of meanings. Born in *stylos* – stiletto that marked the writing surface in Greek antiquity -, the style is now used to refer the characteristics that would enable the identification of the works authorship. However, there is a "don't know what" in style that makes it able to cross the form-content binomial, transcending the language. This makes the style an important instrument used by the psychoanalysis, from its ethics, as a fruitful media of transmission, front of a language that is unable to reach the lack of capacity to represent, the radical object void, core of human experience.

Keywords: Style, Ethics, Beautiful, Object, Psychoanalysis.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 3 |
| O ENIGMA | 14 |
| <i>Um veneno para os escritores</i> | 14 |
| <i>Uma patologia para os lingüistas</i> | 22 |
| <i>Uma questão para os filósofos</i> | 30 |
| <i>Um enigma para a psicanálise</i> | 40 |
| O BELO | 45 |
| <i>Freud e o estilo pelas mãos do poeta</i> | 45 |
| <i>O belo desejo da bela desejante</i> | 56 |
| <i>A bela coisa psicanalítica</i> | 63 |
| <i>O suave cantor do horror da morte</i> | 68 |
| O OBJETO | 80 |
| <i>O estilo e a aposta Est-ética da psicanálise</i> | 80 |
| <i>Navegar no impreciso</i> | 85 |
| <i>Como dizia o poeta</i> | 95 |
| <i>O que se inscreve é o que se transmite</i> | 104 |
| O RESTO | 114 |
| <i>O que fica</i> | 114 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 117 |
| BIBLIOGRAFIA | 127 |

INTRODUÇÃO

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá
mas não pode medir seus encantos.

A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem
nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare.

Os sabiás divinam.

Manoel de Barros¹

O estilo é uma confusão, uma palavra com um emaranhado de significados que recorremos para dizer esse *não sei o quê*, índice de distinção. Não que ele seja como a liberdade cantada por Cecília Meireles, uma palavra que não há quem explique e ninguém que não entenda, mas ao falarmos em estilo colocamos em cena esse algo que se aproxima mais da pergunta do que da resposta. Se intencionamos com esse trabalho demonstrar que o estilo é a marca de uma aposta na ética psicanalítica, nossa empreitada não deixa de ser ela mesma uma nova aposta nesta ética; seguimos então na busca do possível de ser trabalhado, tateando a ausência de uma palavra última, definitiva.

Tomar o estilo como objeto de estudo impõe lidar com a polissemia e com certo grau de indefinição conceitual, sendo ele uma questão que há muito intriga poetas, artistas, filósofos, psicanalistas, ou seja, a mais diversa gama de saberes que colocam em pauta a cultura humana. Falar em estilo é ao mesmo tempo dizer do que toca a particularidade e a universalidade, a forma e o conteúdo, uma expressão paradoxal da união dos diferentes, tal como a vida se apresenta em um paradoxal amálgama pulsional. Paradoxo que, assim como tantos outros, interessa particularmente à psicanálise por apresentar aos nossos olhos (ou à nossa escuta, se melhor convir) a articulação do que é da ordem do mais particular do sujeito – esse resto indócil com as palavras, o irremediavelmente não representável – e o que se impõe apesar de toda subjetividade, o que transcendendo toda historicidade e

¹ Poema 9, presente na 2ª parte do “Livro sobre Nada” (Barros, 1996/2010, pp. 340-341).

particularidades do sujeito se inscreve na cultura, transformando-a. Neste âmbito podemos citar o estilo de Freud, o de Shakespeare, o de Garrincha, o de Niemayer, o de Nietzsche e de muitos outros.

É inegável a associação que se faz naturalmente entre o estilo e a arte, afinal de contas, o estilo aparece como um componente importante no processo de criação artística. Em relação à utilização do termo pelos próprios artistas, o pesquisador Nabil Souza (2001), após realizar várias entrevistas com artistas contemporâneos (pintores, escritores, atores, diretores, produtores, músicos, etc.) nas quais apresentava a questão “o que você entende por estilo?” (p. 10), comenta que, para eles, o estilo aparece relacionado a modo, maneira, jeito, pessoalidade, personalidade, etc. Segundo a pesquisa de Nabil Souza, o estilo é um elemento capital que para os artistas adquire um sentido duplo, sendo de um lado tomado como a capacidade de expressão através da qual um artista é capaz de imprimir algo do seu ser na obra, e por outro lado como a capacidade de identificação que a obra suscita, ou seja, a capacidade que o conjunto de características da obra possui para que esta seja relacionada a certo grupo ou artista. Nas artes das letras, o estilo aparece principalmente como capacidade de escolha – pouco importando se seja consciente ou não – um movimento, um fazer, um processo, ou seja, o estilo aparece como a capacidade de manejar o código lingüístico de forma que, através do movimento de adesão/ruptura o autor consegue inventar uma forma que lhe seja única. Curiosamente a pesquisa encontrou uma interessante exceção nas entrevistas realizadas com músicos: neles o estilo é tomado como influência, ou melhor, o estilo “é o resultado de experiências composicionais submetidas a influências” (p. 13). Desta forma, os músicos entrevistados tecem sua concepção de estilo destacando a capacidade de uma obra de arte influenciar e inspirar novas formas de discursividade, apontando ao mesmo tempo para o novo e o antigo.

Segundo o lingüista Antônio Martinez (2001), a palavra estilo tem sua origem na raiz indo-européia *Steig*, que veicula o sentido amplo de picar, ferrear. Daí podemos verificar suas derivações no inglês *Sting* (picada) e *Stick* (que se refere ao verbo picar) e seus correlatos alemães *Stechen* e *Sticken*. Na língua latina, essa mesma raiz, *Steig*, deu origem a diversos substantivos como *Stimulare* (estimular) e *Instigare* (instigar); na língua grega, deu origem à palavra *Stygma*, utilizada para designar a marca causada pelo ferro em brasa. Essa relação íntima com a marca, com a inscrição, fez com que os instrumentos que eram utilizados na escrita recebessem o nome de *Stilus*, no latim, e *Stylos*, no grego. Geralmente feitos de ferro, ossos ou pedra, os *stilus* eram utilizados pelos

escribas para marcar as tábuas de cera ou argila; sua forma semelhante a uma vareta apresentava em uma das extremidades uma ponta afiada com a qual se sulcava o material de escrita; na outra extremidade geralmente possuía uma espécie de espátula, utilizada para raspar o material e corrigir eventuais erros, uma espécie de borracha primitiva. A relação etimológica entre o estilo e a escrita é observada até os dias de hoje, como por exemplo, na língua francesa, na qual o termo *stylo* é utilizado para designar a caneta, a ferramenta contemporânea da escrita, enquanto que o termo *stile* aparece como correlato direto da palavra estilo. A transformação do significado do vocábulo *estilo* de “ferramenta de escrita” para “traço identificatório” ocorreu provavelmente antes mesmo do século IV a.C., quando já encontramos o termo cunhado no terceiro livro do texto *A República* de Platão (380 a.C./1993), bem como no livro *Sobre o Estilo*, escrito entre 350 a.C. e 280 a.C. pelo filósofo e orador ateniense Demétrio de Falero (s.d./1902). Martinez (2001) ainda comenta que “com esse valor semântico, equivalente de *scriptio* ‘ação de escrever, escrita’, *scriptum* ‘escrito, texto’, *stilus* faz parte da terminologia dos retóricos latinos, já no fim do primeiro século a.C.” (p. 17). Para o pensador Haroldo de Campos (1995), ocorreu com o estilo um deslocamento metonímico entre a ferramenta utilizada para o ato de marcar e a marca em si, ou seja, um deslocamento entre causa e efeito que posteriormente se refletiu entre o instrumento e o autor. No meio do caminho, num tropeço semântico da língua, confundiu-se o autor e a autoria, desde então a palavra estilo tem carregado um conjunto muito amplo de significados.

Essa polissemia faz com que o termo estilo também seja utilizado para especificar um conjunto de características que define modos de comportamentos evidenciados por grupos, como por exemplo, o estilo da arte barroca, o estilo *punk* de se vestir, o estilo espanhol de jogar futebol. Nesse caso o estilo aparece mais como um traço unificador do grupo que aponta para o coletivo em detrimento da esfera particular, poderíamos substituir a palavra estilo por movimento e as expressões não sofreriam nenhuma alteração em seu significado. Dessa forma, dizer que certo autor escreve segundo o estilo surrealista é completamente diferente de falar que um autor escreve segundo o estilo de Breton. Em primeiro lugar porque a pessoa de Breton está ao mesmo tempo além e aquém do surrealismo, ou seja, não podemos reduzir o surrealismo a Breton da mesma forma que não podemos algar a toda produção artística de Breton dentro da égide surrealista. Em segundo lugar, ao conceituar um estilo como “surrealista” dizemos de uma série de características que podem ser agrupadas, esmiuçadas, analisadas, delimitadas e reproduzidas por um autor de forma que sua produção possa se encaixar no ideal estético

surrealista² mesmo sem atender todas as características que o compõe. Já um autor, quando se propõe a fazer uma obra que se identifique com a estética de Breton, nada mais pode senão passar por alguns pontos “bretonianos” sem conseguir produzir esse a mais, essa marca particular que só Breton foi capaz de imprimir em seus textos. Qualquer tentativa que vá além deste ponto resulta em pastiche ou plágio. Por isso, o estilo tomado como o que designa um movimento artístico, o traço que designa um grupo, difere do estilo como marca do particular.

Esse interesse pelo estudo das características particulares e universais do estilo fez com que ele se constituísse como o objeto de estudo de um ramo da lingüística, a estilística. Conforme define Dubois (1997), o objeto próprio da estilística não é propriamente o estilo, mas os efeitos que ele promove na língua de acordo com as intenções do sujeito. Ao mesmo tempo, no senso comum percebe-se que a palavra estilo ganhou uma série de significados e utilizações diferentes em nossos dias. Diz-se que tem estilo³ alguém que se veste bem, alguém que está na moda, que reproduz a propaganda de mercado que a cada dia lança “a nova maior coleção de todos os tempos da última semana”. Quando o estilo diz de uma busca pessoal pelo diferente, o falso novo aparece como simples cópia: se esta não se realiza na inspiração assemelhando-se a um pastiche, acaba por resultar na reprodução de um estilo já desprovido de novidade, uma colagem de várias produções anteriores. Já não se trata de produzir uma obra particular, segundo uma estética – que em sua radicalidade grega pode ser entendida como uma disciplina que trabalha na afecção dos sentidos, na busca de uma percepção do todo – mas de reproduzir um sucesso de vendas, tal qual uma fotocópia. Nesse sentido, ter estilo deixa de ser um adjetivo que aponta para a particularidade e passa a ser uma característica da massificação sob o nome de tendência.

Em uma linha semelhante, existem várias publicações que funcionam como guias de estilo, aconselhando a forma de escrever. Esses guias atuam como instrumentos moralizantes de conduta – verdadeiros *best-sellers* do mercado – que se dedicam a ensinar

² Os manifestos publicados pelos movimentos artísticos deixam isso bem claro. No caso específico do surrealismo, Breton (1924/2007) chega a propor um método para a escrita automática, ou seja, uma fórmula de como escrever surrealisticamente, sem que isso se resuma somente às características objetiváveis.

³ Como exemplo, podemos citar a linha de revistas de moda como a InStyle, que no Brasil é representada pela revista Estilo de vida. O conteúdo da revista se apresenta claramente como uma cartilha para a mulher “anônima” reproduzir os “looks” das celebridades mais badaladas do mundo da fama. Essa publicação chega a contar com um suplemento chamado *Guia de Estilo*, no qual o passo a passo para copiar os famosos é escancarado através de uma consultoria moral das aparências, ou seja, o que deve e o que não deve ser usado, o que é certo e o que é errado, o que é *in* e o que é *out*.

através de técnicas de como escrever bem, ou melhor, como aderir ao padrão necessário para ser um escritor de sucesso⁴ no mercado. Da mesma forma proliferaram os manuais para publicação em revistas acadêmicas, criados para estimular a padronização, também chamados de guias de estilo⁵, que reduzem as possibilidades de expressão para os autores, muitas vezes os obrigando a serem diretos e objetivos em seus textos se quiserem tê-los publicados. Vale ressaltar que existe uma diferença fundamental entre propor exercícios que desenvolvam a habilidade para a arte da escrita e adotar modelos de sucesso. Na primeira opção, existe um exercício através do qual o escritor é incitado a partir de um modelo em busca de uma criação particular; na segunda opção, ocorre a imposição de um modelo que restringe o escritor, que passa a funcionar apenas como um reproduzidor. Como Nietzsche chegou a propor: “de tudo o que se fazia no ginásio, o mais valioso era a prática do estilo latino: pois ela era um exercício de arte, enquanto que as demais ocupações tinham apenas o saber por objetivo” (1878/2005, pp. 127-128). A arte necessita de exercício.

Assim, podemos perceber um novo deslocamento do termo estilo, deixando de representar um testemunho particular não reproduzível ou as idiossincrasias mais ou menos rígidas de um grupo, para adquirir o significado de uma reprodução da moral tipificada: o que é certo e o que é errado para o próximo verão, o que é bom ou mau em uma construção textual. Os fatores que levaram a esta mudança de uso do vocábulo estilo nos dias atuais são demasiadamente complexos para serem abordados neste estudo, envolvem questões diversas como as novas configurações culturais, as conseqüências do discurso sustentado no capitalismo atual, a queda das identificações com valores supremos testemunhados nos mais diversos meios sociais, como a família, a religião, o estado, etc. Apesar deste conjunto de fatores constituírem uma importante indagação acerca da diversidade de formas com que o estilo é tomado hoje, faz-se necessário que neste trabalho foquemos no que citamos primariamente: o estilo como marca, esse “não sei o quê” que atravessa o sujeito e a cultura, essa flecha que perfura e une os campos do particular e do universal. Ou seja, buscaremos estudar este estilo que, segundo nosso recorte, interessa particularmente à

⁴ O escritor Jorge Luis Borges (2008), para ironizar as fórmulas de como escrever bem, construiu um pequeno texto com um conjunto de 16 conselhos para escritores, nos quais ele recomenda que não se escreva utilizando uma série de características que marcaram gênios da literatura (como Kafka, Joyce e Proust) em prol de uma gama de facilidades mercadológicas, vendidas como valores da boa literatura na contemporaneidade.

⁵ Um exemplo muito usado nas publicações acadêmicas de psicologia e psicanálise é o *APA Style – Publication Manual*.

psicanálise, pois coloca em cena uma série de questões concernentes ao âmago da sua ética particular.

Conforme citamos anteriormente, parece natural a associação entre o estilo e a criação artística, mas, se considerarmos o estilo como a marca particular que o autor imprime em sua obra, sua presença se inscreve em todos os âmbitos da cultura humana, ou seja, na arte, na ciência, na psicanálise, etc. O discurso científico sustentado desde a modernidade fez com que o estilo fosse excluído enquanto fator essencial da produção de saber. A autocracia científica sustentada pela Igreja, que o ocidente experimentou no período da Idade Média, fez com que os textos aristotélicos fossem considerados como cânones do estudo da natureza, cabendo ao pensador a investigação baseada na contemplação da natureza e na interpretação de tais textos aliados às sagradas escrituras. Estas, aliás, também não podiam ser interpretadas a bel prazer, era necessário que a interpretação fosse condizente com a tradição representada pelo magistério romano. Até o renascimento, a autenticidade do questionamento científico foi balizada pela autorização da tradição, e não pela observação dos fenômenos da natureza.

O método sustentado por Descartes – que tem por base a dúvida radical de todas as certezas óbvias – é talvez a maior expressão da revolução científica fomentada desde o renascimento por pensadores como Galileu e Copérnico. A partir deste método, já não eram mais os escritos de Aristóteles que importavam ao saber científico, mas a capacidade formular postulados que fossem observados através da experiência. A ciência abandona a contemplação e adota a observação como modelo epistemológico, dessa forma, a interpretação canônica deixa de ser o método adequado ao conhecimento, dando lugar à matemática, disciplina que possibilitava o seguro desenvolvimento de postulados aplicáveis à natureza. Ao contrário da física antiga e dos longos tratados de Aristóteles, para a física moderna não importa o texto de Newton, o importante são os postulados levantados por ele, reduzidos a fórmulas mínimas. Estas podem ser reproduzidas e transmitidas independentemente do estilo de Newton, “é possível ser físico e admitir a validade das leis da física newtoniana, sem nunca ter lido um só parágrafo dos *Principia*” (Iannini, 2009, p. 235). A fórmula é reduzida a um enunciado mínimo que carrega em si toda a potencialidade de transmissão do conceito. A matemática é o alfabeto com o qual Deus escreveu o universo; foi com este mote que Galileu inaugurou e exprimiu todo o espírito de sua época.

Segundo a psicanalista Denise Maurano (2001, p. 70), o filósofo René Descartes assinala a “presença do homem enquanto sujeito errante na produção de saber”. A ciência reinaugurada no renascimento e sedimentada na modernidade, por sua vez, executou uma verdadeira aposta de fé na eficiência do método cartesiano como forma de excluir de uma vez por todas o campo da dúvida, do paradoxo, da falta de sentido. Desse modo, a ciência fez com que o caminho cartesiano constituído pela dúvida se transformasse em um caminho firmado em certezas. Para executar tal projeto, a ciência segmentou a busca pelo saber em campos cada vez menores na tentativa de desbastar e dominar o desconhecido. Esse ato teve conseqüências em todos os campos do saber, inclusive nas ditas ciências da humanidade, nas quais o homem – esse eterno desconhecido de si – foi segmentado e desbastado na busca de respostas.

O rumo da história dos domínios dos *Psi*⁶ é bem próximo do que relata o mito de Psiquê. Conta a mitologia grega que Psiquê, cujo nome significa alma, foi uma mulher casada com Eros (deus do amor). Ela pouco sabia de seu marido, visto que este trajava sempre um capuz que lhe escondia o rosto. Inspirada por suas irmãs, Psiquê tentou desvelar o amado retirando-lhe o capuz e iluminando seu rosto através da chama de uma vela. Nesse momento, uma gota de cera caiu sobre o peito de seu marido, despertando-o; Eros saiu enfurecido e Psiquê se viu sozinha. Ao esquecer que a sombra, o desconhecido e a dúvida faziam parte da natureza mais íntima de seu objeto de amor, Psiquê perdeu Eros (Apuleio, s.d./2010). Assim também as ditas ciências da humanidade, no furor de eliminar a dimensão da dúvida e do inapreensível, excluíram boa parte do que nos faz humanos em seus novos cânones, sobretudo através de mecanismos generalizantes, quantitativos e reproduzíveis, qualidades que notadamente não se aplicam ao estilo. Ao abandonar a contemplação na busca pela observação, a ciência fez com que a matemática se tornasse a regra de ouro de todos os saberes e, nesse contexto, o estilo deu lugar à fórmula. Como bem expressa o vulgo, no que se refere ao que não pode ser contabilizado, generalizado e reproduzível, o progresso da ciência jogou fora o bebê juntamente com a água do banho.

A arte, por sua vez, exclui a fórmula de seu campo de atuação, encontrando no estilo um instrumento de transmissão privilegiado no que toca a questão da sensibilização estética. Conforme Gilson Iannini (2009) indica, a obra de arte não pode ser resumida em uma fórmula: “não é possível inferir o poema a partir do resumo de seu teor e de sua

⁶ Aqui referimo-nos principalmente às áreas de saber de cunho psicológico, ou da alma – se levarmos em consideração a origem grega do termo – como a psicologia e a psiquiatria.

forma” (p. 236). De nada valeria ler teses e teses acerca da construção de personagens em Kafka, e a partir delas construir uma fórmula do personagem médio kafkiano, pois essa fórmula não diria nada sobre o autor ou sua obra. Faz-se necessário ao estudioso de Kafka recorrer ao próprio texto do autor, é imprescindível o contato com o estilo kafkiano para apreender algo daquilo que por ele foi produzido. A arte aposta no estilo como um catalisador da sensibilização estética, ou melhor, como instrumento de transmissão, elo entre a marca particular do artista e o universal da inscrição na cultura, o acesso do público. Para que o sujeito seja tocado esteticamente, faz-se impreterível e necessária a experiência com o estilo do autor.

A psicanálise situa-se em um ponto difuso: se por um lado não se pode considerá-la uma ciência, também não se pode tomá-la como arte. Reza a lenda que o pintor Paul Klee dizia que o pior acontece quando a ciência começa a se considerar arte. Podemos estender esse argumento e dizer que também acontece o pior quando a psicanálise se considera uma ciência ou uma arte. A partir do contato com a obra freudiana é possível perceber a construção de um campo de saber que dialoga com a ciência e a arte, mas que se enquadra como uma produção completamente nova. Durante seu ensino, o psicanalista Jacques Lacan coloca a psicanálise como sendo uma disciplina, um campo de investigação autônomo, que tem por um lado uma vocação para a ciência e por outro uma estreita relação com a arte:

A psicanálise, devo lembrá-lo em preâmbulo, é uma disciplina que, no conjunto das ciências, se apresenta com uma posição verdadeiramente particular. Diz-se freqüentemente que ela não é, propriamente falando, uma ciência, o que, por contraste parece implicar que ela é muito simplesmente uma arte. É um erro se por tal entendermos que ela não é senão uma técnica, um método operacional, um conjunto de receitas. Mas não é um erro, se empregarmos essa palavra, uma arte, no sentido em que se empregava na Idade Média, quando se falava de artes liberais – conhecem a série que vai da astronomia à dialética passando pela aritmética, a geometria, a música e a gramática. É-nos hoje seguramente difícil apreender a função e a dimensão na vida e no pensamento dos mestres medievais destas ditas artes liberais (Lacan, 1953/1980, p. 46).

Mas como pensar o estilo a partir deste campo de saber *sui generis* que é o psicanalítico, campo situado na intercessão entre a ciência e a arte? Intercessão esta que não se dá a partir da reunião das características comuns à ciência e à arte, mas justamente no ponto de falta, no buraco, presente tanto em uma quanto em outra. É no buraco que a psicanálise se situa, nesse furo temperado com uma pitada de ciência e uma pitada de arte. Perguntamo-nos sobre o estilo na psicanálise em meio a essas pitadas que lhe conferem o sabor próprio. Qual é a sua importância? Qual é a diferença do estilo para a psicanálise,

sobretudo a que toma por base a obra de Freud e o ensino de Lacan, e para outros saberes? O que a psicanálise considera como estilo e como ela opera com ele? São algumas das diversas perguntas que gravitam em torno do mote que rege este trabalho: o que é o estilo para a psicanálise?

Até onde pudemos averiguar, não existe registro do termo estilo enquanto um tema específico na obra freudiana, o que não nos impede de pensá-lo a partir do pensamento de Freud, que teve na questão da criação artística um grande ponto de indagação. Já nos escritos e seminários de Lacan existe o tema estilo, mas não um aprofundamento que nos permita trabalhá-lo como um conceito. Lacan comenta algumas frases soltas em poucos textos, pinceladas intencionais, encaixadas em pontos específicos de seu ensino, fornecendo essa impressão fugidia com a qual o estilo nos marca.

Essa falta de referências precisas nos textos de Freud e Lacan traz-nos algumas conseqüências metodológicas. A primeira delas é que nesse trabalho não nos detemos em um período histórico específico da teoria psicanalítica. Ao contrário, buscamos pinçar alguns pontos de textos que nos possibilitem pensar o estilo enquanto um tema psicanalítico. Secundariamente, partimos do pressuposto de que, em vários momentos, Lacan utiliza a palavra estilo de forma a distanciá-la do senso comum, ou seja, cita o estilo como um termo particular que interessa à experiência psicanalítica. Dessa forma, sustentamos que o uso do termo estilo em seu ensino não é feito de forma inocente. A terceira conseqüência foi a necessidade de recorrermos a textos de diversos comentadores contemporâneos, que felizmente não nos faltaram, na busca de materiais que nos ajudassem a pensar nossa questão.

O que pretendemos com este trabalho é situar a problemática do estilo dentro do saber psicanalítico. Esta é uma questão que coloca em voga a própria estrutura do saber, pesquisa e transmissão da psicanálise. Tomando-a como detentora de uma ética particular, situada em um campo de intercessão entre a ciência e a arte, o processo de sua pesquisa também estará sob a égide desta mesma ética, ou seja, se o estilo importa à teoria e prática psicanalítica, também na pesquisa e transmissão ele ganha uma dimensão essencial. Mas como se dará esse trajeto através do qual tentaremos seguir os rastros do estilo?

Antes de qualquer coisa, deparamo-nos com o estilo que nos interpela da mesma forma como Cristo nas escrituras: quem dizem os homens que eu sou? Entretanto, estamos longe de remetermos qualquer figura divinal ao estilo, posto que de princípio o consideramos como não sendo qualquer outra coisa senão um produto humano.

Construímos este trabalho dentro do campo do humano, buscando situar em outros campos de saber a pergunta – o que é o estilo? – tomando como base os textos de alguns escritores, filósofos, lingüistas e pensadores que se perguntaram sobre a questão do estilo e nos legaram seu testemunho. Com isso, temos a esperança de nos distanciar do uso da palavra estilo no senso comum, buscando os traços que nosso objeto de pesquisa, o estilo, deixou nos escritos que contemplaram esta questão. Procuramos explicitar, através do primeiro capítulo, nossa intenção em demarcar que compreender algumas das diversas faces e universos nos quais o estilo se insere é mais importante do que responder à questão “o que é o estilo”. Não é sem motivo que em vários escritos sobre o tema, o estilo seja citado como “problema” ou “questão”, e é esse o mote que conduz a primeira parte deste trabalho. Porém, dentre a infinidade de autores que abordaram o tema, fomos incitados a selecionar alguns poucos, cujos trabalhos contribuíram de forma mais significativa ao nosso percurso de pesquisa.

Após esta etapa, cabe-nos continuar a metáfora bíblica e pensar no próprio estilo nos argüindo: e vós, quem dizeis que sou? É a partir deste ponto que nos deteremos na psicanálise de forma mais concentrada. Perguntamo-nos sobre o que é o estilo para a psicanálise: será que podemos considerá-lo como um conceito, como um tema, como um fenômeno? Seguindo os escassos rastros deixados por Freud e Lacan, buscamos as pistas desse desconhecido questionador que não cessa de nos intrigar.

Trabalhamos então a partir de dois pontos de análise. No primeiro, devido aos apontamentos de Freud e Lacan, que aproximam a questão do estilo com esta marca que registra a forma particular com que a psicanálise trabalha a ética e a estética, buscamos pensar um pouco mais a relação do estilo com o belo. Se o estilo aparece como marca, como algo indelével, sua expressão é recebida somente a partir de uma ética que se coloque aberta a essa expressão estética particular do sujeito. Através do belo, buscamos ler os efeitos e características que o estilo provoca no sujeito e na cultura. Desta forma, passamos pela construção do belo na psicanálise, bem como por sua importância fundamental para a ética psicanalítica. A partir dos apontamentos freudianos e do ensino lacaniano, consideramos que a ética na teoria e prática psicanalítica se confunde com uma estética. É nessa proposta ética e estética que localizamos o estilo como uma questão central do saber psicanalítico, capaz de ultrapassar as esferas do particular e do universal, possibilitando assim, a transmissão de uma nesga daquilo que é mais íntimo do sujeito, o que não se deixa domar pelas palavras.

Já no segundo ponto, seguimos a partir de uma elaboração pinçada do texto “Abertura desta coletânea”, de Jacques Lacan (1966/1998), na qual podemos ler que o estilo é o lugar resultante da operação de extração do objeto, o lugar da divisão do sujeito entre verdade e saber. Cabe-nos perguntar, frente a isso, que lugar é esse e quais são seus efeitos. A partir de uma indagação acerca da questão do objeto para a psicanálise buscamos saber sobre a relação entre o objeto e a verdade, bem como entre o objeto e o saber. Neste panorama, localizamos o estilo como o objeto. Um elemento que possibilita, através de suas marcas, a inscrição de uma impossível de representação, ou seja, possibilita que através das palavras seja possível tocar um território litorâneo ao qual não possuem acesso. O estilo enquanto instrumento de transmissão possibilita a ascense do particular ao universal, tendo por base a experiência do inconsciente, ponto chave da ética e do saber psicanalítico.

Através de diferentes espectros esperamos lançar algumas luzes sobre a questão do estilo, circunscrevendo a questão motriz deste trabalho a partir de saberes que nos instigam a construir nosso caminho.

Um veneno para os escritores

O verbo se fez carne em Cristo
A carne se fará verbo em mim

*Gregório Delgado Carneiro*⁷

Como citamos anteriormente, o estilo é uma palavra que na atualidade apresenta um verdadeiro circo polissêmico, sendo amplamente utilizada para indicar formas, modos, jeitos e particularidades de pessoas, grupos e épocas. Destacado do senso comum, o estilo torna-se um tema de grande interesse para os mais diversos campos de saber, principalmente a partir do momento em que caracteriza esse “não sei o quê, que constitui a marca da individualidade do sujeito na fala” (Dubois, 1997, p. 243). É interessante notar que “não sei o quê” é a expressão que melhor e mais rapidamente coloca em pauta a questão do estilo, ao mesmo tempo em que o configura como um conceito fugidivo e pouco delimitado. Dos diversos campos de saber que se debruçam sobre o estilo destacamos principalmente a arte, a lingüística e a filosofia, pois acreditamos que cada um deles contribui para balizarmos melhor nossa investigação, ou seja, o estilo na psicanálise. Em relação a estes campos observamos um ponto em comum a todos: o reconhecimento do caráter fugidivo do estilo no que toca à sua delimitação, sobretudo em sua relação como índice de particularidade. Cabe ressaltar que as diferentes visões sobre o estilo não partem somente das particularidades entre alguns campos, as barreiras que os delimitam como autônomos (como por exemplo, entre filosofia e lingüística), mas, sobretudo em relação às diferentes perspectivas inerentes a cada campo, e conseqüentemente em relação às ideologias que as sustentam. Uma reflexão mais profunda sobre o estilo pode colocar em pauta vários valores morais, políticos e metafísicos. Para exemplificar, basta lembrar que o estilo pode ser utilizado para evocar o que é certo e o que é errado, o que é original e o que é pastiche, o que é forma e o que é conteúdo.

Essa dificuldade em esmiuçar e delimitar o estilo faz com que ele seja considerado por alguns autores como um conceito intuitivo, que não possui características

⁷ Citação extraída do documentário *O Zero Não é o Vazio*, dirigido por Marcelo Masagão e Andrea Menezes (2005).

generalizáveis e compartilháveis em sua definição (Dubois, 1997). Já Georg Otte (1995) considera toda a estilística não estruturalista como pré-teórica, ou seja, “como não tendo dignidade científica” (p. 24), pois tenta manejar o estilo como um conceito científico e desconsidera sua impossibilidade de ser compartilhado e definido com clareza. Dessa forma, a estipulação de um conceito para o estilo se apresenta como um problema ao saber. Para facilitar a operacionalização de nosso trabalho, não buscaremos tratar o estilo como um conceito ou um problema conceitual, mas ao invés disso, o consideraremos como um tema, uma questão que se impõe a diversos âmbitos do pensamento, o que nos possibilitará abarcar esse caráter fugidio ao não empregar uma noção que se reduza a uma pragmática racionalizante do estilo. Apostamos assim que o estilo, com sua face de incerteza, também carrega em si um rastro do real, esse impossível de ser apreendido, que orienta a ética psicanalítica.

Em seu ensino, Lacan considera que a realidade não é recebida diretamente pelo psiquismo, mas é constituída a partir de três instâncias que se embrenham e comunicam: o trio Real-Simbólico-Imaginário. Considerando ser impossível resumir estes três conceitos em poucas páginas, arriscamos a expressá-lo em poucas frases: o Real indica o que é da ordem do impossível, do inapreensível pelo inconsciente, e indica a impossibilidade de sentido último, que fundamenta a ética psicanalítica. O Simbólico, por sua vez, indica o que é da ordem da cadeia significante. O Imaginário pode ser considerado como o que causa o efeito ilusório de unidade do sujeito.

Para abordá-los, também podemos nos valer da ótima metáfora sugerida por Slavoj Žižek (2010) e ler a tríade Real-Simbólico-Imaginário a partir do jogo de xadrez:

Às regras que temos que seguir para jogar são sua dimensão simbólica: do ponto de vista simbólico puramente formal, “cavalo” é definido apenas pelos movimentos que esta figura pode fazer. Esse nível é claramente diferente do imaginário, a saber, o modo como diferentes peças são moldadas e caracterizadas por seus nomes (rei, rainha, cavalo) e é fácil imaginar um jogo com as mesmas regras, mas com um imaginário diferente, em que essa figura seria chamada “mensageiro”, ou “corredor”, ou de qualquer outro nome. Por fim, o real é toda a série complexa de circunstâncias contingentes que afetam o curso do jogo: a inteligência dos jogadores, os acontecimentos imprevisíveis que podem confundir um jogador ou encerrar imediatamente o jogo (pp. 16-17).

O estilo aparece então, como uma tentativa de circunscrever o impossível do real, ou seja, tentar dizer algo daquilo que não se expressa com palavras, buscar através da forma ir além do conteúdo. Tal é a característica testemunhada por diversos autores da literatura que com seus escritos, algumas vezes, transmitem muito mais da experiência humana do que qualquer compêndio. Da mesma forma, a psicanálise lida cotidianamente

com em esse indizível, o real que se encontra no âmago de sua prática. Assim, o estilo se torna uma referência essencial ao trabalho de pesquisa e transmissão do saber psicanalítico, pois sem ele, como seria possível exprimir algo da experiência particular que marca cada sujeito?

A íntima relação entre marca e estilo, corroborada por sua origem através dos séculos, transformou-se de tal modo que ele encontra seu habitat em quaisquer ofícios que metaforicamente operem através da inscrição, da marca. O que na antiguidade era campo estrito do escriba acabou abrangendo também o músico, o aedo, o pintor, o escultor, o filósofo, o político, o psicanalista, etc. Assim, o estilo se plurificou nas mais diversas empresas da cultura humana e podemos facilmente dizer de estilo na pintura, na escultura, na filosofia, na música, etc. Porém, o domínio que sustenta essa relação em sua maior intensidade ainda é o das artes das letras (se assim pudermos chamar os ofícios que envolvem a escrita), ou seja, a literatura e a poesia. Podemos, ainda, estender esse domínio às produções de saber que inevitavelmente recorrem à escrita, como a filosofia e a psicanálise. Não que seja impossível tomar outros caminhos, como por exemplo, utilizar das artes plásticas, cênicas ou musicais para abordar a questão do estilo, mas é devido a essa importante relação entre escrita e estilo, acrescida à nossa predileção, que efetuamos esse recorte no tema, tomando a questão da escrita como um norte possível para abordar a questão do estilo.

A invenção mítica da linguagem possui um caráter inaugural na história da humanidade, conforme Freud (1893/1986, p. 44) já havia observado chistosamente: “o primeiro homem a desfechar contra seu inimigo um insulto, em vez de uma lança, foi o fundador da civilização”. A apropriação da linguagem pela subjetividade constitui um divisor de águas a partir do qual não se pode mais recuar. Os sujeitos se constituem, habitam e se comunicam em um mundo de linguagem, e somente podem se colocar nele por meio da linguagem. Foi através dela que o ancestral mamífero-bípede dotado de polegares opositores tornou-se o mais próximo do que conhecemos hoje por humano. A linguagem permitiu que o saber particular fosse compartilhado e construído socialmente entre os membros dos primeiros agrupamentos míticos, pois a comunicação possibilitou que o saber se tornasse um processo completamente diferenciado da seqüência genética que o vivente traz em si, o instinto arqueológico da espécie que sela com a morte todo o saber adquirido nas experiências vividas pelo indivíduo. A partir da possibilidade de comunicação, o saber passa a ser compartilhado entre os vários membros do agrupamento

humano e a transmissão oral dos saberes ancestrais confirmava que ninguém mais estava efetivamente só em sua jornada.

Por sua vez, a invenção da escrita – desde as primeiras inscrições rupestres nas cavernas, há cerca de dez mil anos, até os complexos sistemas cuneiformes da Mesopotâmia – possibilitou à humanidade novas formas de lidar com o mundo. De acordo com Tito Cunha (1980, p. 21), “a escrita ensinou aos homens que era possível, por intermédio de signos, não só significar o mundo exterior, mas também apreendê-lo e dele se apossar”, revolucionando assim, incomensuravelmente a relação dos homens com a cultura. A escrita possibilitou um novo salto na história do saber, agora ele não mais depende unicamente da tradição oral, de uma memória que através dos anos é fadada ao lapso, ao tradicional “quem conta um conto aumenta um ponto”. A escrita provê uma forma específica ao conteúdo transmitido através do tempo e por meio disso, possibilita que o particular limitado pela experiência de cada um seja registrado e transmitido ao universal de todos aqueles que lêem.

Para dar conta simbolicamente do caráter enigmático da invenção da escrita, os antigos egípcios construíram um interessante mito. Conforme comenta Platão (370 a.C./2007), um dia o deus Thamuz (maior deus do panteão egípcio) recebeu a visita do deus Thoth (o deus inventor) para que o primeiro conhecesse e criticasse as invenções do segundo. Quando chegaram à mais nova invenção de Thoth, a escrita, este disse: é uma arte que “tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória, portanto com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria” (p. 119). Thamuz não se agradou da invenção, uma vez que ela agiria também em sentido contrário ao da cura para a memória – através dela os homens se tornariam esquecidos e manipulariam as palavras em lugar dos próprios objetos, fazendo com que os egípcios tomassem os sinais, representações, por objetos. Platão se utiliza desse mito para efetuar sua crítica à escrita que, segundo Trabattoni (2003), repousa não somente na aparente superioridade do ensino oral sobre o escrito, mas possui como ponto central o contraponto entre o interno (espontâneo, verdadeiro) e o externo (forçado, artificial). Este contraponto entre a espontaneidade da linguagem oral e a rigidez da escrita é colocado negativamente por Platão, pois, para ele, o conhecimento e o saber são fenômenos diretamente relacionados com a natureza da alma, sendo que a escrita somente proporciona uma aparência, logicamente falsa, de que o “saber possa ser conservado e transmitido como um objeto qualquer inerte, por meio do recipiente do suporte escrito” (Trabattoni, 2003, p. 142).

Essa dualidade entre a rigidez da palavra escrita e a leveza da palavra oral coloca em pauta a natureza da vida frente à morte. Afinal de contas, escrever é enganar a morte por um momento, já que a marca se inscreve escapando da brevidade e da degeneração da vida. Ao mesmo tempo, por meio da escrita a morte é colocada em cena através da inerte cristalização, o inflexível sempre mesmo, promovido na inscrição de letras, linhas e períodos, ou como melhor diz o provérbio latino: o verbo voa, o escrito permanece. Não é sem motivo que, de acordo com a mitologia grega, Sísifo, considerado um dos primeiros gregos a dominar a escrita, é aquele que enganou a morte duas vezes, sendo por isso condenado à repetição eterna.

Segundo Sérgio Laia (2002), algumas traduções do texto platônico apontam a que o deus Thoth considera a escrita “um grande remédio para a memória”, *remédio* que em grego é *Pharmakon* (fármaco, droga), ou seja, palavra utilizada para designar tanto o veneno como a cura. O interessante é que este caráter de veneno/cura próprio da escrita é retomado no discurso de alguns artistas, quando estes refletem sobre seu fazer artístico e conseqüentemente sobre seu estilo. Carlos Drummond de Andrade, em seu primeiro livro *Alguma Poesia* (1930/1967), expressa no poema “Explicação” o que é o escrever em seu processo de criação artística. Diz ele: “Meu verso é minha consolação. / Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua, cachaça”. E ainda: “Para louvar a Deus como para aliviar o peito, / queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos / é que faço meu verso. E meu verso me agrada” (pp. 76-77). Conforme ressaltou a pesquisa de Nabil Souza (2001), em relação aos escritores, o estilo geralmente é confundido com o ato de escrever, ou melhor, o que existe na escrita que é capaz de servir de índice de autoria, tanto para o autor quanto para o público. Drummond ressalta que sua forma peculiar de fazer versos, seu estilo, é sua dose necessária de veneno, sua consolação, sua cachaça.

Cazuza (1995) também cantou esse “*veneno antimonotonia*” que opera nas artes transformando o tédio em melodia. O estilo, identificado como a marca particular do autor que é impressa inegavelmente em seu trabalho, participa de forma basilar do movimento de criação artística, ou seja, o estilo, tomado como sendo aquilo que faz com que Drummond chame um verso de seu, também participa deste veneno-cura que alivia e embriaga. Elegendo primeiramente o campo da arte como aquele no qual o estilo encontra um espaço privilegiado em nossos dias, cabe então questionar o que é que alguns artistas pensam sobre a questão do estilo, ou seja, isso que aparece como índice do particular.

Dentre os inúmeros artistas que se confrontaram mais vigorosamente com a questão do estilo, podemos citar Flaubert. Em suas correspondências ele aborda amplamente o tema, relatando seus sofrimentos e dificuldades em construir um projeto estilístico único. Em 1952, durante a confecção de *Madame Bovary*, seu mais célebre romance, Flaubert escreve uma carta à sua amiga Louise em que diz:

O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar, um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver. As obras mais belas são as que têm menos matéria; mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra cola em cima e desaparece, maior é a beleza (Flaubert, 1993, pp.59-60).

Flaubert sonha em produzir uma obra de arte que ultrapasse a materialidade, a realidade e que, abandonando a questão do conteúdo, construa-se somente com base na forma. Conforme ressaltou o poeta Manoel de Barros (1996/2010), o nada que Flaubert almeja não é o nada existencial, metafísico, mas ao contrário, é um nada intencional, o que quase não tem tema, o que se transmite somente a partir da beleza e marca particular do artista, o que não possui qualquer especificidade externa para orientar a objetividade do texto. O que possibilitaria a materialidade deste livro seria somente o estilo. Se Flaubert fracassou em seu sonho de escrever um livro sobre nada, Manoel de Barros conseguiu esta realização quando publicou em 1996 o seu *Livro Sobre Nada*. Mesmo ressaltando que sua concepção do nada se difere da idéia de Flaubert, uma vez que o poeta mato-grossense almeja o nada da “coisa nenhuma por escrito” (1996/2010, p. 327). Se Flaubert pensa no livro sobre o nada do ponto de vista da ausência do tema norteador, Manoel de Barros consegue tocar o nada metafísico, a ausência de objeto, através de seu estilo particular, brincando com as palavras com uma naturalidade assombrosa, tangenciando o nada existencial e sustentando, através de seu estilo, um livro que se mantém no ar, no qual cada estrofe gravita o belo. Talvez Flaubert tenha fracassado, pois, para realizar tal empreitada se fazia necessário compreender a natureza do estilo testemunhada por Manoel de Barros (1993/2010, p. 300): “Repetir repetir – até ficar diferente. / Repetir é dom do estilo”.

Segundo Flaubert (1993), o estilo é uma propriedade artística poderosa e transformadora, capaz de inspirar duplamente o ódio, pois em primeiro lugar implica que o público pense, ou seja, coloque algo de si na obra de arte; em segundo lugar demonstra ao governo vigente o poder revolucionário que a obra de arte possui, e nenhuma autoridade política se agrada ao ver outra força surgir em meio à sociedade. Conforme podemos

conferir em uma carta escrita em 1880 em defesa a Guy de Maupassant, onde ele argumenta que essas características transformadoras levam certas pessoas a manifestarem um “ódio inconsciente ao estilo” (1993, p. 256). Ou seja, Flaubert acredita que o estilo permite que a obra de arte não esteja restrita à contemplação, fechada em si, mas que somente seja digna deste nome a partir do momento em que demande que o público pense e insira algo de seu nela, suplantando a simples observação.

Para escrever com estilo na arte, Flaubert acredita que a primeira pessoa que o artista deve abandonar é a si mesmo, ou melhor, é necessário “não colocar sua personalidade em cena” (p. 221). O estilo, assim como o texto que advêm como produto final da elaboração artística, não é fruto de uma mera disposição fortuita de palavras; ele surge a partir de um grande esforço espiritual, fazendo com que o autor se transporte até os personagens ao invés de tentar atraí-los para si.

O estilo em Flaubert aparece como uma eterna tensão entre o dom e o esforço; um remédio para a subjetividade que teima em habitar o artista. Vemos que Flaubert, neste ponto, considera que as características subjetivas da pessoa do artista serviriam muito mais como entrave do que como promotores da produção artística. A arte, que se faz digna deste nome, se constrói a partir do momento em que o artista ultrapassa os limites de sua subjetividade, através de uma grande “força de espírito” (p. 221).

O autor, em sua obra, deve ser como Deus no universo, presente em toda parte, e visível em parte nenhuma. A Arte sendo uma segunda natureza, o criador dessa natureza deve agir com o procedimento análogo. Que se sinta em todos os átomos, em todos os aspectos, uma impassibilidade escondida e infinita. O efeito, para o espectador deve ser uma espécie de assombro (p. 89).

Também a partir da poesia, Mário Quintana (2006) considera o estilo como uma dificuldade de expressão por parte do artista. Para ele, o estilo aparece como deficiência quando faz com que o autor consiga escrever somente dentro de suas possibilidades, ou seja, restrito à forma que previamente escolheu para si, sem abertura para criar o novo. Segundo ele, não existe crise do estilo, mas crise do pensamento; o estilo aparece ligado impreterivelmente ao autor, à sua capacidade de elaboração e criação. Quando ela é restrita, toda a obra também se torna acorrentada pelo estilo. Realizando uma crítica ao estilo, Mário Quintana argumenta que por pior que seja um autor, ele ainda assim possui um estilo somente seu. Essa crítica se destina aos autores de estilos muito ornados que lembram os altares barrocos: com tantos anjinhos que escondem os santos. A preocupação

excessiva em executar formas pré-definidas resulta em estilos marcados por repetições vazias, que possuem mais expletivos do que precisão.

Mário Quintana critica o apego ao estilo quando este é considerado o “falar de coisas bonitas” ou o demasiado apego a regras estéticas, de forma que a própria dimensão surpreendente, revolucionária e transformadora da arte, seja colocada em segundo plano. O poeta brasileiro considera, assim como Flaubert, que o estilo verdadeiramente bom é aquele que promove o ultrapassamento das capacidades subjetivas do artista, já o mau estilo, que promove um eterno mais do mesmo, é um veneno à capacidade criadora da arte. Explicitando sua posição em relação ao tema, Mario Quintana escreve o poema “Do Estilo” (2008, p. 35):

Fere de leve a frase... E esquece... Nada
Convém que se repita...
Só em linguagem amorosa agrada
A mesma coisa cem mil vezes dita...

Outro artista que aborda o tema do estilo é Machado de Assis, sobretudo através do conto “O Cônego ou Metafísica do Estilo” (1982). Neste conto, Machado de Assis narra a história de um cônego que se vê as voltas com a dificuldade de encontrar o adjetivo exato para o substantivo que estava utilizando em um texto. É a partir das voltas e revoltas que revelam a dificuldade do cônego em encontrar palavras para construir o sermão, que o narrador do conto expõe sua principal tese: as palavras têm sexo. Esse é o principal mote do conto, fio através do qual ele é belamente costurado. Uma vez que as palavras têm sexo, substantivos e adjetivos se relacionam no inconsciente dos autores da mesma forma como masculino e feminino se embrenham pela vida. E o modo através do qual as palavras se perfilam e se unem nas construções textuais, a entidade que indica a insustentável estabilidade do casamento, é o estilo.

E toda a sorte de vocábulos está assim dividida por motivo da diferença sexual...

— Sexual?

Sim, minha senhora, sexual. As palavras têm sexo. Estou acabando a minha grande memória psico-léxico-lógica, em que exponho e demonstro esta descoberta. Palavra tem sexo.

— Mas, então, amam-se umas às outras?

Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo.

(Assis, 1982, p. 196).

A partir de Machado de Assis podemos considerar o estilo como a própria relação entre certas palavras, que obedecem a certas leis de linguagem e dependem da escolha do autor em usá-las ou não. Diferente de Flaubert e Mário Quintana, que consideram o estilo como a capacidade do autor em ultrapassar sua subjetividade, através de seu dom aliado ao esforço, Machado de Assis não aborda o estilo a partir do pólo do autor, mas o desloca em direção à particularidade linguageira da obra. O estilo é a forma e a estrutura através da qual as palavras se relacionam e se atraem, não por esforço, mas a partir do desconhecimento de si presente no autor, desse saber que não se sabe, nomeado por Freud de inconsciente.

A relação entre as palavras, ou melhor, a marca do estilo que Machado de Assis considera semelhante à relação sexual, é tão complexa quanto esta. Essas duas relações colocam em pauta as dificuldades que o ser humano, esse animal de linguagem, possui ao lidar com suas faltas e a impossibilidade de se realizar no mundo; dificuldades que constituem o campo de fundação e atuação da psicanálise, ou seja, as dificuldades, faltas e insatisfações às quais o viver nos submete. A arte tem um lugar privilegiado na cultura, pois através do véu da beleza, permite ao homem tocar e trabalhar com a incompletude de sua existência sem tamponá-la, ou como diria Kalil Gibran (1962, p. 31), “a arte é um passo do conhecimento em direção ao desconhecido”. Talvez seja por isso que a arte seja um dos campos que melhor contribua para o estudo do estilo. Porém, em nossa pesquisa consideramos necessária a passagem por outros saberes que também abordam o tema. Desta forma, continuaremos buscando-o nos estudos da linguagem, na lingüística.

Uma patologia para os lingüistas

A língua exprime,
o estilo sublinha

*Michael Riffaterre*⁸

A lingüística possui um ramo de estudo que tem por objeto a utilização do estilo nos discursos, a estilística. Esta, como todas as disciplinas, não é uma expressão unívoca

⁸ Citação extraída do livro de Jean Dubois (1997, p. 243).

de teorias, já que existem várias posições em relação ao estudo do estilo. Assim, tentaremos abordá-la pontualmente, restringindo nosso campo de atuação aos textos de alguns autores e comentadores específicos.

Pierre Guiraud (1970) argumenta que o estilo é “uma maneira de escrever e, por outro lado, é a maneira de escrever própria de um escritor, de um gênero, de uma época; dupla definição que nossos dicionários modernos herdaram dos Antigos” (p. 9). Para ele, de uma forma geral, a estilística “não é mais do que o estudo da expressão lingüística” (p.11), enquanto o estilo aparece como “uma maneira de exprimir o pensamento por intermédio da linguagem” (p.11).

Enquanto campo de saber, a estilística teve sua origem na retórica da antiguidade, disciplina entendida como o estudo da expressão literária e como um instrumento crítico para a “apreciação” da arte, que tinha como principal aplicação o convencimento através de discursos que comoviam e modificavam opiniões. De seu uso e ensino desmedidos surgiu a grande crítica platônica aos sofistas, que através de seus discursos buscavam a defesa da opinião, ao passo que os filósofos intencionavam a verdade. Dentro do que pudemos averiguar, o primeiro documento que trata do estilo dentro do campo da retórica é o livro *Do Estilo* do filósofo e orador grego Demétrio de Falero (s. d./1902), que viveu em Atenas entre 350 a.C. e 280 a.C.. Uma raridade editorial, este livro contém uma densa descrição da arte retórica, com um conjunto de fórmulas e conselhos adquiridos por extensa experiência e atenta observação. Dada a sua preocupação com o estudo do estilo e sua aplicação, acreditamos que Demétrio tenha sido um dos primeiros estilísticos, sobretudo em uma época na qual a estilística se confundia com a retórica.

A retórica da antiguidade virgiliana, conforme ressalta Guiraud (1970), equipara o estilo com a forma de apresentação de um discurso. São considerados, sobretudo três tipos de estilo: *Humilis Stylus* (Estilo Simples), *Mediocrus Stylus* (Estilo Médio) e *Gravis Stylus* (Estilo Sublime). Resumidamente, a fórmula de Virgílio era esta: ao narrar as desventuras do herói usar-se-á o estilo sublime, enquanto que ao contar os feitos do camponês caber-se-á a utilização do estilo simples. A tarefa do retórico consiste em estudar os diversos textos considerados sublimes, médios e simples para retirar deles uma série de prescrições e regras que atuem como um manual do belo.

A estilística e a retórica, muitas vezes confundidas na história, foram se distanciando com o passar dos tempos, fazendo com que a noção do estilo fosse sendo precisada e sistematizada conforme a primeira ganhava autonomia. O estudo da retórica se

sustentou durante vários séculos, mas por se apresentar como uma compilação de regras, um manual de formas prontas, não resistiu à revolução cultural promovida pela guinada iluminista. O iluminismo, nos séculos XVII e XVIII, descentralizou o homem de seu mundo de formas prontas e perfeitas – fossem elas provindas do mundo das idéias de Platão, do idílico céu que o cristianismo medieval almejava ou das seguras fórmulas dos clássicos helênicos exaltados pelos renascentistas – fazendo com que este fosse jogado na experiência do particular e do vulgar como fonte de saber.

A transformação em relação ao estilo foi proclamada por Buffon (1753/2009) em seu famoso discurso defendido na Academia Francesa. Segundo o próprio autor, este discurso foi composto a partir de idéias que ele considerou próprias, fundamentadas em sua observação e estudos, através das quais traçou algumas características essenciais para se compreender tanto o estilo quanto a questão da criação artística. Sem sombra de dúvida o discurso é inédito e original, mas em sua estrutura Buffon expressa o mote iluminista através do qual o homem se considera liberto das formas idealmente prescritas pela tradição, tornando-se autônomo e autor de sua própria experiência. Talvez a mais célebre, ou a mais citada, locução sobre o estilo seja a sentença proclamada por ele: “o estilo é o próprio homem” (s.p.). Através dessa simples afirmação, que coloca o homem e o estilo em íntima correspondência, Buffon inaugura o ponto de partida da maioria dos estudos posteriores relacionados ao tema, sejam eles lingüísticos, filosóficos ou psicanalíticos.

O estilo, com Buffon, volta às suas origens etimológicas e aparece como o pessoal e indelével: marca que identifica o sujeito, possuindo um caráter inalterável que se confunde com a própria subjetividade do autor, com sua própria verdade, e que acaba por ser refletido em sua produção artística. Buffon considera que o estilo foi encontrado durante toda a história da humanidade, pois o sujeito sempre está contido em algum discurso, seja ele qual for, e o estilo é o que dá forma ao discurso, é a ordem e o próprio movimento da exposição do pensamento.

Buffon comenta que é por essa razão que escreve mal quem o faz da forma como fala, pois elabora um relatório dos seus pensamentos ao invés de procurar trabalhá-los através do estilo. Para Buffon, nada atrapalha mais a exposição da verdade e da beleza presente no estilo do que a excessiva preocupação em ser claro, em eliminar a oposição das idéias ou investigar demasiadamente idéias pequenas, a preocupação em dizer somente das coisas grandes e aparentemente belas. Conforme ele arremata, “a arte de dizer coisas pequenas talvez seja mais difícil do que a arte de dizer das grandes” (s.p.). Talvez com essa

proposta, Buffon tenha formulado com quase duzentos de anos de vanguarda, toda a base para o movimento modernista, este que intencionava atingir o belo no ordinário cotidiano, escapando aos temas ilustres.

A partir de Buffon, o estilo deixa de ser considerado como somente uma característica de seletos autores clássicos e adquire o estatuto de idiosincrasia fundamental de todo sujeito contido em um discurso. Buffon acredita que não há fórmula mágica para possuir um bom estilo; os elementos do texto não podem ser escavados, destrinchados, a ponto de poder crescer ou diminuir sua autenticidade. Uma vez que as idéias que permeiam o texto constituem a essência do estilo, a harmonia das palavras no discurso é apenas incidental, podendo ser fruto do treino, enquanto que o tom das palavras é uma adequação do estilo à natureza do tema que está sendo abordado.

Como consequência da democratização do estilo, o reconhecimento do bom estilo é proclamado quando este é capaz de dar as qualidades “sublimes” e “nobres” ao texto; para isso é necessário que atravesse a mera exposição de idéias e a associação de palavras, ou seja, “o estilo deve queimar pensamentos: eles sabem queimar palavras” (Buffon, 1753/2009, s.p.). Se um texto deixa suas marcas na cultura, se atravessa a mera exposição de fatos e permanece reconhecidamente através dos tempos, é prova de que o estilo do autor é “verdadeiro”, “nobre” e “sublime” e, considerando que o estilo é o próprio homem, o autor também seria detentor destas qualidades. Na concepção de Buffon, o estilo e o homem se confundem, fazendo com que o próprio homem seja refém de seu estilo, expressando-se somente por meio dele. É este o motivo que levará Mario Quintana e Flaubert a criticarem o apego do autor ao estilo que este previamente tenha escolhido para si. Esse apego minimiza a potência da arte.

Paradoxalmente, ao inaugurar a estilística moderna, Buffon a faz baseada em uma problemática sem solução possível no próprio campo da lingüística. Ao equiparar estilo e homem, Buffon faz com que o estudo do estilo seja o estudo do próprio homem, ou seja, o estudo do homem abarca a mais diversa gama de saberes – como a filosofia, a medicina, a psicanálise, a sociologia, etc. – que através dos séculos gravitaram em torno desta questão sem obter uma resposta definitiva e unificante. Assim, a estilística moderna se resume a estudar alguns traços de escolhas lingüísticas, realizadas pelo autor, que em pouca coisa servem para dizer da totalidade do homem. Uma vez que a casa é uma estrutura maior do que a soma dos tijolos, janelas e portas, o homem também é maior do que a soma de características expressas em seu estilo.

Nesse mesmo sentido, Guiraud (1970) propõe uma divisão da estilística moderna em dois grandes grupos, a estilística descritiva e a estilística genética. A primeira aponta para uma macro-estilística, tendo como objeto o uso e apropriação particular que os sujeitos fazem da linguagem. A segunda aponta para a micro-estilística, objetivando um estudo do uso da palavra na obra. Entretanto, a tentativa de criar o que Guiraud chama de micro-estilística, uma estilística genética, focada no uso de palavras, se assemelha mais a uma análise de discurso do que a um estudo do estilo.

Segundo Nabil Souza (2001), na lingüística atual, de um modo geral, o estilo aparece principalmente como capacidade de escolha (consciente ou não) por parte do autor, um movimento, um fazer, um processo. Ou seja, o estilo aparece como a capacidade de manejar o código lingüístico de forma que, através do movimento de adesão/ruptura, o autor consiga inventar uma forma que lhe seja única. Conforme citamos anteriormente, Georg Otte (2005) considera que, a exceção da visão estruturalista – considerada como macro-estilística, ou descritiva por Guiraud (1970) – a estilística não possui dignidade científica, pois busca no estilo uma objetividade que este não possui.

A grande mudança que o estruturalismo operou em todos os campos do saber recaiu também sobre a lingüística através do suíço Ferdinand de Saussure, com seus estudos que revolucionaram o estudo da linguagem e da forma particular como os sujeitos a utilizam, ou seja, o estilo. Cabe-nos, então, realizar um pequeno excursão que nos ajude a melhor entender as colaborações da lingüística saussuriana, uma vez que isto também se fará necessário pois vários pontos advindos desta são fundamentais para a leitura que Lacan fará da obra freudiana. Dada a complexidade e profundidade das teorias de Saussure, podemos somente pincelar alguns pontos que nos servirão como norteadores de sua proposta.

A doutrina lingüística de Saussure, condensada em seu *Curso de Lingüística Geral* (1916/1991), possui como principal ponto de originalidade o fato de não mais considerar a linguagem do ponto de vista histórico, mas pensá-la como uma estrutura. Saussure tece todo seu pensamento a partir de dicotomias, sendo a mais basilar e famosa expressa no par Significado/Significante. Saussure considera o estudo dos signos como pertencente ao campo da semiologia, sendo a lingüística um ramo desta, destinada exclusivamente ao estudo da linguagem humana. Conforme citamos, a linguagem em Saussure é constituída a partir de dicotomias, dentre as quais ressaltamos língua-fala e significante/significado. A língua é composta como um conjunto de regras sócio-culturais preexistentes ao sujeito da

linguagem⁹ e se constrói a partir do consenso dos sujeitos da linguagem em relação ao uso dos signos. É ela que determina as formas das regras gramaticais, fonéticas e ortográficas. A fala, por sua vez, é a apropriação que o sujeito da linguagem faz da língua, ou seja, o modo particular com que o sujeito apreende, transforma e aplica o conjunto de signos oferecidos pela língua.

A partir da relação entre língua e fala, a linguagem adquire uma estrutura complexa, tornando-se a um só tempo, social e pessoal, interna e externa ao sujeito, particular e universal. O signo funciona como um espaço utilizado pela linguagem como depositário de uma idéia, de uma representação, composto pela dicotomia significado-significante. O significante é a imagem acústica e psíquica da palavra; sua representação é evocada quando a palavra é lida ou escutada. Já o significado é a idéia, o conceito que é evocado a partir do significante, por exemplo: através da soma de quatro letras C-A-S-A forma-se a palavra casa, que corresponde ao significante (acústico-psíquico) casa. Quando lemos o significante “casa” evocamos a idéia de “casa”, ou seja, de um abrigo, podendo variar das mais diversas formas (casa dos avós, casa própria, apartamento, barraco, etc.). Saussure considera que os significantes são arbitrários em sua relação com os significados, ou seja, não existe uma relação natural entre o objeto que conhecemos como “cadeira” e palavra “cadeira”; este mesmo objeto poderia se chamar árvore, ou poderíamos arbitrariamente utilizar a palavra *stuhl* que não significa absolutamente nada em português, mas se apresenta como a palavra alemã para o objeto cadeira. É importante ressaltar que, para Saussure (1916/1991, p. 80), o “signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”.

A psicanalista Nadiá Ferreira (2002) ressalta que Lacan, frente aos avanços da lingüística, se apropria dos conceitos de Saussure procurando não importá-los, mas subvertê-los, construindo a sua própria teoria do significante. Saussure utiliza uma metáfora de que o signo se constitui a partir do par significado/significante (S/s) como se fossem duas faces de uma carta, priorizando o significado ao colocá-lo no pólo superior do par, ou seja, os significantes deslizam sob o significado. Lacan subverte essa fórmula destrinchando e ressaltando o papel que cada um dos elementos opera na função, ou seja, o significante, a barra e o significado. Para Lacan a fórmula passa a ser significante sobre

⁹ A expressão sujeito da linguagem adquire certa redundância a partir do momento em que, para a teoria psicanalítica, a constituição do o sujeito dá-se somente através da incidência da linguagem sobre o campo do vivente. Para a psicanálise, todo sujeito é sujeito da linguagem, é submetido a ela.

significado (s/S), ou seja, os significados deslizam sob os significantes separados por um traço, uma barra, que para Lacan adquire o valor de barreira, de intransponível. Nadiá Ferreira (2002, p. 115) comenta: “levar em conta esse traço, dando-lhe valor de barra, implica privilegiar a pura função do significante em detrimento da ordem do significado”. Abordaremos posteriormente a questão do significante na teoria de Jacques Lacan. Por enquanto faz-se necessário que voltemos à questão do estilo.

É interessante notar que o estilo, para Buffon, é o homem enquanto aquele que escreve, pois quando fala o homem realiza um produto completamente diferente da escrita. Já a lingüística saussuriana coloca em paralelo a expressão do sujeito através da fala e da escrita. Uma vez que a escrita não está em um nível superior da fala, o estilo se desloca do processo da escrita e adentra o campo da linguagem, sendo sediado em toda a capacidade de expressão do sujeito.

A lingüística estruturalista de Saussure subverte todo o campo de estudos sobre o estilo por considerar a língua como um conjunto de regras culturais preexistentes ao sujeito, ao mesmo tempo levando em conta o sujeito que se apropria da língua de forma particular, efetua o que Dubois (1997) considerara como sepultamento da estilística moderna. A singularidade com que cada sujeito se relaciona com os signos lingüísticos faz a estrutura deste grande arcabouço cultural que chamamos de linguagem. Assim, o estilo é colocado como uma produção única e particular de cada sujeito: existem tantos estilos quanto sujeitos. Segundo Guiraud (1970), para o estruturalismo, o estilo não deve mais ser o homem, mas sim, a forma como os sujeitos lidam e se apropriam da linguagem, a relação que estes estabelecem com ela. Em relação ao estilo, a lingüística de Saussure formalizou, mesmo sem o saber, o que Machado de Assis (1982) já havia assinalado através de sua arte. O estudo do estilo se desloca do uso de determinadas palavras, ou do uso de figuras de linguagem, para uma visão que pensa toda a estrutura da obra como fruto da capacidade de expressão do autor: “se o léxico é a carne do estilo, a estrutura da frase é a sua alma” (Guiraud, 1970, p. 91).

Segundo Otte (2005), a lingüística ainda impõe algumas questões em relação ao estilo. Abordar o estilo significa afirmar que a linguagem possibilita que um conteúdo seja expresso através de várias formas e que o inverso também se faça verdade, ou seja, que muitos conteúdos possam ser expressos através de uma única forma. Desse modo, o mesmo amor poder ser abordado através de várias formas: a romântica, a gótica, a de Shakespeare, a de Baudelaire, etc. Paralelamente, também cada amor se apresenta como

único: o amor romântico se difere do gótico, o amor de Shakespeare se difere do amor de Baudelaire. O inverso se sustenta como verdadeiro a partir do momento em que encontramos formas idênticas de uma mesma expressão apontando para conteúdos completamente diferentes. Ou seja, quando Gertrude Stein¹⁰ escreve seu poema “Sacred Emily”, ela está apontando justamente para esse caráter próprio da linguagem saussuriana. Quando tomamos como exemplo o verso “*Rose is a rose is a rose is a rose*” (Stein, 1922/1999, p. 187), percebemos que cada *rose* repetida no verso se refere a uma *rose* completamente diferente da anterior, ao mesmo tempo em que cada *rose* posterior altera o significado da anterior. *Rose*, que em inglês se refere à palavra rosa, carrega a múltipla possibilidade de significação que também é encontrada no português: rosa como flor, como cor, como nome próprio feminino, como representante da delicadeza, etc. No verso que citamos, a primeira rosa é apontada como uma mulher, e a partir daí segue-se uma série de adjetivações desta. Ao se seguirem as *roses* no verso citado, elas alteram seus significados mutuamente. Nenhuma *rose* é igual à outra: cada significado advém a partir de sua seqüência na cadeia de significantes constituintes da frase, o próximo *rose* muda o anterior. Esse fato pode também ser mais bem explicitado através do postulado defendido por Lacan, condizente neste ponto com a lingüística estruturalista, de que um significante não possui nenhum significado em si, mas o significado só emerge a partir da relação que este estabelece com os outros significantes da cadeia.

Este postulado acarreta conseqüências graves para o pensamento acerca do estilo, pois se o significante não possui significado em si, o que importa já não é mais o esmiuçar o discurso oral ou textual na busca de padrões no uso de imagens recorrentes. O mais importante à questão do estilo é a apropriação que o sujeito, nesse caso o autor e o leitor, realiza a partir dos significantes presentes no discurso. Dubois (1997) argumenta que a definição de estilo para a lingüística estruturalista se dá como a apropriação subjetiva da linguagem pelo sujeito. Assim a histórica e dialética tensão entre forma e conteúdo – por se dar na relação entre língua e fala – pode encontrar no estilo um instrumento capaz de expressar ambos sem subjugá-los, ou seja, o estilo por ser formado em seu âmago na relação dicotômica da linguagem, impõe necessariamente a relação entre o particular e o universal¹¹.

¹⁰ Poetisa americana considerada a grande musa e importante autora do modernismo europeu no início do século XX, exercendo influência fundamental na criação e propagação desse movimento artístico. Um de seus poemas mais conhecidos é “Sacred Emily”, publicado no livro *Geography and Plays* (1922/1999).

¹¹ Conforme veremos posteriormente, a relação entre o particular e o universal é o ponto através do qual Murry (1922/1968) irá situar o estilo.

Conforme expõe Dubois (1997), em relação à capacidade de transmissão do conteúdo, o estilo acrescenta mudanças a uma mensagem que poderia muito bem ser transmitida sem seu auxílio, ou seja, ele não participa da elaboração do conteúdo, somente efetua uma potencialização da forma. Para Dubois, “o estilo é também um desvio em relação à lógica, um desvio patológico, devido à fraqueza de nossa natureza” (p. 244).

É porque não somos máquinas, nas quais a linguagem obedece rigorosamente às regras da língua com a qual foram programadas, que nos apropriamos do arcabouço lingüístico que antecede à nossa existência e transformamos a língua (um sistema de regras universalmente estabelecido em uma comunidade) em fala (a particularidade com que cada um se apropria da língua). É porque somos humanos que recorremos a esta patológica fuga à lógica empobrecedora, que somos contaminados por uma doença que nos faz subverter estruturalmente a língua, o estilo. Por não haver relação entre significante e significado, não há palavra última, existe sempre um além e um aquém em qualquer relação humana, não há expressão perfeita. Necessitamos então de adornos e máscaras de linguagem para dizer do belo de nossa fraqueza, do vazio de nossa existência. O estilo é necessário ao ser de linguagem.

Uma questão para os filósofos

Só os conceitos que não têm história podem ser definidos.

*Adorno*¹²

A filosofia, enquanto campo de saber constituído por um sistema de pensamento autônomo, dessacralizado, auto-legitimado através do princípio da não contradição (Garcia-Rosa, 1990), nasce a partir da fundação da polis grega, contando com mais de vinte e quatro séculos de existência. Dentre os primeiros desbravadores dos domínios do saber, um dos filósofos que mais legou seu sistema de pensamento como herança para a tradição ocidental foi Platão. Dono de uma obra que atravessou os séculos e que resistiu ao crepúsculo da

¹² Citação extraída do livro de Ólgaria Matos (1989, p. 9). A citação, utilizada como epígrafe, é creditada a Adorno, mas não nos foi possível localizar a referência original. Porém, encontramos em Nietzsche (1887/2009) uma passagem semelhante: “todos os conceitos em que um processo inteiro se condensa semioticamente se subtraem à definição; definível é apenas aquilo que não tem história” (p. 63).

civilização grega, Platão foi um dos primeiros filósofos a abordar a questão da linguagem entre os homens e, por consequência, a tecer alguns comentários sobre o estilo.

Em sua obra mais célebre, *A República* (380 a.C./1993), Platão formaliza seu projeto de uma utopia política que permita que os governantes sejam os mais sábios e preparados para exercer o seu posto dentre os homens. São necessárias diversas medidas para preparar esse governo, sendo o exílio dos artistas a que mais nos interessa. A república platônica é um local onde a verdade impera e, dessa forma, não há espaço para os artistas, seres que vendem somente aparências, que confundem os homens através de seu ofício. A arte não propõe dizer a verdade sobre a natureza do mundo, ela é pura expressão da aparência e nesta função se basta. Exatamente por não se propor a ser verdadeira é que a arte se torna capaz de tocar a verdade. Da mesma forma que Platão (370 a.C./2007) critica a escrita por se situar no campo das aparências, a arte como um todo também sofre esse mesmo destino. Acerca da natureza da arte, Platão (370 a.C./2007) pondera sua visão na obra *Fedro*, ao reconhecer que a arte, justamente por possuir essa vocação às aparências, permite o contato com o belo¹³, grande responsável pela elevação da alma contemplativa das verdades eternas. Porém, nos interessa neste momento a relação íntima que Platão estabelece entre estilo e forma, bem como entre estilo e caráter.

Quando Platão cita a questão do estilo no terceiro livro de *A República* (380 a.C./1993), ele o faz emparelhando diretamente estilo e forma. Para ele, o estilo é a característica que se relaciona com a forma do mesmo modo que o discurso se relaciona com o conteúdo. O estilo aparece essencialmente ligado à obra escrita; é a arte de acomodar palavras essenciais ao conteúdo do discurso. Ele se apresenta como a forma enquanto o discurso é o conteúdo, e essa relação entre forma-conteúdo se expressa no texto¹⁴. O artista produz o estilo, e para isso acomoda somente as palavras necessárias para revelar e expressar a perfeição artística. Este movimento de produção faz com que, para Platão, o estilo também se constitua como pilar necessário para a criação poética, dividida neste momento em três funções: melodia, ritmo e harmonia.

¹³ A questão do belo será mais bem aprofundada no segundo capítulo, de forma que nos limitamos a somente citar a questão no momento.

¹⁴ Ao utilizarmos a palavra texto, referimo-nos ao sentido de construção textual, mesmo que ainda não seja estritamente escrita. Como por exemplo, na *Odisséia* de Homero (VIII a.C./1955), textos transmitidos oralmente através de alguns séculos, de modo que quando foram formalizados através da escrita, a obra já possuía forma poética e conteúdo discursivo definidos.

O estilo do artista aparece como fruto de uma autêntica simplicidade de caráter, “não dessa tolice a que denominamos amavelmente simplicidade, mas da simplicidade autêntica de um espírito que alie a bondade à beleza” (p. 93). Neste ponto, Platão não recorre ao individualismo e não equipara o estilo ao autor, mas considera que o estilo permite que as características próprias do caráter do autor sejam expressadas. Assim, a valoração do bom e do mau estilo é possível a partir de quaisquer criações artísticas. De acordo com o julgamento platônico, o mau estilo utiliza de uma má linguagem, alinhando-se ao lado de tudo aquilo que é desarmônico, arritmico, feio; por sua vez, o bom estilo se alinha com a harmonia, com o ritmo e com o belo. O estilo atua revelando o verdadeiro caráter do artista: ou ele é belo e bom, ou é feio e mau. Acerca disso, o tradutor de Platão, Benjamin Jowett (2008), afirma que:

Nós só arriscamos afirmar o princípio geral de que o estilo se adequa ao assunto e o ritmo (métrica) ao estilo; e que a simplicidade e harmonia da alma deve ser refletida neles todos. Esse princípio de simplicidade deve ser aprendido por cada um nos dias de sua juventude, e deve ser colhido em qualquer lugar, das artes criativas e construtivas, bem como das formas das plantas e animais (s.p).¹⁵

Platão (380 a.C./1997) ainda retoma o caráter do estilo enquanto conjunto de leis que constituem uma marca de expressão artística quando propõe uma tipologia estilística dividida em três formas básicas, concernentes sobretudo às artes escritas: a tragédia/comédia, o ditirambo¹⁶ e a epopéia. Cada um destes diferentes estilos possui qualidades próprias, principalmente em sua elaboração e execução, que devem ser obedecidas pelo artista que quiser possuir a graça do bom estilo. Assim, o estilo está relacionado não somente à forma da obra, que suscita o belo, mas também ao seguimento das regras internas à obra, a sua estrutura comum.

É importante notar que, por mais que as virtudes e defeitos da pessoa do artista influenciem sua obra e revelem pontos de seu caráter, para Platão ainda não existe uma correspondência entre a obra e a subjetividade do artista, não podendo se tomar o estilo como idiosincrasia que expressa a singularidade. Platão entende o estilo como um

¹⁵ Tradução livre do original: We only venture to affirm the general principle that the style is to conform to the subject and the metre to the style; and that the simplicity and harmony of the soul should be reflected in them all. This principle of simplicity has to be learnt by everyone in the days of his youth, and may be gathered anywhere, from the creative and constructive arts, as well as from the forms of plants and animals.

¹⁶ Conforme comenta Vernant (1965/2002), o ditirambo era um tipo de canto coral da Grécia antiga que possuía uma estrutura mista de narrativas, cantos e ritos. Era executado em cerimônias realizadas em homenagem a Dionísio, nas quais o caráter trágico da existência era colocado em cena.

conjunto de regras reservado ao espaço da criação artística. É a boa forma da obra de arte que a faz se aproximar do belo, do verdadeiro e do imortal.

Conforme já havíamos citado no que diz respeito à lingüística, também para a filosofia o estilo coloca em xeque a não menos nova questão das relações entre forma-conteúdo, matéria-essência e sujeito-objeto (Itaparica, 2002). Estas são questões que já foram, são, e provavelmente continuarão sendo extensamente discutidas no âmbito da metafísica e da epistemologia. Por sorte o estilo não se limita à dicotomia forma-conteúdo, ele é justamente o que ultrapassa esse eterno problema, demonstrando que alguma coisa vai além. Não podemos perder de vista que o estilo é esse não sei o quê da forma que a ultrapassa, e através dela diz impreterivelmente do conteúdo.

Após Platão, muito se conceituou sobre o estilo na filosofia e dentre diversos filósofos que poderíamos abordar, encontramos no filósofo alemão Hegel (1835/1964) uma importante contribuição para a questão. Hegel recebe, por herança do iluminismo, um conceito de estilo intimamente ligado à pessoa do autor¹⁷, abordando em seu curso de estética a questão da criação artística a partir de um novo recorte, dividindo-a em um movimento com três pontos possíveis: a maneira, o estilo e a originalidade.

Hegel considera que a maneira seria o que há de pior em um artista, pois, ao invés de se deixar tomar pelo poder da arte, este insere em sua obra pontos de sua subjetividade que se colocam em oposição direta ao ideal criador¹⁸. A maneira diz de certa repetição mecânica da ação criadora subjetiva; através dela a arte “cai, então, numa simples profissão, numa simples habilidade, e a maneira, que em princípio não se poderia condenar, torna-se algo de enfadonho, frio e inanimado” (p. 253).

O estilo ganha uma nova dimensão, uma vez que a proposta hegeliana o define como um conjunto de leis físicas e culturais que regem um modo de execução de uma arte específica. Hegel toma o estilo como um conceito profundamente marcado pela observância das leis da matéria utilizadas na expressão artística, por exemplo: as leis próprias da escultura em madeira, que diferem da pedra-sabão, que diferem do mármore, etc. Ou ainda: as regras estéticas do barroco, que diferem do gótico, etc. Essa exigência disciplinar que se faz ao estilo implica a impossibilidade da transposição de uma obra a outra; por exemplo, um estilo aplicado na pintura não é passível de ser completamente

¹⁷ Conforme havia sido proposto por Buffon (1753/2009).

¹⁸ A crítica de Mário Quintana (2006; 2008) ao estilo se refere, sobretudo, ao que Hegel nomeia como maneira.

aplicado na escultura, devido às diferenças materiais da expressão artística. Adicionamos ainda outra implicação: para Hegel, o estilo aparece como o simples reconhecimento das regras e conjuntos de leis que promovem a configuração de algum movimento artístico cultural, como o barroco, o surrealismo, etc. A qualidade, assim como a presença do estilo, depende da capacidade do artista construir sua arte familiarizando-se com certo modo de representação essencial às leis do estilo em questão, sem se resumir aos seus cacoetes pessoais, sua maneira.

Empregando-se a palavra em seu sentido mais amplo, dir-se-á que a ausência de estilo será resultado ou da impotência em que o artista se encontra de se familiarizar com um tal modo de representação necessário em si, ou de uma arbitrariedade subjetiva que, em vez de obedecer às leis, dá livre curso ao capricho e acaba por adotar uma maneira inferior (Hegel, 1835/1964, p. 255).

Surpreendentemente, o conceito hegeliano que melhor exprime o que consideramos como estilo – uma marca pessoal que, participando da forma, se coloca ultrapassando-a – é a originalidade. Dentro do processo de criação artística, a originalidade surge em oposição à arbitrariedade, ou seja, ela é fruto de um trabalho intencional por parte do artista¹⁹. Sua presença é o que distingue o grande artista do medíocre; é através dela que o artista suplanta todas as regras estéticas conhecidas, criando um novo objeto de valor artístico. O artista original cria uma nova discursividade a partir de sua obra. Mesmo estando inserido em um movimento artístico, ele não se resume a esta identificação; a originalidade é fruto do gênio criador do artista e não de fontes externas. Nas palavras de Hegel (1835/1964, p. 263):

a originalidade da arte nutre-se de todas as particularidades que se lhe oferecem, mas só as absorve para que o artista possa obedecer ao impulso do seu gênio inspirado pela concepção da obra a realizar, e, em vez de seguir os caprichos e os interesses do momento, encarnar o seu verdadeiro eu na obra realizada segundo a verdade. Não possuir maneira própria foi sempre a única grande maneira e foi porque assim procederam que Homero, Sófocles, Rafael, Shakespeare, podem ser considerados como originais.

Hegel considera que o artista criativo e original utiliza das particularidades de sua subjetividade (a maneira) e de certas leis estéticas por ele escolhidas (o estilo), sem se tornar restrito a elas. Liberto das leis, ele cria novas regras ao atravessá-las na construção de um novo objeto artístico original. É isto que faz com que um autor seja reconhecidamente único, incomparável e tenha seu nome inscrito na cultura, sobrevivendo através dos tempos.

¹⁹ Neste ponto, encontramos uma importante assonância entre a originalidade proposta por Hegel e o estilo segundo Flaubert.

Outro filósofo que se interessou pela questão do estilo foi o alemão Friedrich Nietzsche. Porém, seu enfoque não foi tanto a definição de estilo, mas como utilizar-se dele. Dono de uma filosofia única e revolucionária, Nietzsche encontrou no estilo um interessante estratagema em sua cruzada contra a filosofia metafísica tradicional. André Itaparica (2002) comenta que Nietzsche, assim como Saussure, considera que as palavras são inevitavelmente arbitrarias com relação ao objeto que elas designam e por isso estão impossibilitadas de alcançar uma pretensa essência das coisas. Nietzsche, antes mesmo de Saussure ou Lacan, considera que a linguagem é extremamente limitada, pois se fundamenta no erro, confundindo as coisas com as palavras. De acordo com Nietzsche (1878/2005, p. 21),

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em [...] verdades eternas, o homem adquiriu esse orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com as palavras o supremo saber das coisas; de fato a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência. Também a lógica se baseia em pressupostos que não têm correspondência no mundo real [...] mas esta ciência surgiu da crença oposta (de que evidentemente há coisas assim no mundo real). O mesmo se dá com a matemática, que por certo não teria surgido, se desde o princípio se soubesse que na natureza não existe linha exatamente reta, nem círculo verdadeiro, nem medida absoluta de grandeza.

Devido a essa limitação genética da linguagem, Nietzsche constrói sua filosofia buscando escapar dessa armadilha na qual se fundamenta a metafísica. Ele “por um lado, criticará as concepções metafísicas como sendo ilusões fornecidas pela crença na linguagem; por outro, procurará romper os limites impostos pela linguagem” (Itaparica, 2002, p. 12). O que Nietzsche utiliza para romper o limite da linguagem é o estilo. Dada a ligação que Nietzsche estabelece entre a origem da moral e linguagem, o estilo também aparece como uma fecunda estratégia para escapar do erro, do falso e da moral ocidental historicamente inscrita no homem. Segundo Nietzsche (1878/2005), o final do século XIX se apresenta como uma época na qual os estados totalitários fechados se abrem à possibilidade da comparação entre as mais diversas culturas, a outras formas morais. Assim como no caso da arte, a sensibilização estética dará conta de comparar e selecionar os valores que mais resistirem ao processo cultural, “como todos os estilos de arte são imitados um ao lado do outro, assim também todos os graus e gêneros de moralidade, de costumes e de culturas” (p. 31). Para nosso orgulho e sofrimento “esta é a era da

comparação” (p. 32), e ao não recuar deste fato tornamos possível o contato com os mais diversos sistemas de valores e estilos, instigando assim, que aqueles mais adequados às nossas escolhas sobrevivam ao teste dos anos.

Conforme citamos na introdução desse trabalho, a escrita em língua latina, no estilo latino, é citada por Nietzsche (1878/2005) como um importante exercício de arte no ensino formal, pois ela leva em conta o estilo enquanto que as outras “diversas ocupações tinham apenas o saber como objetivo” (pp. 127-128). A língua latina possui uma característica que nos ajuda a compreender esta afirmação. O latim é uma língua de origem indo europeia, flexiva, na qual a variação do caso implica na flexão do verbo (conjugação) e dos substantivos e adjetivos (declinação). Isso implica que, especificamente no latim, em relação à escrita, não existe necessariamente uma ordem correta da exposição das palavras no período, ou seja, tem-se liberdade na construção textual das frases; a semântica do período se dá a partir da relação entre os substantivos, adjetivos e verbos devidamente flexionados. Assim, alterando a seqüência das palavras na composição de uma frase, altera-se a forma, mas não o conteúdo, fenômeno que proporcionou aos grandes oradores latinos a particular liberdade que atingiam em suas construções. Essas características fazem com que o latim seja uma língua na qual não é o conteúdo que recebe a primazia, mas faz-se necessário recorrer e dar o mesmo valor à forma. Nietzsche toma como exemplo a língua alemã e considera que a composição realizada a partir dela prima pelo conteúdo, pela clareza do pensamento a ser expresso, enquanto que peca na exposição. Já a construção textual em latim obriga ao autor a exercitar a eterna tensão entre forma e conteúdo, expressa no estilo. Segundo Nietzsche (1878/2005, p. 128), “quem antes aprendia a escrever bem numa língua moderna, devia tal habilidade a esse exercício [...] mais ainda: esse alguém obtinha noção da majestade e dificuldade da forma, e preparava-se para a arte pela única via correta – a prática”.

Assim como Mário Quintana e Buffon, Nietzsche (1878/2005), no aforismo “Pensadores como estilistas”, critica a demasia na busca da clareza de exposição: “a maioria dos pensadores escreve mal, porque nos comunica não apenas seus pensamentos, mas também o pensar dos pensamentos” (p. 124).

Nietzsche considera que a aposta na eficiência da linguagem, tomada como estruturalmente baseada no erro, é a principal âncora da metafísica, e esta, por sua vez, é a principal amarra de todo o fazer da filosofia moderna (Itaparica, 2002). Para ele, o exercício filosófico não se encontra na utilização de termos complexos dominados somente

por uma minoria formalmente ilustrada. Platão, por exemplo, seria incapaz de entender o idealismo alemão, representado na filosofia de Schopenhauer, não por qualquer déficit intelectual, mas por que o projeto filosófico da metafísica alemã estava por demais encorajado na eficiência da linguagem. Nietzsche argumenta que o engodo da filosofia metafísica se dava por acreditar que a linguagem era capaz de expressar fidedignamente as coisas, esquecendo que ela era somente um sistema de conceitos e representações externas. Em outro aforismo, “A eficácia do incompleto”, Nietzsche (1878/2005) considera que o segredo da transmissão não se encontra do lado do conteúdo claro, do plenamente compreensível, mas ao lado daquilo que se dá entre luz e sombras, no estilo que se apresenta na tensão entre forma e conteúdo. Para ele,

Assim como as figuras em relevo fazem muito efeito sobre a imaginação por estarem como que a ponto de sair da parede e subitamente se deterem, inibidas por algo: assim também a apresentação incompleta, como um relevo, um pensamento, de toda uma filosofia, é às vezes mais eficaz que a apresentação exaustiva: deixa-se mais a fazer para que observa, ele é incitado a continuar elaborando o que lhe aparece tão fortemente lavrado em luz e sombra, a pensá-lo até o fim e superar ele mesmo o obstáculo que até então impedia o desprendimento completo (pp. 122-123).

Uma vez que habitamos um mundo permeado pela linguagem, ela se torna necessária para qualquer ato. Nietzsche não propõe uma impossível fuga da linguagem, mas um atravessamento desta. Não se deve confiar inocentemente na linguagem, é importante entender seu caráter falseador e historicamente marcado pela dominação moral. É o estilo que age como instrumento essencial nessa empreitada. Conforme expõe Nietzsche (1889/2003, p. 69), “melhorar o estilo: isso significa melhorar as idéias, e nada mais!”²⁰. O estilo permite que o autor e o público se tornem reflexivamente críticos ao conteúdo da obra, e isso não se faz por uma capacidade intelectual, mas pela estética, tomada em sua radicalidade como uma percepção totalizante que afete os sentidos. Como bem expressou Nietzsche no aforismo “Em desculpa do estilista pesado”: “o que se diz rápido e facilmente raramente resulta ao ouvido tanta gravidade como a coisa realmente tem peso: mas isso se deve à formação de má qualidade do ouvido que teria de passar por uma educação que foi até agora chamada de música do ensino superior da arte do som, ou seja, o discurso”²¹ (p. 70). A arte convoca a essa desilusão da linguagem; na arte não existe

²⁰ Tradução livre do original: “Mejorar el estilo: !eso significa mejorar las ideas, y nada más!”.

²¹ Tradução livre do original: “Lo que se dice ligero y fácil rara vez resulta al oído de tanta gravedad como peso tiene en realidad la cosa: pero ello estriba en mala educación del oído que tendría que pasar de educarse en lo que hasta ahora se llama música a la escuela superior del arte del sonido, es decir, el discurso”.

sentido correto: “o artista lhe convoca, sempre lhe falta o sentido correto, que não é portanto presença de espírito, mas presença dos sentidos”²² (p. 70).

Querer mostrar mais sensibilidade em relação a alguma coisa do que o que ela realmente tem, corrompe o estilo na língua e em qualquer arte. Toda grande arte tem a tendência contrária: como cada homem moralmente significativo, aprecia manter o sentimento em seu caminho sem deixar que ele se esvaia até o fim. Este pudor do sentimento, que de deixa entrever só é possível observar com a maior beleza, por exemplo, em Sófocles: parece transfigurar as características de um sentir que nos é apresentado mais sóbrio do que é²³ (Nietzsche, 1889/2003, pp. 69-70).

Segundo Nietzsche (1889/2003, p. 58), “o grande estilo surge quando o belo vence o monstruoso”, e é com base neste projeto ético e estético que ele procura estabelecer sua doutrina do estilo. Antes de procurar conceituá-lo, mais essencial é valer-se dele, aproveitando sua natureza composta de luz e sombras, que se nega a habitar a ofuscante claridade. Através do estilo é possível tocar o mais profundo e inominável desejo que movimenta a vida do sujeito, e assim se transmitir alguma coisa para além da linguagem:

A doutrina do estilo pode se tornar a doutrina de encontrar a expressão segundo a qual se transmita aos leitores e ouvintes qualquer ambiente e cada tom, e assim então a doutrina de como encontrar expressão para o tom desejável de um ser humano, cuja transmissão e participação é também, portanto, a mais desejável: o tom daquele que mexe no fundo do seu coração, de espírito alegre, claro e franco, o de alguém que superou as paixões. Essa será a doutrina do melhor estilo, que cumpre um homem bom (p. 56)²⁴.

Dessa forma, além de encontrarmos em Nietzsche um pensador essencial para a questão do estilo, podemos perceber similaridades entre suas proposições e a forma como o estilo é tomado na psicanálise, sobretudo no ensino de Jacques Lacan. Ao considerar a linguagem como estruturalmente incapaz de transmitir a verdade, Nietzsche reverbera um eco tardio na teoria psicanalítica. A linguagem não dá conta da coisa, só é aparentemente inocente em seu enunciado, uma vez sua enunciação implica conteúdos dominadores. A

²² Tradução livre do original: “el artista le convoca, siempre le falta el sentido correcto, que no es por tanto presencia de espíritu, sino presencia de los sentidos”.

²³ Tradução livre do original: “Querer mostrar hacia alguna cosa más sensibilidad de la que uno realmente tiene corrompe el estilo, en la lengua y en cualquier arte. Todo arte grande tiene más bien la tendencia contraria: como a todo hombre moralmente significativo, le gusta mantener al sentimiento por su camino sin dejar que eche a correr hasta el final. Ese pudor del sentimiento, que se deja entrever tan sólo es de observar con la mayor belleza, por ejemplo, en Sófocles: y parece transfigurar los rasgos de un sentir el que éste se nos presente más sobrio de lo que es”.

²⁴ Tradução livre do original: “La doctrina del estilo puede llegar a ser alguna vez la doctrina de cómo hallar la expresión en virtud de la cual uno transmita a lectores y oyentes cada atmósfera y cada tono; y así a continuación, la doctrina de cómo hallar expresión para el tono más deseable de un ser humano, cuya transmisión y participación es también, por tanto, la más deseable: el tono de aquel a quien mueve el fondo de su corazón, alegre de espíritu, claro y franco, el de quien ha vencido las pasiones. Ésa será la doctrina del mejor estilo: el que cumple al hombre bueno”.

arte possibilita escapar a esse engodo necessário da linguagem e o estilo é um instrumento essencial nesta empreitada. Esses são alguns dos pressupostos testemunhados por Nietzsche que encontram correspondência em Freud e Lacan.

Retomando o campo da conceituação do estilo, no início do século XX, o crítico de literatura e escritor inglês John Middleton Murry, que talvez seja mais conhecido por ser editor e marido de Katherine Mansfield, formulou a obra *O problema do Estilo* (1922/1968), na qual faz um minucioso estudo sobre o tema. Segundo ele, o emprego da palavra estilo pode ter ao menos três significados diferentes, sobretudo na arte da escrita. O primeiro se refere a uma idiossincrasia através da qual reconheceríamos um escritor ou um grupo, a ponto de considerar que certo texto só pode ter sido escrito por ele, ou ainda “tudo aquilo que possa contribuir para tornar reconhecível o que um homem escreve inclui-se no seu estilo” (p. 17). Neste ponto vemos certa aproximação ao conceito de estilo proposto por Buffon, identificando na obra as características do autor, ao mesmo tempo em que coloca o estilo como uma característica que não é restrita somente ao artista, mas a todo sujeito. O segundo significado para o estilo seria uma qualidade pessoal que possibilitaria ao autor colocar seus argumentos de forma lúcida. Murry considera que esse segundo sentido deve resumir-se simplesmente na defesa de idéias intelectuais, não podendo ser aplicado à arte ou às outras produções humanas. O terceiro significado possível que Murry dá para a palavra estilo aparece quando, por exemplo, dizemos do estilo de Shakespeare. Este estilo ultrapassa qualquer característica subjetiva da pessoa de Shakespeare ou grupo artístico no qual ele estivesse inserido; é um estilo que funda um modo de expressão único, é a mais alta realização literária, é o responsável por deixar o nome do autor cravado na cultura. Nas palavras do crítico: “referimo-nos a uma qualidade que transcende a qualquer idiossincrasia pessoal, que exige, contudo – ou parece exigir – idiossincrasia pessoal para manifestar-se. Estilo nesse sentido absoluto é uma fusão completa do pessoal e do universal” (Murry, 1922/1968, p. 19).

Em sua definição do estilo, Murry adota duas concepções que, de certa forma, se encontram com o conceito hegeliano de maneira, estilo e originalidade. A partir do estilo como idiossincrasia pessoal podemos considerá-lo como próximo dos conceitos de maneira e estilo em Hegel, uma vez que dizem a respeito das características subjetivas adequadas às leis que regem certa forma de expressão, dialogando também com o que Buffon já havia formulado no século XVIII. Já ao considerar o estilo como aquilo que se vale das características pessoais do artista, ultrapassando-as para a criação de algo novo, vemos o

terceiro significado de estilo atribuído por Murry se aproximar do conceito de originalidade em Hegel.

Ao considerarmos, a partir de Murry (1922/1968), o estilo tomado como fusão do pessoal e do universal, encontramos nele um fenômeno ímpar, uma solução para o problema que se coloca entre a verdade, aquilo que é da ordem mais particular do sujeito, e o universal²⁵ ao qual se destina toda a produção de saber, seja ela filosófica, científica, psicanalítica, etc. O estilo possui então uma potência transmissora capaz de impor particularidade ao universal e universalidade ao particular. Assim como Nietzsche já havia indicado, o estilo está intimamente relacionado com a transmissão, sobretudo no que toca a questão de atravessamento do binômio forma-conteúdo, em direção à capacidade de transmitir o que não se dá muito bem com as palavras. Essa proposta encontra uma ressonância especial a partir da ética psicanalítica, que tem na relação entre saber e verdade, bem como na impenetrabilidade da coisa pela linguagem, um de seus principais pilares.

Conforme pudemos abordar brevemente, mesmo abordando o estilo como um termo difuso, geralmente referenciado como um problema ou como uma questão, a filosofia não deixa de reconhecer seu caráter ambíguo e plural de significados. É a partir da proposta do estilo concebido tanto como marca quanto como aquilo que se apresenta como uma fusão entre o particular e o universal, permitindo o atravessamento da linguagem na tensão entre forma e conteúdo, que pretendemos abordar a questão do estilo na psicanálise.

Um enigma para a psicanálise

Só é artista aquele que é capaz de transformar
a solução num enigma.

*Karl Kraus*²⁶

No início do século XX, o espírito da época impulsionava vários saberes em diferentes âmbitos. A arte era instigada à quebra das amarras estéticas sublimes em direção

²⁵ Abordaremos melhor a questão que envolve a verdade e o saber, bem como o particular e o universal, no terceiro capítulo desse trabalho.

²⁶ Citação extraída do livro de Carol Dingle (2003, p. 55).

à valorização do vulgar, do cotidiano, constituindo assim o que chamou de movimento modernista. A lingüística, através de Saussure, adquiria *status* de ciência e o estruturalismo começava a ganhar espaço no pensamento ocidental. A filosofia sofria o impacto das idéias que Nietzsche propusera no fim do século XIX, sendo que este foi por muito tempo marginalizado no âmbito acadêmico.

Da mesma forma, no final do século XIX e início do século XX, os avanços freudianos no estudo do inconsciente também se inspiravam em uma profunda investigação do cotidiano da vida subjetiva, sobretudo através de fenômenos antes considerados obscuros e de menor importância, como os sonhos, a histeria, a loucura, e outras vicissitudes da vida humana. Pode parecer óbvio, mas faz-se imperativo ressaltarmos que esses movimentos e considerações acerca do estilo não aconteceram em separado, conforme expusemos nos tópicos anteriores, ou através de um processo evolutivo no qual as concepções anteriores são substituídas por formas mais adaptadas. Porém, o recorte que fazemos na questão do estilo nos obriga a visualizá-lo didaticamente segmentado em campos e épocas diferentes, bem como nos impulsiona a ressaltar algumas características que nos servirão de apoio para pensá-lo a partir da psicanálise nos próximos capítulos. Neste último tópico, propomos cotejar a questão do estilo na psicanálise, ressaltando que este não se encontra especificamente como um conceito trabalhado por Freud ou Lacan, ao mesmo tempo em que a obra freudiana e o ensino lacaniano possibilitam a abordagem do estilo enquanto tema e fornecem-nos o embasamento necessário para tomá-lo a partir da psicanálise.

Nascida na aurora da virada do século XX, a psicanálise tem sua invenção na descoberta freudiana de que há um desconhecido íntimo que comanda o agir dos homens à revelia de sua consciência, o que Freud nomeou como inconsciente. Desde então, a obra de Freud mantém um valor inigualável para o saber psicanalítico, não por motivos históricos ou de uma doutrina semelhante à religiosa, na qual a verdade se encontra inscrita nos textos canônicos. O valor em recorrer aos textos freudianos se dá devido à consistência ímpar que eles apresentam, proporcionando um efeito de corte único, capaz de transmitir um pouco desta impossibilidade visada pela ética psicanalítica, o que está além do que as palavras podem articular. A psicanálise se funda sobre o estilo de Freud, sendo este considerado um dos maiores do século XX (Porge, 2005), ou, como já citou Lacan (1967/2003, p. 256), “a psicanálise tem consistência pelos textos de Freud, esse é um fato

irrefutável. Sabemos em que, de Shakespeare a Lewis Carroll, os textos contribuem para seu espírito em seus praticantes”.

Podemos trabalhar a questão do estilo em Freud a partir de duas vertentes. A primeira, que tomamos a liberdade de chamar de “o estilo de Freud”, parte da análise do fato de que Freud, além de ser o fundador de uma nova forma de discurso (a psicanálise), também é um autor premiado, dotado de particular qualidade em sua escrita; um autor que cravou seu lugar na cultura, transformando-a, cujos textos permanecem atuais em nossos dias. Apesar do próprio Freud se considerar um escritor muito mais caracterizado por ser um “homem de ciência e não um poeta” (1900/1986, p. 29), logo é perceptível ao leitor de textos psicanalíticos que aqueles que levam a assinatura de Freud possuem um estilo próprio, condizente com as concepções de Buffon, ou seja, um estilo “refinado e preciso” (Carone, 2009, p. 48) que confere certa beleza, nobreza e verdade aos textos.

O estilo freudiano foi reconhecido não somente pela comunidade de psicanalistas, mas também pela comunidade intelectual do início do século XX. Segundo Plänkes (2005), a intelectualidade vienense começou uma verdadeira campanha para que Freud recebesse algum prêmio Nobel, principalmente o de 1929, ainda que este fosse o de literatura. Tal honra nunca lhe foi conferida, talvez por ser judeu em dias difíceis, mas em 1930, em compensação ao Nobel não conquistado, Freud foi homenageado com o Prêmio Goethe, a maior honra acadêmica alemã, destinado ao reconhecimento do trabalho de intelectuais. Agraciado com o prêmio Goethe, Freud se encontra ao lado de homens como Lukaks, Plank, Hermam Hesse, entre outros.

Talvez alguém pudesse considerar desmedida a campanha para o Nobel da literatura de 1929, mas fica fácil perceber que textos como “O mal estar na civilização” (1930/1986), “Totem e tabu” (1913b/1986) e “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (1915a/1986) possuem um caráter único, que os inclui na alta literatura do século. Durante o percurso de sua obra, Freud notadamente modificou seu modo de escrever, abandonando uma forma puramente acadêmica, como podemos observar em seus estudos neurológicos, até chegar a um estilo autoral, com uma escrita que em nada deve aos grandes ensaios literários. Para Carone (2009), Freud constrói a psicanálise utilizando-se da linguagem, da sintaxe e de seu próprio estilo como ferramentas que lhe possibilitam refletir a matéria apreendida no próprio corpo da teoria. É a partir da experiência do inconsciente em sua clínica que Freud inaugura e constrói seu conceito de inconsciente, distanciando-se do inconsciente filosófico. Este movimento de pensar a construção da

teoria como um espelho que reflete a própria matéria sobre a qual ela se debruça também foi defendido e executado por vários pensadores do século XX como Bergson, Wittgenstein, Heidegger, Husserl e Lacan (Carone, 2009).

A segunda vertente possível de trabalho, que podemos chamar de “o estilo em Freud”, parte da análise de textos freudianos na busca de um recorte que possibilite verificar traços, pegadas que nos indiquem a importância e a relevância que o inventor da psicanálise conferiu ao estilo. Até onde pudemos verificar em nossa pesquisa, o tema do estilo não se encontra especificamente trabalhado na obra de Freud, porém, ele indica alguns pontos que nos permitem inferir características que, em conjunto, nos ajudam a formular um estatuto para o estilo, ainda que ele não o nomeasse assim. Isso é possível sobretudo a partir dos textos em que Freud comenta a respeito do poeta, o *dichter*. Peter Gay (1989) argumenta que o termo alemão *dichter*, utilizado por Freud, é “útil e intraduzível” (p. 286), aplicando-se igualmente ao romancista, ao dramaturgo e ao poeta. Em vários textos encontramos Freud implicado e circundado por uma questão: como pode o *dichter* criar²⁷ arte?

No ensino de Jacques Lacan, o termo estilo foi usado em diversas ocasiões. Da mesma forma como trabalhamos com Freud, podemos trabalhar a questão do estilo em Lacan a partir da relação do estilo de Lacan e do estilo em Lacan. Porém, o recorte que escolhemos efetuar impõe que enfatizemos a segunda opção. Em “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranóicas da experiência” (Lacan, 1933/1987), um dos primeiros textos de Lacan e muito influenciado pelo movimento surrealista, já é abordada a questão do estilo a partir de suas implicações com a ética. Em outros momentos Lacan estabelece uma relação íntima entre o estilo e a ética, como por exemplo em seu seminário *A Ética da psicanálise* (1959-1960/1997), “A psicanálise e seu ensino” (1957/1998), “Abertura desta Coletânea” (1966/1998), e outros.

Apesar de abordar o tema em diversas ocasiões, Lacan não chega a formalizar estritamente o estatuto que confere ao estilo; suas elaborações geralmente são constituídas de poucas frases ao longo dos textos. Aparentemente desconexas, elas se mostram intimamente relacionadas, nos possibilitando, com base em alguns pontos, traçar a figura do estilo no ensino lacaniano, ou seja, o estilo como aposta ética, essencial à transmissão da psicanálise.

²⁷ Podemos acrescentar à mesma pergunta o aposto: Como pode o *dichter*, a partir de seu estilo, criar arte?

É interessante notar a ressonância acerca do estilo que aparece nas artes, na lingüística e na filosofia. Os autores utilizam vários termos (artista, pessoa, sujeito, indivíduo, homem) que, apesar da aparente polissemia, aparecem sempre referenciando a pessoa ou a personalidade do responsável pela criação artística. Outra ressonância se dá, de uma forma geral, pelo fato do estilo estar diretamente relacionado à capacidade do autor atingir seu ideal artístico. Ao abordar o estilo a partir da ética própria da psicanálise, Lacan opera uma verdadeira subversão em relação ao tema. Em primeiro lugar, renuncia a caracterização do estilo como referenciado à busca de ideais estéticos, uma vez que a ética da psicanálise é guiada justamente pela queda dos ideais, pela ascensão do objeto como causa de desejo²⁸. Em segundo lugar, Lacan não recorre à noção de pessoa, personalidade ou homem, abordando o estilo a partir da relação que o sujeito estabelece com o objeto. Assim, Lacan adentra o campo que propriamente interessa à psicanálise: o campo do sujeito do inconsciente, sujeito à falta estrutural da linguagem, à incapacidade de significação plena inerente à cadeia de significantes.

A partir das breves reflexões acerca do estilo nas artes, na lingüística e na filosofia, pudemos ver que o estilo é uma questão controversa que abriga em si uma gama de significados. Tomado como inscrição é uma droga, do ponto de vista da língua é uma patologia, na filosofia se apresenta como uma questão, um problema. De certa forma, todas essas visões serão úteis para pensar a questão do estilo estritamente dentro da teoria psicanalítica, de modo que recorreremos posteriormente a algumas dessas formulações para realizar nossas articulações. Propomos então que o estilo seja tomado, nesse trabalho, como um enigma. Diferenciando-se do mistério, que carrega em si algo da ordem do oculto, bem como do segredo que coloca em cena o que não se pode dar ao saber, o enigma possui uma estrutura que não se revela à primeira vista, mas carrega em si os elementos necessários ao seu desvelamento, tal como aquele com o qual a esfinge desafia Édipo, que em sua formulação já assina sua sentença.

Consideramos, então, o estilo como um enigma que se impõe à psicanálise, e buscamos seu desvelar nos traços da obra freudiana e do ensino Lacaniano a partir de suas articulações com o belo e com o objeto, conceitos que fundamentam a ética psicanalítica, para que neles encontremos alguns traços que nos permitam bordejar nosso enigma.

²⁸ Este tema será mais bem trabalhado no segundo capítulo.

Freud e o estilo pelas mãos do poeta

Qualquer idéia que te agrade,
Por isso mesmo... é tua.
O autor nada mais fez que vestir a verdade
Que dentro em ti se achava inteiramente nua...

*Mário Quintana*²⁹

Seguindo o enigma que nos move, continuaremos tentando localizar o estatuto que o estilo ocupa na psicanálise, ou melhor, seguimos na pista do polissêmico estilo, indagando-nos sobre o que nele interessa à experiência psicanalítica. Conforme citamos rapidamente no capítulo anterior, Freud não aborda especificamente o estilo como um conceito em sua obra, o que não quer dizer que ele não tenha se referido ao estilo em alguns momentos específicos. Geralmente, Freud utiliza-o a partir do senso comum, na maioria das vezes fazendo referência a estilo de vida ou forma de expressão. Porém existem algumas poucas exceções, sobre as quais trataremos a seguir, que se devem, sobretudo, a alguns dos textos psicanalíticos de Freud elaborados no princípio do século XX, que ganharam a fama de inaugurar a psicanálise.

O texto “A Interpretação dos Sonhos” (Freud, 1900/1986) possui um caráter inaugural no trabalho freudiano. Encontramos nela uma marca singular do abandono do discurso estritamente cientificista na busca da construção de um novo saber, autônomo, que não se confunda com a filosofia ou com a medicina, ao qual Freud deu o nome de Psicanálise. Lacan chega a comentar que “A Interpretação dos Sonhos”, ao lado de “A psicopatologia da vida cotidiana” (Freud, 1901/1986) e “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (Freud, 1905/1986), são os “livros que podemos considerar canônicos em matéria de inconsciente” (Lacan, 1960/1998, p. 526), pois neles encontramos a dinâmica econômica do inconsciente descrita a cada página. Devido a uma feliz coincidência, é em parte deste cânone que encontramos as primeiras referências que Freud faz ao estilo.

²⁹ Citação extraída do livro *Quintana de Bolso* (2008, p. 38).

A primeira referência se encontra em um pequeno trecho da correspondência trocada entre Freud e Fliess³⁰ em setembro de 1899, na qual o primeiro comenta sobre suas dificuldades em terminar sua obra-prima “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986). Conforme comenta James Strachey (1972/1986), editor e comentador da obra freudiana publicada pela Imago, durante a confecção de “A Interpretação dos Sonhos”, as críticas mais severas ao texto provinham do próprio Freud que as dirigia, sobretudo “contra o estilo e a forma literária” (p. 26). O próprio Freud comenta em sua correspondência com Fliess:

Em alguma parte dentro de mim há um gosto pela forma, uma apreciação da beleza como uma espécie de perfeição; e as frases tortuosas de meu livro do sonho, com seu desfile de orações indiretas e olhadelas oblíquas para as idéias, ofendem profundamente um de meus ideais. Tampouco estou inteiramente errado em encarar essa falta de forma como um indício de domínio insuficiente do material. [...] O consolo está na inevitabilidade: [o livro] simplesmente não saiu melhor do que isso. Entretanto, lamento ter que sacrificar meu leitor favorito e melhor dentre todos entregando-lhe provas, pois como se pode gostar de uma coisa que se tenha que ler nas provas? Infelizmente, não posso prescindir de você como representante do Outro³¹ – e, mais uma vez, tenho outras sessenta páginas para você (Freud, 1899/1986, pp. 374-375).

É no encontro com a dita a impureza de seu estilo, despertada pelo pulsante inconsciente revelado em cada página do texto “A Interpretação dos Sonhos”, que Freud, ofendido, obriga-se a recuar de um ideal. Até os dias de hoje, os manuais de redação científica recomendam a utilização das orações em estrutura direta (sujeito-verbo-predicado), bem como a abordagem e desenvolvimento das teses de forma sucinta e que busque excluir qualquer ambigüidade ao leitor. Conforme comentamos brevemente no primeiro capítulo, a ambigüidade, o paradoxo, a falta, não são próprios do campo da ciência desenvolvida após Descartes. Resta então à arte, ou a algumas expressões artísticas em particular, o papel de abrigar estas características próprias da humanidade.

Freud, aos 43 anos, apenas no início de seus trabalhos psicanalíticos, lamenta-se por ter que recorrer a uma linguagem tão pouco adequada ao rigor demandado pela ciência

³⁰ Wilhelm Fliess (1858-1928) foi um cirurgião e otorrinolaringologista alemão que, sobretudo entre os anos 1887 e 1904, manteve uma estreita amizade com Sigmund Freud, retratada em intensa correspondência. A figura de Wilhelm Fliess é de suma importância para a história da psicanálise pois devido à confiança que Freud depositava nele, Fliess atuou como um primeiro leitor e crítico de suas principais e primeiras publicações psicanalíticas.

³¹ Curiosamente, segundo a tradução a qual temos acesso, encontramos neste trecho Freud valendo-se do termo Outro, em maiúscula. Posteriormente à Freud, Lacan grifará o Outro em maiúscula para designar uma estrutura radical de alteridade, conforme trabalharemos mais adiante neste capítulo. Fliess enquanto leitor de Freud é um representante desta alteridade radical, ou seja, Fliess representa não somente sua pessoa, mas do Outro que se refere à alteridade radical própria da linguagem, da cultura. Como ainda não tivemos acesso aos documentos originais, não sabemos se este é um simples erro ortográfico do tradutor ou se é mais um indicativo da raiz freudiana das elaborações de Lacan.

da época. Nesse primeiro momento, o próprio Freud admite ter se recusado a colocar alguns conteúdos de seus sonhos nos textos, pois nesse caso, conforme ele comenta, “teria de revelar ao público maior número de aspectos íntimos de minha vida mental do que gostaria, ou do que é normalmente necessário para qualquer escritor que seja um homem de ciência e não um poeta” (1900/1986, p. 29).

No entanto, na carta que Freud envia a Fliess, o encontramos se lamentando por deparar-se com os sonhos, por não ter conseguido aderir ao rigor do “homem de ciência”, fazendo com que seu estilo muitas vezes o surpreendesse, expressando-se de uma forma mais próxima da literatura, dos poetas.

Ao que nos parece, o comentário de Freud (1899/1986, p. 375): “lamento ter que sacrificar meu leitor favorito e melhor dentre todos”, no qual se refere que sacrifica o seu leitor favorito por ter que entregar um material incompleto, não se refere somente a Fliess, mas antes de tudo a si próprio. Diante do inconsciente, ele se depara com a inevitabilidade própria da vida, admitindo que a confecção do texto de seu livro dos sonhos o obriga a utilizar de outros meios para circunscrever seu objeto, ainda que com isso tenha ofendido seus ideais estéticos: “as frases tortuosas de meu livro do sonho [...] ofenderam profundamente um de meus ideais” (pp. 374-376).

A questão do estilo próprio, ou mais especificamente, encontrar ou aceitar seu estilo, parece ter sido uma fonte de preocupação para Freud, sobretudo em seus textos da virada do século. Em outro pequeno trecho do texto “A psicopatologia da vida cotidiana”, na seção destinada a tratar pequenos esquecimentos e extravios de objetos, Freud (1901/1986) comenta um caso pessoal interessante:

Por que, então, extraviei recentemente um catálogo de livros que me fora remetido, a ponto de ser-me impossível reencontrá-lo? De fato, eu tinha intenção de encomendar um livro nele anunciado, *Über die Sprache* [Sobre a Linguagem], pois era de um autor cujo estilo espirituoso e movimentado me agrada, e cujos conhecimentos de psicologia e de história da cultura aprendi a valorizar. Acho que foi exatamente por isso que extraviei o catálogo. É que costumo emprestar livros desse autor a meus conhecidos para que se instruam, e dias antes um deles me devolvera um exemplar, dizendo: ‘O estilo me lembra muito o seu, e também a maneira de pensar é a mesma.’ Essa pessoa não sabia no que tocava em mim ao fazer essa observação. Anos atrás, quando eu ainda era jovem e mais necessitado de me associar a outrem, um colega mais velho, diante de quem eu elogiara os escritores de um famoso autor médico, dissera quase a mesma coisa: ‘É exatamente como seu estilo e seu gênero.’ Influenciado por essa observação, escrevi uma carta a esse autor tentando estreitar as relações com ele, mas uma resposta fria me colocou no meu lugar. É possível que outras experiências desanimadoras anteriores também se ocultem por trás dessa, pois jamais encontrei o catálogo extraviado, e esse presságio realmente fez com que eu me abstinêsse de encomendar o livro anunciado, embora o desaparecimento do

catálogo não constituísse um verdadeiro empecilho, já que eu guardara na memória tanto o nome do livro quanto o do autor (p. 130, aspas no original).

Longe de propor qualquer análise selvagem de Freud ou de qualquer método de análise aos seus textos, não nos parece demasiado ousado sugerir que, de acordo com o trecho acima citado, o estilo de Freud, independentemente do que seja exatamente, aparece como algo que para ele adquire um intenso valor e investimento psíquico. A consideração deste trecho parece-nos insuficiente para pensarmos o estilo freudiano, ou a delimitação do termo estilo em seu pensamento, porém acreditamos que este pequeno trecho pode ser adicionado à nossa análise para melhor pensarmos a questão do estilo.

Outra passagem na qual Freud se refere ao estilo, talvez a mais breve e interessante delas, também se encontra no texto “A psicopatologia da vida cotidiana” (1901/1986), no final do capítulo referente aos lapsos de fala. Antes de abordá-lo, entretanto, faz-se necessário primeiro passarmos por alguns pontos importantes que são abordados no texto.

O lançamento do livro “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986) ocasionou uma verdadeira revolução nos estudos da subjetividade, pois nele já se encontravam muito bem explicitados os primeiros estudos acerca da pedra fundamental da psicanálise: o inconsciente freudiano³². Logo em seguida à sua publicação ocorreu o lançamento de um segundo livro de Freud: “A psicopatologia da vida cotidiana” (1901/1986). O mote do livro é questionar a pretensa normalidade dos sujeitos frente ao fato de que os mecanismos psíquicos encontrados nos casos considerados como psicopatologicamente graves são os mesmos que atuam no cotidiano das pessoas que consideramos normais. A partir de sua experiência clínica e de seu trabalho de pesquisa, Freud chega à conclusão de que os mecanismos que causam os distúrbios de linguagem, como as parafasias, as afasias e as disfasias manifestadas nas irremediáveis históricas e que deixavam a psiquiatria do século XIX perplexa, são os mesmos que causam os ligeiros lapsos de linguagem.

O sintoma é um indicativo de que algo não vai bem, de que existe algo que surpreende por se encontrar fora do normal. Para a psiquiatria tradicional “todo sintoma é indício de um processo patológico” (Neto, 2003, p. 47) que “corresponde a uma variação incomum de função ou à realização de uma nova operação desta função” (p. 47). Nesse sentido, não é valorizado o conteúdo dos sintomas, levando-se em consideração somente o

³² Optamos por utilizar o termo inconsciente freudiano para demarcar que o conceito de inconsciente formulado por Freud difere-se radicalmente do inconsciente proposto pela tradição filosófica, bem como do conceito ao qual a medicina recorre para se referir ao estado de não consciência corporal.

indício de presença/ausência destes. A reflexão freudiana, ao se deparar com os corpos das históricas superinvestidos eroticamente, subverte o pensamento cientificista ao apostar que os sintomas que as atingiam não eram disfunções puramente físicas, neuronais. A aposta de Freud parte da hipótese de que para além desta disfunção, o sintoma tinha em si uma função, sobretudo, a função de enigma, de mensagem cifrada esperando ser desvendada por quem puder fazê-lo. Ou seja, subvertendo e estendendo a noção de sintoma, Freud o considera como uma expressão em forma de metáfora, uma formação do inconsciente. O psicanalista Charles Melman (1996, p. 478) comenta que “a sorte de Freud foi ter começado pelo sintoma e portanto do que vai mal”, complementando: “também por felicidade esse sintoma era, como sabemos, histórico. Ora, o que se dá a ouvir na histeria senão o sujeito quando ele está em pane ou incapaz de expressão?” (p. 478).

Os passos revolucionários que Freud opera no campo da psicopatologia se apresentam nessas duas teses. Na primeira, Freud considera que o normal e o patológico não são ocasionados e operacionalizados por sistemas psíquicos diferentes; ambos provêm da mesma fonte, o inconsciente, da mesma forma que se apresentam com uma semelhança notável, sendo que sua dissonância muitas vezes aparece em termos de grau. Freud rouba a normalidade de uma pequena casta dominante, estendendo a doença mental a todos os sujeitos da cultura. A segunda tese freudiana que revoluciona a psicopatologia está expressa em sua aposta de que existe uma verdade no sintoma. Ao considerá-la, Freud não se refere a qualquer uma, mas àquela mais íntima do sujeito: a verdade do desejo inconsciente, aquilo que o move.

O conceito de sintoma foi constantemente revisto durante a obra freudiana, sendo que este passou a abarcar não somente a natureza de mensagem reveladora da verdade do desejo inconsciente, mas também a fixação e o gozo presente na repetição do mesmo. De uma maneira geral, podemos resumir que no primeiro momento, no qual o texto “A psicopatologia da vida cotidiana” (Freud, 1901/1986) foi elaborado, o sintoma é considerado sobretudo como uma mensagem cifrada, reveladora do desejo inconsciente do sujeito, presente tanto nas grandes afasias históricas quanto no titubear gaguejante dos pequenos esquecimentos cotidianos. É neste contexto que Freud comenta especificamente sobre a avaliação do estilo, ou melhor, o seu posicionamento frente à característica estilística de um autor. Com a destreza que lhe é própria, Freud comenta que os mecanismos que revelam lapsos da fala também podem ser aplicados em relação à análise do estilo dos escritores. Diz ele:

Mesmo ao avaliar o estilo de um autor, temos o direito e o hábito de aplicar o mesmo princípio elucidativo que nos é indispensável ao rastreamos as origens dos equívocos isolados da fala. A maneira clara e inambígua de escrever mostramos que o autor está de acordo consigo mesmo; quando encontramos uma expressão forçada e retorcida, que, segundo o apropriado dito, aponta para mais de um alvo, ali podemos reconhecer a intervenção de um pensamento insuficientemente elaborado, complicado, ou escutar os ecos velados da autocrítica do autor (Freud, 1901/1986, pp. 98-99).

Porém, anteriormente, Freud ressalta que esse tipo específico de lapso não pode ser colocado em paridade com qualquer lapso da língua, não por haver uma diferença entre a palavra oral e a escrita, mas justamente porque no caso do estilo o que é avaliado é a capacidade de pensamento do autor. Freud diz que não acredita que alguém cometesse um lapso de fala deste escopo em uma “audiência com Sua Majestade, numa declaração de amor feita com seriedade ou ao defender sua honra e seu nome diante de um júri — em suma, em todas as ocasiões em que a pessoa se entrega de corpo e alma, como diz a significativa expressão” (p. 98). Assim como Buffon e Nietzsche, Freud traça uma relação íntima entre estilo e pensamento. Mesmo sendo um comentário pequeno, nele percebemos que o estilo, para Freud, não é fortuito, ele é fruto de uma elaboração do autor. No comentário da nota de rodapé correspondente a este trecho, adicionado em 1910, Freud cita um verso de Nicolas Boileau-Despréaux (1674/1979) que trata justamente sobre a natureza e fineza do estilo: “antes, pois, de escrever, aprenda a pensar. Conforme nossa idéia seja mais ou menos confusa, a expressão a segue, ou menos nítida ou mais pura. O que bem se concebe, se enuncia claramente, e para dizê-lo, vêm as palavras com facilidade” (pp. 19-20).

Freud equipara estilo e pensamento quando aponta que o estilo retilinearmente diz de uma elaboração na qual o autor se encontra de acordo consigo mesmo, enquanto que o estilo ambíguo, retorcido, multidirecionado, diz de um pensamento que se contradiz, se critica, se trai. Ora, por mais que Freud pudesse querer indicar, com essa passagem, a importância da boa elaboração de um conteúdo para sua expressão, não podemos deixar de notar que o pensamento que trai a vontade consciente, não aponta para outra coisa que não seja o desejo inconsciente do sujeito.

O estilo, desse modo, entra como mais um elemento da psicopatologia cotidiana com a qual e, sobretudo, através da qual temos que lidar no decorrer da vida. Ao aproximar estilo, pensamento e sintoma, Freud o situa como formação do inconsciente, ou seja, estando sob a égide da linguagem. Se o estilo de um autor pode ser lido, é porque ele se apresenta ao leitor assim como o sintoma, ou seja:

é por já estar inscrito ele mesmo num processo de escrita. Como formação particular do inconsciente, ele não é uma significação, mas a relação desta com uma estrutura significante que o determina. Se nos permitissem o trocadilho, diríamos que o que está em jogo é sempre a concordância do sujeito com o verbo (Lacan, 1957/1998, p. 446).

Apesar de possuírem expressões que se aproximam, não podemos dizer que o estilo seja da mesma ordem que o sintoma. Uma das características do sintoma neurótico é “que ele quer transformar em signo, i.e., quer amarrar biunivocamente, o significante do desejo a um significado que aponta um determinado objeto, uma determinada maneira de gozar” (Iannini, 2009, p. 255). Por sua vez, o estilo aponta justamente para o atravessamento desta posição, ou seja, para o desenlace de um significante a determinado significado, a criação do novo a partir da cadeia significante. O estilo aponta para a polissemia da linguagem e, para além dela, mostra o vazio de significação presente no próprio cerne da estrutura da linguagem.

Freud (1901/1986) recorre à clareza do texto para abordar o estilo do autor, porém, não é da clareza cartesiana que vive a arte. É fato que um texto pode ser mal elaborado por falta de zelo do autor, no entanto, a arte acolhe alguns modos de expressão que se distinguem justamente por essa expressão de idéias opostas, paradoxais, torções, ambivalência entre o puro e o impuro, o divino e o humano, dentre as quais ressaltamos o Barroco. Maurano *et al.* (2009) apontam que na psicanálise o barroco não deve ser encarado como somente um momento histórico, ou como um movimento artístico restrito às produções do século XVIII. Antes de tudo, o barroco pode ser pensado como um modo de orientação psíquica regido por uma ética particular, que nas torções entre luz e sombras não recua frente ao impossível, mas participa dele. O barroco, “por escapar à possibilidade de representação, comparece via uma apresentação que dá a ver muito mais do que mostra” (p. 368). Por não recuar frente ao impossível, a proposta ética que encontramos na expressão barroca é a mesma encontrada na psicanálise. Transitando a categoria do irrepresentável, a expressão paradoxal e retorcida do barroco possibilita, através do belo, contornar os impossíveis clínicos e teóricos com os quais a psicanálise lida em seu cotidiano. Se Freud, nas cartas que dirigiu à Fliess, se lamenta por abdicar de um estilo direto e sem ambigüidades, este só o fez, mesmo sem saber, devido às exigências que seu material de trabalho e estudo, o inconsciente, lhe impôs.

Posteriormente a estes pontos que analisamos rapidamente, ainda que não tenha citado o estilo enquanto um tema central, ou um conceito delimitado, Freud indica alguns caminhos que nos ajudam em nossa reflexão. Ela se torna possível, sobretudo, a partir dos

textos em que Freud aborda as particularidades do *dichter*, termo que segundo Peter Gay (1989, p. 286), é “útil e intraduzível”, e pode indicar o romancista, o dramaturgo e o poeta. Traduzido na versão da Edição Standard Brasileira da Imago como “escritor criativo”, o *dichter* está presente em vários textos freudianos, como “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986), “Delírios e sonhos na Gradiva de Jansen” (1907/1986), “Conferências introdutórias sobre psicanálise” (1915-1916/1986), “O estranho” (1919/1986), e o texto a que ele dedicou um estudo mais aprofundado sobre a figura do *dichter*: “Escritores criativos e devaneios” (1908/1986).

Ao passar dos anos que permeiam a criação de cada um desses textos, percebemos que uma pergunta rodeou a cabeça de Freud (1908/1986, p. 149): “de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes”, ou em outras palavras: como pode o *dichter*, a partir de seu estilo, criar arte?

Os *dichter*, ao contrário dos antigos aedos³³ ou dos rapsodos, quando são indagados acerca de quais são as suas fontes, se dizem pessoas normais que nada sabem sobre o que é que lhes possibilita produzir obras tão impressionantes, que despertam as mais variadas emoções. Freud (1908/1986, p.149) ainda nos diz que “os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita freqüência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta”.

A partir do trabalho freudiano fica claro que toda produção humana é originada a partir desta estrutura psíquica que a psicanálise denominou “inconsciente”. Dessa forma, a própria criação artística e conseqüentemente o estilo aparecem como frutos de uma economia psíquica específica que dá essa possibilidade de vazão ao sujeito. Em “A Interpretação dos Sonhos”, Freud (1900/1986) ressalta a importância da ligação entre o *dichter*, o processo de criação artística e o inconsciente, afirmando que:

Não há dúvida de que os vínculos entre nossos sonhos típicos, os contos de fadas e o material de outros tipos de literatura criativa não são pouco nem acidentais.

³³Os aedos eram poetas da antiguidade grega cuja função era principalmente a de compositor e intérprete. A questão da autoria não se impunha propriamente a um aedo, uma vez que estes não eram considerados completamente responsáveis pela composição da obra, sendo somente intermediários entre as musas e o público. As musas e sua mãe Mnemosýne, eram as responsáveis por transportar o poeta e o profeta para outra esfera de tempo inacessível aos mortais: “o que aconteceu outrora, o que ainda não é” (Vernant, 1965/2002, p.137). Eram elas, pois, que cantavam a obra aos ouvidos dos aedos; eles somente tinham o trabalho de transmissor. Os Rapsodos por sua vez, eram artistas encarregados de executar as obras dos aedos, também não sendo responsáveis por sua autoria.

Por vezes acontece que o olhar penetrante de um escritor criativo tenha uma compreensão analítica do processo de transformação do qual ele não costuma ser mais do que o instrumento. Quando isso se dá, ele pode seguir o processo em sentido inverso e, desse modo, identificar a origem do texto imaginativo num sonho (p. 244).

Freud (1908/1986) já apontava que a descoberta de uma atividade afim à produção artística dos *dichter* poderia nos revelar mais acerca deste mistério que é a criação, da mesma forma que poderia nos dizer mais acerca do próprio inconsciente. Apesar de Freud não trabalhar exatamente o termo estilo nos textos referentes aos *dichter*, podemos observar que através da história o estilo tem sido colocado como um dos fundamentos da criação artística. Podemos então inferir que nos textos em que Freud trabalha a questão da criação artística ele também trabalha a questão do estilo implicitamente.

Para Freud (1908/1986), a criação artística está intimamente ligada à questão da fantasia, a verdadeira realidade psíquica, “uma correção da realidade insatisfatória” (p. 152). A partir de uma leitura lacaniana, tomando como base o seminário *A lógica da fantasia*³⁴ (Lacan, 1966-1967/2000), podemos considerar que a fantasia tem a função de servir de véu ao neurótico, protegendo-o do horror de ser jogado completamente no campo do real.

O termo real aparece em Lacan, basicamente, a partir de duas posições distintas. Em seus primeiros textos, o real é um termo que aponta para a dimensão da realidade, daquilo que existe e que abarca a experiência material da vida. A partir da década de 1960, o termo real é trabalhado de forma diferente, ocupando um lugar de elementar importância em seu pensamento. Este outro real é justamente o registro do real, ou seja, uma das formas através da qual a realidade é experienciada pelo sujeito. O ensino lacaniano aborda a realidade como sendo apropriada a partir de três registros: o real, o simbólico e o imaginário. O real é aquele que representa a face da realidade que é impossível de ser apreendida pelo aparelho psíquico, aquilo que escapando aos registros do imaginário e do simbólico resiste a qualquer significantização, e que por estar no campo do irrepresentável, figura o horror. É frente a este horror que o neurótico recorre à sua fantasia fundamental, esperando que esta lhe ajude a conferir alguma representação ao irrepresentável.

A fantasia é fundamentalmente estruturada como uma frase gramatical que limita e filtra a forma como o sujeito estabelece laços e interpreta a realidade que o circunda, por

³⁴ Evidentemente existem algumas diferenças entre o conceito de fantasia formulado por Freud e o que foi posteriormente reformulado por Lacan. Porém, como nossa intenção não é realizar uma arqueologia da psicanálise, tomamos por base o segundo para pensar a questão do *dichter* freudiano a partir de uma ótica lacaniana.

isso, a fantasia também amarra o sujeito a uma posição sintomática, específica. Em outras palavras, a fantasia atua como um par de óculos através do qual o sujeito é capaz de ter contato com o mundo sem ser cegado pelo real. Porém, esses óculos também fazem com que o sujeito fique preso em um cabresto sintomático, que o impede de se expressar através de outras formas. É através da fantasia que o *dichter* pode criar um material único.

No mesmo texto, “Escritores criativos e devaneios”³⁵, Freud (1908/1986) aborda a relação entre o *dichter* e a fantasia a partir de dois desdobramentos. O primeiro desdobramento parte da análise de como é possível ao leitor, através da obra do *dichter*, experienciar o despertar de suas mais profundas emoções. Freud recorta particularmente o caso dos romances psicológicos, e através deles, argumenta que o despertar de emoções acontece devido aos processos de identificação nos quais o Eu do leitor se confunde com o herói do romance. Através dessa identificação, o Eu do sujeito passa a experienciar situações a partir de uma posição ligeiramente distante, fato que lhe dá certa segurança ao mesmo tempo em que lhe permite viver em sua fantasia aventuras que nunca teria coragem de executar na realidade.

O segundo desdobramento se concentra em analisar como é possível ao *dichter* produzir a obra de arte. Este é o ponto que mais nos interessa e também é o menos trabalhado por Freud, uma vez que o mesmo não conseguiu responder a essa questão. Apesar da ausência de resposta, encontramos em Freud alguns pontos que nos permitem trabalhar esse problema a partir de uma questão derivada da anterior, quando formula e indica, rapidamente, como o *dichter* consegue produzir algo que cause efeitos nos leitores:

Devem estar lembrados de que eu disse que o indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa, ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer

³⁵ O texto foi primeiramente apresentado como uma conferência proferida em dezembro de 1907, nos salões de Hugo Heller, livreiro e editor de Freud. Segundo Peter Gay (1989) esta foi a primeira vez em que Freud tentou, publicamente, aplicar as descobertas psicanalíticas à cultura, excetuando-se algumas tentativas menores e frustradas de expor alguns pontos da “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986) à sociedade vienense. Semanas após, alguns trechos do texto já haviam sido transcritos e publicados em jornais locais, o que prova o sucesso da inédita proposta freudiana: a aplicação da psicanálise à cultura.

puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse *prazer preliminar*, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. Isso nos leva ao limiar de novas e complexas investigações (Freud, 1908/1986, pp. 157-158, grifos no original).

Freud considera que a fantasia do escritor tem um papel fundamental para a técnica de sua arte, ponto que aqui associamos ao estilo, pois é através do jogo da fantasia que muitas excitações, que são penosas em si, tornam-se fontes de prazer para os leitores e ouvintes da obra. Freud também considera que na análise da construção da obra deve-se considerar os conteúdos inconscientes – e neste caso temos sobretudo a fantasia – que motivaram o escritor a produzir aquela obra.

Mesmo ao afirmar que a criação artística está diretamente relacionada com a fantasia, isso não faz com que Freud (1900/1986) considere que a fantasia do *dichter* seja a sua única fonte, pois, segundo ele, “todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação” (p. 261). O próprio Freud (1913a/1986) comenta no artigo “O interesse científico da psicanálise” que “a psicanálise esclarece satisfatoriamente alguns dos problemas referentes às artes e aos artistas, embora outros lhe escapem inteiramente” (p. 222). Não cabe à psicanálise – e a nenhum outro campo de saber – destrinchar completamente este fenômeno próprio da humanidade que é a manifestação artística. Da mesma forma, a arte se apresenta de forma tão marcante na humanidade e na história das culturas que a psicanálise não pode se furtar de abordar este tema. Em relação ao problema da criação artística, Freud (1913a/1986) brilhantemente o sintetiza da seguinte forma:

No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados – em primeiro lugar, do próprio artista e, subseqüentemente, de sua assistência ou espectadores. As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivaram a sociedade a construir suas instituições. [...] O objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa suas fantasias mais pessoais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa. A psicanálise não tem dificuldade em ressaltar, juntamente com a parte manifesta do prazer

artístico, uma outra que é latente, embora muito mais poderosa, derivada das fontes ocultas da libertação instintiva (pp. 222-223).

Cabe então saber qual é esta transformação atenuante do ofensivo própria do belo, que oculta sua origem subjetiva, que obedecendo às leis estéticas afeta o público prazerosamente. Não foram estas as características do estilo apontadas por Buffon, Hegel, Nietzsche e Murry?

Um passo além nesta questão foi dado pelo ensino de Jacques Lacan. Também dotado de um estilo particular em relação à transmissão da psicanálise, Lacan abordou a relação entre psicanálise e estética a partir de um novo viés – a ética própria que impulsiona estes dois campos – e realizou em parte o que Freud (1913a/1986, p. 223) já havia apontado: “a maioria dos problemas de criação e apreciação artística esperam novos estudos, que lançarão a luz do conhecimento analítico sobre eles, designando-lhes um lugar na complexa estrutura apresentada pela compensação dos desejos humanos”.

Lacan ampliou a questão da criação artística retirando-a somente do âmbito da fantasia subjetiva. Pela via do objeto, ele sistematizou a ética psicanalítica em sua relação com a estética. A fantasia, resultado da relação que o sujeito mantém para com o objeto, inclui-se nessa empreitada, mas é no cerne da ausência de representação, no além da estrutura fantasmática do sujeito, no núcleo mais irrepresentável, que Lacan situa o ponto de enlaçamento entre a criação, a estética e a práxis psicanalítica. Para abordarmos tal relação, torna-se necessário considerar a questão do desejo e sua função fundamental na ética particular da psicanálise. Se observarmos que a questão do estilo toca impreterivelmente a questão do belo e da ética, faz-se necessário aprofundarmos nossa investigação em relação a estes termos para que possamos pensar o estilo a partir da ética psicanalítica.

O belo desejo da bela desejanse

DA ETERNA PROCURA
Só o desejo inquieto, que não passa,
Faz o encanto da coisa desejada...
E terminamos desdenhando a caça
Pela doida aventura da caçada.

*Mário Quintana*³⁶

³⁶ Citação extraída do livro *Quintana de Bolso* (2008, p. 37).

É óbvio que a psicanálise não é uma Athena que nasceu, já formada e sábia, da cabeça de seu pai Freud. Apesar de ter sido nele que ela encontrou sua invenção, isso não é motivo para que a consideremos como um fortuito acaso do destino. A psicanálise não se constituiu em um só lance, não é um empreendimento solitário de Freud contra os moinhos de vento do cientificismo que embrenhavam o século XIX (que ecoam até hoje com mais força, talvez), e tão pouco é sacralizada como deusa personificada.

De acordo com Denise Maurano (2006), a psicanálise é um discurso que surgiu como resultado da experiência contemporânea, fruto do “drama daquilo com que temos de lidar quando se trata de desejo” (p. 7), uma experiência do espírito de uma época que não deposita mais a salvação nas leis, em divindades transcendentais ou nas ofuscantes luzes da racionalidade, que também podem cegar. Encontramo-nos na chamada “*Era da Libido*”, caracterizada por uma radical espera de que “o amor e a sexualidade resolvam os impasses de nossas vidas” (p. 7). Freud foi sensível a essa questão e frente a ela, tratou deste mal de amor que invadia e perturbava os corpos das histéricas. Mesmo após a tão falseada revolução sexual, o cerne da questão – a promessa messiânica do amor da sexualidade, a demanda de ser amado, a espera de que exista algo capaz de preencher o vazio da existência humana – permanece configurando a vida contemporânea.

A psicanálise surge para tratar desse mal, mas não se fia no engodo de que exista algo que dê conta de saná-lo. A prática psicanalítica é regida justamente por este ponto: não há objeto que venha completar o homem, ou seja, ele é vocacionado à incompletude. Essa posição frente à situação humana faz com que a psicanálise adote uma proposta ética³⁷ diferenciada das que habitualmente encontramos na regência das relações nas sociedades contemporâneas.

Historicamente, as propostas éticas geralmente formuladas colocam em voga a questão do bem como norte para toda a ação humana (Abbagnano, 2000, p. 380). Aristóteles dedica um escrito a seu filho, no qual trabalha essa questão minuciosamente e pedagogicamente, chegando à conclusão de que a felicidade do homem é o próprio bem maior, o fim da conduta humana. Para ele, a felicidade é atingida a partir de uma postura virtuosa, ou seja, ela é obtida a partir da prudência que opta racionalmente por ações que se

³⁷ Por ética, entendemos um ramo da filosofia que se desdobra através dos séculos em torno do dilema: qual é o melhor caminho, ou, melhor conduta para a ação?

encontram na justa média entre os extremos. Já Epicuro coloca o bem em equivalência com o prazer, ainda que esse se apresente negativamente como a ausência de dor, operando outra proposta ética. E assim como eles, tantos outros pensadores se depararam com esse dilema que coloca em cena uma gama de valores transcendentais, esbarrando hora aqui ou ali na questão do bem como princípio ou fim último.

Talvez tenha sido Spinoza, conforme aponta Marcos André Gleizer (2005), o primeiro filósofo a propor uma nova forma de pensar a questão da ética a partir de outra perspectiva. Em sua obra *Ética*, Spinoza (1677/2009) não abandona a questão do bem, porém a pensa a partir de outra orientação, ele toma o desejo como norte para se pensar o dilema ético: “o desejo é a própria essência do homem, isto é, o esforço pelo qual o homem se esforça por perseverar em seu ser” (p. 168). De acordo com Abbagnano (2000), Spinoza considera o desejo como a tristeza ligada à falta da coisa que amamos, dessa forma, o desejo ganha um caráter originário e motor uma vez que faz com que o homem, movido pela falta do objeto amado, seja impelido à ação. É evidente que o vocábulo “desejo” utilizado por Spinoza não é completamente equivalente ao conceito psicanalítico, mas não podemos deixar de notar uma semelhança essencial que se destaca da aparente sinonímia: o desejo é a falta.

O desejo enquanto falta ocupa o cerne da experiência psicanalítica, fazendo com que Lacan formule que a psicanálise é regida pela ética do desejo. Já indicada na obra freudiana, a ética da psicanálise é sistematizada e formalizada por Lacan ao longo de seu ensino, porém, encontra um ponto especial de seu interesse no seminário sobre *A ética da Psicanálise* (1959-1960/1997). Abordando a questão do bem a partir da experiência psicanalítica, Lacan propõe que se há na psicanálise algum bem, este é a falta radical que atua como mola do desejo. A partir do momento em que a psicanálise não busca se firmar em ideais e tem no desejo do sujeito o seu bem maior, no decorrer de uma análise “a única coisa da qual se possa ser culpado, pelo menos na perspectiva analítica, é de ter cedido de seu desejo” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 382). Em uma análise, a única meta pré-colocada ao analista é que este permita que o sujeito se coloque como desejante; a única indicação de que o psicanalista efetivamente falhou em sua atuação se dá a partir do momento em que o analisante não encontra lugar para se colocar enquanto sujeito desejante. É este o objetivo da regra de ouro da psicanálise, a associação livre.

Talvez uma das grandes contribuições da teoria freudiana para a cultura seja a questão do desejo. Diferentemente do senso comum, o desejo na psicanálise não se

confunde com aquilo que se quer, com a volição consciente. Para a psicanálise existe fundamentalmente uma diferenciação entre demanda e desejo, ou seja, o que se deseja não é aquilo que se quer, ou que se pede. É esta a dimensão que se explicita com a análise que Freud (1900/1986) faz do caso da Bela Açougueira³⁸, uma mulher casada com um açougueiro atacadista, que durante algum tempo “desejava poder comer um sanduíche de caviar, todas as manhãs, mas relutava em fazer esta despesa” (p. 162). Muito provavelmente o atencioso marido não lhe negaria tal mimo, porém a questão intrigante está no fato de que ela não pedia este sanduíche de caviar, muito pelo contrário, implorava ao marido que “não lhe desse caviar, para poder continuar a mexer com ele por causa disso” (p. 162). Juntamente a isto, a paciente de Freud relata um sonho que teve:

Eu queria oferecer uma ceia, mas não tinha nada em casa além de um pequeno salmão defumado. Pensei em sair e comprar alguma coisa, mas então me lembrei que era domingo à tarde e que todas as lojas estariam fechadas. Em seguida, tentei telefonar para alguns fornecedores, mas o telefone estava com defeito. Assim, tive que abandonar meu desejo de oferecer uma ceia (p. 161).

Através deste sonho, a Bela Açougueira coloca em xeque a teoria levantada por Freud de que os sonhos são realizações dos desejos inconscientes. Desta forma, não haveria motivo para que, durante o sonho, o desejo de oferecer uma ceia não possuísse uma realização. A análise que Freud faz do caso indica que o desejo da analisanda não era relacionado com aquilo que ela aparentemente queria. Seu desejo era sustentar exatamente o oposto, a insatisfação como tal. Este sonho, somado à questão do sanduíche de caviar, aponta para o fato de que a açougueira “fora obrigada a criar para si mesma um desejo não realizado na vida real, e o sonho representava essa renúncia posta em prática” (p. 162). A questão é: por que a açougueira necessitava de um desejo não realizável?

A interpretação de Freud responde essa pergunta a partir do seguinte prisma: uma amiga da paciente, que nela despertava ciúmes devido aos elogios que o açougueiro constantemente lhe dirigia, havia sugerido que a paciente oferecesse uma ceia e lhe convidasse. Frente aos seus ciúmes, a paciente desejava afastar a amiga (que segundo o relato de Freud era magra e ossuda) da presença do marido, que tinha particular preferência pelas mais gordinhas. Dessa forma, oferecer uma ceia seria contribuir para que a amiga magra engordasse, e assim, despertasse mais interesse no marido da açougueira.

³⁸ Lacan (1957-1958/1999) refere-se a paciente desta forma já apontando em sua indicação a questão da bela histórica. Conforme trabalharemos a seguir, a questão que gira em torno do caso da Bela açougueira, a expressão do desejo, também coloca em pauta a questão do belo.

Dentre os diversos pontos que poderíamos ressaltar, dois nos despertam interesse especial. O primeiro deve-se ao fato de que a dinâmica do desejo da açougueira demonstra que existe sempre uma alteridade em jogo, ou seja, o desejo coloca sempre o Outro em cena. O segundo ponto parte do fato da açougueira ter desenvolvido um sintoma relacionado com o desejo de comer o sanduíche de caviar e com a necessária e conseqüente renúncia à satisfação.

A psicanálise é um dos campos de saber que atestam que a alteridade tem uma função fundamental na construção da realidade humana. Mesmo quando estamos sozinhos, há uma alteridade que marca particularmente nosso modo de nos colocarmos no mundo. Conforme Freud (1921/1986, p. 91) indica, “algo mais está invariavelmente envolvido na vida mental do indivíduo, como um modelo, um objeto, um auxiliar, um oponente, de maneira que, desde o começo, a psicologia individual [...] é, ao mesmo tempo, também psicologia social”. Lacan percebe que existe uma marca de alteridade que opera na cultura, a nível simbólico, de forma que nunca fazemos uso da linguagem nos referindo somente a um outro qualquer (uma outra pessoa, um outro semelhante). A linguagem possui uma estrutura tal que sempre que a utilizamos, fazemos referência a algo que é inexistente materialmente, que atua simbolicamente no inconsciente como índice da alteridade última e radical, a qual Lacan nomeou como Outro (o grande outro). Conforme comenta o psicanalista Marco Antonio Coutinho-Jorge (2000, p. 92),

o Outro é o lugar do significante, é o registro do simbólico que Lacan denomina de Outro na medida mesma em que o campo dos significantes é faltoso, é incompleto e nele há sempre a possibilidade de introduzir, por meio de um ato criativo, um novo significante.

A partir do Outro como pura alteridade, Lacan extrai de Hegel e Kojève uma das máximas que fundamenta seu ensino: o desejo é desejo do Outro. Segundo ele, “o desejo do homem é o desejo do Outro, onde o ‘de’ fornece a determinação chamada pelos gramáticos de subjetiva, ou seja, é como Outro que ele deseja” (Lacan, 1960/1998, p. 829). O desejo é desejo do Outro na medida em que a pergunta essencial à qual o sujeito se vê enveredado é: o que o Outro quer de mim? Como posso ser um objeto de desejo para o Outro?

No caso da Bela Açougueira, seu desejo por caviar precisa permanecer insatisfeito justamente para que ela possa continuar a mexer com o marido, implicar com ele, afetá-lo. Ela deseja ser desejada, deseja saber o que move o desejo do Outro para nele se inserir. Ela deseja ser o objeto de desejo do Outro. Neste momento, chegamos ao ponto de enlace do desejo com a fantasia neurótica: o sujeito neurótico aliena-se no lugar de objeto do desejo

do Outro. Em sua análise do caso da Bela Açougueira, Lacan (1957-1958/1999, p. 371) aponta que “o que tem de ser introduzido e que está ali desde o começo, latente desde a origem, é que para além daquilo que o sujeito demanda, além daquilo que o Outro demanda do sujeito, deve haver a presença e a dimensão do que o Outro deseja”.

O que a Bela Açougueira demanda é que o amor venha socorrê-la, saciá-la, completá-la, é isso que ela indiretamente pede ao marido. Ao mesmo tempo, necessita manter seu desejo insatisfeito, para que ela continue desejante, viva. De acordo com Freud (1900/1986), é no sonho que o desejo encontra satisfação. O desejo da açougueira caminha neste sentido: ela deseja ser desejada pelo Outro, deseja saber o que causa o desejo no Outro. Neste movimento, que podemos estender a toda neurose, encontramos expresso um paradigma do desejo: à medida que ela encontra a marca da falta no desejo do Outro, ela remete essa marca à sua própria, ou seja, “é na medida em que o desejo do Outro é barrado que o sujeito vem a reconhecer seu desejo barrado, seu próprio desejo insatisfeito” (Lacan, 1957-1958/1999, p. 379).

A experiência psicanalítica comprova que as manifestações do inconsciente testemunham o desejo. É com o desejo insatisfeito que nos deparamos “desde os primeiros passos da análise” (p. 376), onde o analisando surge pedindo que o amor do Outro venha em sua salvação e o redima de sua falta existencial. É a partir da escuta do desejo que o psicanalista pode identificá-lo como este “elemento encarregado sozinho de tomar o lugar do para-além situado pela própria posição do sujeito em relação à demanda. [...] ela [a histórica] não sabe o que demanda, simplesmente necessita que haja em algum lugar esse desejo mais além” (Lacan, 1957-1958/1999, p. 381). O desejo é o que há de mais particular no sujeito, aquilo que nele se torna mais intransponível às palavras, realizando-se somente em seus sonhos. O desejo possui o caráter de lei particular, de força íntima e motriz do sujeito. Por isso, a via do desejo na qual a psicanálise faz sua aposta ética, tem valor de verdade para o sujeito. A aposta da psicanálise é na verdade particular e incompleta, sem objeto que a complemente, com a qual todos nós somos indelevelmente marcados, ou seja, aquilo que se torna a força causadora do sujeito desejante.

A dialética promovida pela questão do desejo, o fato de que o desejo do sujeito está sempre endereçado ao desejo do Outro, revela sua insaciabilidade, ou seja, não há objeto que sacie o desejo. Esta falta se revela na função que a linguagem apresenta para o humano, ou seja, recorreremos à linguagem porque existe sempre algo a mais para se falar, não é possível alcançar o sentido pleno. O Outro barrado, a incidência da falta no Outro,

indica que não há objeto que venha ao seu socorro, existe sempre uma nova palavra, um novo sentido, bem como um novo significante capaz de entrar na cadeia. É a partir deste incessante movimento de busca a um objeto faltoso que se instaura o inconsciente.

A falta é a pedra angular do sujeito desejante. Ao mesmo tempo é por meio deste desejo impossível que o sujeito se fixa na arapuca do significante, necessitando sempre recorrer a ele para se colocar no mundo. Sempre existe a possibilidade de mais um significante, porque nenhum deles é suficiente para saciar o desejo. Assim, o sujeito usa da linguagem incompleta para tentar se redimir da falta que funda a experiência de sua existência, uma existência barrada, uma eterna falta-a-ser. A função da linguagem é justamente essa, fornecer a ilusão de que ela é suficiente para representar completamente o sujeito, quando na verdade ela é exatamente o contrário, a expressão da falta. “A incidência da falta, abre a possibilidade do sujeito de fazer a assunção do seu desejo” (Maurano, 2001, p. 85), experiência testemunhada tanto na neurose das histéricas de Freud como também nos consultórios, nas instituições de saúde e na cultura na contemporaneidade. A forma particular com que o sujeito lida com seu desejo enquanto desejo do Outro é o que constitui seu estilo, seu modo particular e autoral de se colocar no mundo. Conforme aponta Denise Maurano (2006, p. 37):

por um lado, é com uma fantasia fundamental que o sujeito veste sua falta-a-ser, constituindo assim sua subjetividade pela emergência de um desejo que marca um estilo próprio de ele se haver com o desejo do Outro, tentando respondê-lo e salvando-se assim da absoluta inconsistência e da confrontação insuportável com o real inapreensível.

A psicanálise coloca o desejo como conceito chave em sua ética, não somente do ponto de vista do desejo do sujeito, do analisando. É o desejo que também é responsável por mover o psicanalista em sua função. Porém o desejo do analista não aparece como um desejo qualquer, mas como um desejo que caminha na direção de se despertar, de se libertar do desejo do Outro³⁹. Desta forma, é pela via do desejo que se estabelece o trabalho analítico. É no desejo insatisfeito, com seu objeto inalcançável, que a psicanálise encontra o norte de sua ética particular.

Maurano (2001) ressalta que a psicanálise, assim como a tragédia, é orientada por uma ética que mira além da questão do bem, colocando o desejo em cena, transfigurando-o através do belo. Pelo fato do desejo não visar nenhuma consistência de ser, de ideal, apenas a realização, a ética que é orientada por este termo, paga o preço de sua escolha: a falta de

³⁹ Abordaremos melhor a questão do desejo do analista no próximo capítulo.

objeto. Procuraremos então associar, a partir de Lacan (1959-1960/1997), a questão da ética psicanalítica com a questão do belo, e como este possibilita a criação de um fenômeno capaz de tocar o real, entendido como a impossibilidade de representação e, a partir dele, transmitir uma nesga do intransmissível. Dessa forma, acreditamos ser possível circundar o estilo, esta marca ímpar que, partindo do mais particular do autor, de seu desejo, encontra sua expressão no mais universal, como bem apontou Lacan (1958-1959/2002, p. 6): “é umas das lições mais claras da experiência analítica – o particular é o que tem o valor mais universal”.

Conforme comenta Denise Maurano (2002, p. 2), “lá onde está o estilo está o que na falta de consistir como objeto, o sujeito erigiu como desejo, operação fundadora do inconsciente”. Cabe então perguntar qual é o lugar e a função que esta falta de objeto ocupa no saber psicanalítico.

A bela coisa psicanalítica

O que verdadeiramente somos é aquilo que o impossível cria em nós.

*Clarice Lispector*⁴⁰

Conforme comentamos no tópico anterior, Lacan propõe que o desejo seja o conceito norte da ética particular que opera na psicanálise. Porém, cabe perguntarmos-nos mais sobre a questão da falta do objeto, ou seja, sobre aquilo que fundamenta esta ética, o cerne de sua experiência, aquilo que inaugura o próprio inconsciente.

Em seu seminário *A ética da psicanálise*, Lacan (1959-1960/1997) aborda as particularidades que fazem com que a psicanálise possua uma ética autônoma. Essa proposta se funda no fato de que, conforme apresentamos anteriormente, o desejo é por definição eternamente insatisfeito. A causa desta insatisfação se instaura no mítico advento da linguagem, que marcou o campo humano de tal forma que construiu e alterou de forma radical seu psiquismo (Freud, 1893/1986), marcando-o com uma dimensão radical de alteridade, atrelando seu desejo ao desejo do Outro (Lacan, 1957-1958/1999). Este desejo

⁴⁰ Citação extraída do livro *A maçã no escuro* (Lispector, 1978, p. 245).

só existe enquanto marcado por uma falta, ou seja, existe somente na condição de não haver materialmente um objeto que o satisfaça. “Toda a elaboração freudiana da sexualidade parte de uma premissa que foi resgatada por Lacan: no cerne da sexualidade humana figura uma falta de objeto” (Coutinho-Jorge, 2000, p. 139).

Lacan (1964/1985) nomeou esse objeto da falta, aquele ao qual o sujeito visa como o objeto que eternamente lhe falta, de objeto *a* (lê-se objeto pequeno *a*). Ele é “este objeto, que de fato é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, *a* minúsculo” (p. 170). Segundo Lacan, quando Freud pensa o objeto da pulsão como indiferente está indicando justamente essa posição particular de falta ocupada pelo objeto *a*: “o objeto *a* minúsculo não é a origem da pulsão oral. Ele não é introduzido a título de alimento primitivo, é introduzido pelo fato de que nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral, senão contornando-se o objeto eternamente faltante” (p. 170).

Dessa forma, no inconsciente, o mesmo objeto que falta, situando-se enquanto causa do desejo, também aparece enquanto objeto da pulsão. Freud (1933/1986) nomeou o conceito de pulsão como “nossa mitologia” (p. 119), pois como nos indica Garcia-Roza (2004) o conceito de pulsão pode ser tomado como um conceito-limite para a própria teoria psicanalítica. Uma vez que a pulsão aponta para o real, para o que não pode ser expresso em palavras, só podemos tomar conhecimento dela quando a mesma se liga a um representante, que, no entanto, não a expressa por completo.

Freud (1915b/1986) formula que a pulsão, ponto chave de sua teoria, é composta por quatro elementos: alvo, fonte, pressão e objeto. Talvez fique mais claro pensarmos o movimento pulsional destes elementos a partir de outro movimento, o gravitacional que nosso planeta realiza em torno do Sol. O movimento pulsional é realizado tal qual o giro da Terra em torno do Sol, sendo atraída por ele, percorrendo um longo caminho no espaço, que chamamos órbita, dentro de um tempo e velocidade específicos. A pulsão nunca encontra seu objeto, tal qual a terra nunca atinge o sol, porém, sendo constantemente atraída por ele. Assim como a órbita é percorrida no movimento de translação, a pulsão segue seu caminho tendo a satisfação como alvo, ou seja, o espaço que foi percorrido pela pulsão mesmo sem ter atingido seu objeto. À pressão, correspondem as variações de velocidade e aceleração do movimento, que é constante, mas não necessariamente estável. Seguindo esta analogia podemos dizer que a pulsão está sempre sofrendo certa pressão, nunca é estática, está sempre em movimento. Talvez nossa pequena analogia esbarre na

questão da fonte da pulsão, uma vez que a fonte do sistema solar nos é tão misteriosa quanto a origem do cosmos, porém acreditamos que este detalhe não invalida nosso recurso metafórico. Para Freud, a fonte da pulsão também é misteriosa, uma vez que se encontra em um meio-termo situado na interface do biológico com o psíquico. Estando entre ambos, a pulsão encontra sua fonte proveniente das excitações dos órgãos, constituindo-se assim como encarnada, visceral, por outro lado, aponta para aquilo que o psiquismo não é capaz de codificar, um além de qualquer representação nomeado como real.

Um dos pontos fundamentais na fundação do pensamento freudiano está na teoria de que o animal dito humano sofreu um processo de abandono de seus instintos ao longo de seu processo evolutivo, e tendo feito isso, através da pulsão pôde deixar de investir eroticamente somente em órgãos específicos para fazê-lo em todo o corpo. A psicanálise estabelece uma diferença radical entre o instinto (cíclico, locatário de órgãos específicos, detentor de um objeto definido) e a pulsão (sempre constante, habitante de todo o corpo, sem objeto específico). É justamente pelo fato da pulsão não ter um objeto específico que o inconsciente se utiliza da maior diversidade de objetos possíveis na tentativa de saciá-la. Assim, cada novo objeto é uma nova tentativa de representação, porém a cada nova tentativa sempre falta algo para a representação última. A nova tentativa de saciação relança seu novo fracasso. Em um tempo mítico, ao qual não cabe à psicanálise delimitar historicamente, o animal humano deixa de habitar somente o campo da necessidade biológica aderindo ao simbólico, ou seja, aderindo a um sistema de linguagem em busca de representação. O animal simbólico é então o animal desejante e pulsional, permeado por objetos intermediários, não mais por objetos absolutos.

Porém existe um resquício, um preço que todo o sujeito paga por estar embrenhado na linguagem: a falta de objeto é causa originária e motora do psiquismo. Ou seja, existe miticamente um objeto que foi para sempre, ou melhor, que está desde sempre perdido. Lacan considerou este objeto “desde sempre perdido” uma das faces de seu objeto *a*, resgatando-o em Freud (1950[1885]/1986) através do conceito de Coisa (*das Ding*).

O que Lacan (1959-1960/1997) encontra em Freud é que a forma como o inconsciente trata o objeto aponta para que “esse objeto, não nos é dito que ele tenha sido realmente perdido. O objeto é por sua natureza um objeto reencontrado” (p. 149). Neste reencontro, a Coisa, perdida para sempre, é representada por outros objetos. Estes últimos, porém, nunca conseguem representá-la por completo, há sempre uma hiância que

demonstra que o objeto desde sempre perdido está lá, e não é qualquer outra coisa que possa ser apontada por qualquer que seja o significante. A Coisa não está implicada na relação entre significante e significado, pois ela está fora da representação. Mais do que muda, ela não estabelece “relação alguma com as palavras” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 72), ou ainda, “o que há em *das Ding* é o verdadeiro segredo” (p. 61). A Coisa é o vazio constituído a partir da ausência de objeto, em torno do qual as representações gravitam na estruturação do aparelho psíquico. E, assim como a rede de significantes é estruturada ao redor deste vazio, também a ética da psicanálise, em sua teoria e sua prática, deve ser considerada a partir das implicações que a Coisa gera em seu cerne. A Coisa aparece como o objeto perdido, um espaço que surge como vazio no lugar do objeto que nunca houve, ou melhor, “esse objeto, observamos bem, não nos é nem mesmo dito. [...] em suma, nunca foi perdido, apesar de tratar-se essencialmente de reencontrá-lo” (p. 76).

Esse movimento, a tentativa de reencontro da Coisa, é o que impulsiona o aparelho psíquico. A partir dele podemos dizer de toda a orientação subjetiva possibilitada através da inscrição da falta que advém no encontro com o real, esse impossível de representação psíquica apontado pela Coisa. Ao mesmo tempo, a tentativa de reencontro com a Coisa revela, na cadeia significante, o real que se repete na busca do objeto, demarcando, assim, a impossibilidade de a linguagem dar conta de toda a significação possível. Desta forma, a pesquisa realizada a partir da ética psicanalítica deve tomar como norte o aspecto irrepresentável que habita o cerne da experiência inconsciente.

A prática psicanalítica atesta que o saber, assim como a verdade, nunca é todo. Cabe então ao psicanalista, em sua práxis, lidar com essa parcialidade promovida pela Coisa, com a ausência de um objeto que venha responder definitivamente às suas questões. A psicanálise, ao colocar a Coisa como cerne de sua teoria, o núcleo real do objeto do desejo, propicia que uma outra ética se apresente à cultura e uma nova proposta de transmissão seja conduzida. A ausência do objeto primordial proporciona à psicanálise uma ética que trabalha com o saber não todo, o atravessamento dos ideais, das fantasias, e é somente através dele que podemos considerar a dimensão que o estilo enquanto marca ganha na psicanálise. Não é um saber prévio que a move, mas sua ética é fundamentada pelo desejo de saber.

Conforme apontamos anteriormente, se o conceito de desejo é o norte da ética psicanalítica, a Coisa pode ser considerada como o cerne e o motor dessa ética. É a partir do conceito da Coisa que podemos considerar a ética da psicanálise como aquela que leva

em conta não somente a singularidade do sujeito, mas também o abismo existente entre significante e significado, o objeto *a* que aponta para a impossibilidade do sujeito se exprimir completamente através da linguagem. Seguindo esta via, em última instância, a compreensão plena, a transmissão do saber total, não passa de uma ilusão, um engodo.

Dessa forma, a questão da transmissão em psicanálise não pode se fiar no engodo de um saber que seja completamente compreendido, assimilado, codificado e transmitido. O inconsciente, com sua indomável Coisa, coloca em pauta a particularidade da verdade de cada um, bem como sua impossibilidade de transposição plena à linguagem. Nesta via, o estilo se situa como um fenômeno capaz de atravessar o campo simbólico da linguagem em direção a esta transmissão do particular: tocar, através das palavras, o que as palavras não podem tocar. É bem este o caminho da aposta da clínica psicanalítica, tocar através da própria fala do sujeito a dureza do trauma, aquilo que para ele é inominável e original. É através da transferência, tratada de forma especial pela ética da psicanálise, que se verifica que o que o sujeito constrói em análise é uma ficção: “na transferência, o sujeito fabrica, constrói alguma coisa” (Lacan, 1960-1961/1992, p. 176). E para quem é que se direciona esta construção?

Tudo o que sabemos sobre o inconsciente, desde o início a partir do sonho, nos indica que existem fenômenos psíquicos que se produzem, se desenvolvem, se constroem para serem ouvidos, portanto, justamente para este Outro que está ali, meso que não se o saiba. Mesmo que não se saiba que eles estão ali para serem ouvidos, eles estão ali para serem ouvidos, e para serem ouvidos por um Outro (p. 177).

É na relação entre o sujeito e o Outro que a psicanálise opera, principalmente ao possibilitar que através da transferência, o primeiro possa produzir algo novo, novos significantes que possibilitem o despertar, o descobrimento de novas formas de lidar com aquilo que lhe é mais particular, seu desejo. O trabalho analítico caminha na direção do descolamento do desejo do sujeito em relação ao desejo do Outro.

Da mesma forma, conforme comenta Marco Antônio Coutinho Jorge (2000), introduzir um novo significante no Outro, ou seja, uma nova forma de lidar com o desejo, faz parte de toda a criação artística, pois “não é outra coisa o que faz o poeta e é o que confere a ele sua suma importância, pois não é outra sua inspiração” (p. 92). O poeta retira a linguagem de seu uso comum subvertendo-a para que, através de seu estilo, produza algo que toque o registro do belo. Ao longo de seu ensino Lacan se debruça sobre a questão do belo, colocando-a como essencial à ética psicanalítica, pois é no belo que encontramos

expressa essa falta de objeto à qual o desejo está sempre submetido. O belo, que suscita este desejo de criar o novo, possui uma relação muito íntima com o estilo.

O ensino de Lacan possui uma marca especial, pois mostra “o quanto a ética que orienta o trabalho do psicanalista é inspirada por uma estética, por uma sensibilidade particular” (Maurano, 2006, p. 40). Se a ética da psicanálise é a ética da convocação ao comparecimento da causa do trauma ao comparecimento do horror, então é necessário recorrer ao véu do belo para que esta posição ética seja sustentável. É através das articulações que Lacan teceu entre o belo e a ética da psicanálise que pretendemos continuar nosso caminho buscando cingir o lugar que o estilo ocupa na psicanálise. Particularmente nos interessa a potencialidade que o estilo possui como instrumento de transmissão, pois conforme anteriormente indicamos, ele pode tocar concomitantemente o particular e o universal, ultrapassando a forma e suplementando o conteúdo. Cabe então caminhar na direção daquilo que não engana, do belo, aquele que pode ser capaz de transmitir algo da particularidade do sujeito sem sufocá-la com os significantes, ou como belamente escreveu Clarice Lispector (1978/1999, p. 19), “mas já que se há de escrever, que pelo menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas”.

O suave cantor do horror da morte

Nenhum possível é belo;
apenas o real é belo.

*Alain*⁴¹

A antiguidade grega, que endeusava as potências do mundo, encontrou no desejo um objeto de culto. No panteão o desejo se encontra sob o nome de *Himéros*, filho de Afrodite e Ares (fruto da união entre o amor e da guerra), irmão de *Eros* (amor), *Pothos* (nostalgia) e *Antéros* (amor correspondido). O próprio nome do deus é homônimo ao desejo, quando este adquire o sentido do desejo sexual incontrolável. Não é sem motivo que o desejo cruamente tornado visível, *Hímeros enarges*, é muitas vezes tomado como

⁴¹ Citação extraída do livro *Système des Beaux Arts* (1920/2010, s. p.).

expressão da loucura trágica, o encontro do herói com sua inconsistência existencial, sua falta-a-ser indicada por *das Ding* (Lacan, 1959-1960/1997).

No texto *Fedro* (370 a.C./2007), Platão estabelece uma íntima relação entre a beleza e o desejo a partir da falta, ponto de crucial interesse à experiência e ao saber psicanalítico. Através do mito da alma alada, Platão sugere que as almas especialmente inclinadas à filosofia e à arte são capazes de guardar as reminiscências das Verdades próprias do mundo das idéias, onde tudo é divinal, ou seja, perfeito, belo, bom e justo. Segundo ele, é através da beleza que a alma se lembra do mundo das idéias, pois “somente a beleza dá-nos esta ventura de ser a coisa mais perceptível e arrebatadora. Aquele que não foi iniciado ou que se corrompeu, não se eleva com ardor para o além, para a beleza em si mesma” (p. 87). Conjuntamente a essas reminiscências aparece a alegoria das asas, que se encontram em algumas almas, porém em um estágio de latência, aguardando seu despertar. Frente ao belo, o homem que “percebe [...] a emanção da beleza, sente esse doce calor que alimenta as asas de sua alma” (p. 88). É através da contemplação do belo que a alma nutre suas asas, alcançando a alegria e momentâneo alívio para suas dores.

No desenvolver das asas, a alma sofre como uma criança cujos dentes a nascer estão a arrebentar a gengiva. A alma sente falta de seu objeto amado, o mundo das idéias perfeitas, e o deseja. Platão (370 a.C./2007) considera que o belo desperta no homem um vazio de *hímeros*, uma vaga de desejo. A alma separada de seu objeto de amor, “atormentada em seu próprio âmagô, sofre e padece, e em seu frenesi não encontra repouso. Impelida pela paixão, ela se lança à procura da beleza” (p. 88). Platão ressalta que na alma o desejo é a falta, a falta do objeto amado, enquanto que o belo é responsável por despertar este desejo. Afetada por esse vazio de *Himéros*, a alma se lança à procura da beleza divinal, tendo que contentar-se com a volatilidade da beleza mundana, que não a contenta, mas amansa sua saudade. Desta forma, o belo é ao mesmo tempo causa e finalidade de sua busca, ele é o imortal, o eterno, e suas representações terrenas são apenas reflexos da perfeição e da beleza do mundo das idéias.

Em outra ocasião, mais especificamente no texto *O Banquete* (380 a.C./1979), Platão desenvolve a questão do belo a partir de outra ótica. Especialmente no discurso que Sócrates elabora sobre a natureza do amor, o texto platônico recorre a uma nova personagem: Diótima, uma feiticeira, a mulher que pode ensinar algo do amor a Sócrates. Após uma série de discursos que enaltecem a perfeição, a imortalidade e a divindade do amor, Sócrates insere no simpósio um novo ponto de referência: o amor é algo que está entre o mortal e o

imortal, entre a pobreza e a riqueza. Fruto da união entre *Poros* e *Aporia*⁴², O amor é “duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro” (p. 41) ao mesmo tempo em que também é “belo e bom, corajoso, decidido e enérgico” (p. 41). Porém, o que mais nos interessa neste mito contado por Sócrates é a questão da “geração e da parturição no belo” (p.44), que talvez possa nos jogar alguma luz sobre as questões que Freud formulou acerca do *dichter*, e que, se não nos responde como o *dichter* consegue produzir a arte, ao menos nos indica por que ele a cria. Segundo Platão (380 a.C./1979, pp. 44-46),

Com efeito, todos os homens concebem, não só no corpo como também na alma, e quando chegam a certa idade, é dar à luz que deseja a nossa natureza. Mas ocorrer isso no que é inadequado é impossível. E o feio é inadequado a tudo o que é divino, enquanto o belo é adequado. [...] Por isso, quando do belo se aproxima o que está em concepção, acalma-se, e de júbilo transborda, e dá à luz e gera; quando porém é do feio que se aproxima, sombrio e aflito contrai-se, afasta-se, recolhe-se e não gera, mas, retendo o que concebeu, pensosamente o carrega. Daí é que ao que está prenhe e já intumescido é grande o alvoroço que lhe vem à vista do belo, que de uma grande dor liberta o que está prenhe. [...] Pois há os que concebem na alma mais do que no corpo, o que convém à alma conceber e gerar; e o que é que lhes convém senão o pensamento e o mais da virtude? Entre estes estão todos os poetas criadores e todos aqueles artesãos que se dizem inventivos.

Platão considera que este estranho desejo de gerar demanda um intenso esforço dos seres, que em função dele estão dispostos a lutar, sofrer e até mesmo morrer. Tal empenho se deve pela geração ser a única saída para a questão da mortalidade. Tanto através da concepção de corpo quanto da concepção de alma, o homem pode deixar um rastro, uma marca de sua história pessoal na história do mundo.

A natureza mortal procura, na medida do possível, ser sempre e ficar imortal. E ela só pode assim, através da geração, porque sempre deixa um outro ser novo em lugar do velho; pois é nisso que se diz que cada espécie animal vive e é a mesma – assim como de criança o homem se diz o mesmo até se tornar velho; este na verdade, apesar de jamais ter em si as mesmas coisas, diz-se todavia que é o mesmo, embora sempre se renovando e perdendo alguma coisa, nos cabelos, nas carnes, nos ossos, no sangue e em todo o corpo. E não é que é só no corpo, mas também na alma os modos, os costumes, as opiniões, desejos, prazeres, aflições, temores, cada um desses afetos jamais permanece o mesmo em cada um de nós, mas uns nascem, outros morrem. Mas ainda mais estranho do que isso é que até as ciências não é só que umas nascem e outras morrem para nós, e jamais somos os mesmos nas ciências, mas ainda cada uma delas sofre a mesma contingência. O que, com efeito, se chama exercitar é como se de nós estivesse saindo a ciência; esquecimento é escape de ciência, e o exercício, introduzindo uma nova lembrança em lugar da que está saindo, salva a ciência, de modo a parecer ela ser a mesma. É desse modo que tudo o que é mortal se conserva, E não pelo fato de absolutamente ser sempre o mesmo, como o que é divino, mas pelo fato de deixar o que parte e envelhece um outro ser novo, tal qual ele mesmo era. É por esse meio, ó Sócrates, que o mortal participa da imortalidade, no corpo como em tudo mais o imortal porém é de outro modo. Não te admires

⁴² Nomes que remetem respectivamente a recurso e pobreza.

portanto de que o seu próprio rebento, todo ser por natureza o aprecie: é em virtude da imortalidade que a todo ser esse zelo e esse amor acompanham (Platão, 380 a.C./1979, p. 45).

É através da geração daquilo que é belo que o homem marca a cultura com sua particularidade, donde iniciamos nossa aproximação do belo com o estilo. Em Platão o belo aparece relacionado à morte, porém como aquilo que remete ao imortal, ou seja, à beleza suprema do mundo das idéias, boa e verdadeira, àquilo que de alguma forma, apelando à procriação, resiste à morte e às deturpações do mundo natural. Posição esta completamente contrária à posição adotada por Freud e Lacan, que localizam o belo, não como fuga, mas como participe da irrepresentabilidade da morte, uma forma de expressá-la.

A relação entre a psicanálise e a arte esteve presente desde os primórdios da descoberta freudiana do inconsciente, como por exemplo, quando Freud ainda adotava um método terapêutico catártico⁴³, através do qual as pacientes histéricas sob o efeito de sugestão eram convidadas a falar de todos os motivos que estavam diretamente envolvidos com os seus males. Freud deu a esse método o nome de catártico, ou seja, aquele que opera sob a *catharsis*, que em grego significa purificação e que foi empregado por Aristóteles como uma das funções fundamentais da arte, ou seja, descarga emocional provocada por um drama. A psicanalista Denise Maurano (2001) ressalta que, em relação ao trabalho psicanalítico, somente faria sentido falar em catarse se levássemos em consideração que:

Se para o homem experimentar seu desejo é preciso ousar uma certa ultrapassagem do limite benéfico, que ao mesmo tempo o protege e o retém, e se a psicanálise opera na direção de convocar o sujeito no limite do possível, à fidelidade ao seu desejo, então ela, procedendo em sua dimensão ética, por um retorno ao sentido da ação, promoverá uma certa “purificação, decantação, isolamento de planos”, que é a noção que melhor parece ajustar ao termo catarse, na psicanálise, pelo menos no que tange à interpretação de Lacan (pp. 51-52).

Porém, é na relação do belo com a impossibilidade de representação da morte que detemos nosso maior interesse dentro da obra freudiana. Nada é eterno; já diz um velho provérbio que a única coisa certa na vida é a morte. A dimensão da finitude humana talvez seja um dos elementos que mais contribuiu para a invenção mítica da cultura. A certeza da morte, em última instância irrepresentável, nos remete impreterivelmente para o absurdo da vida, para a fragilidade de cada um. Torna-se necessário, então, que se faça algo com isso.

⁴³ Apesar de figurar grande importância na história da psicanálise, o método catártico ainda não pode ser considerado propriamente psicanalítico.

Uma coisa sabemos: a morte é certa. Ao mesmo tempo, nada se sabe sobre ela. Uma das primeiras descobertas freudianas acerca do inconsciente é que ele não possui registro do negativo, logo não pode representar o que quer que seja dessa ordem, ou melhor, não pode representar a morte de qualquer forma que seja (Freud, 1915b/1986). Já o pensamento consciente, dotado de negação, percebe que sua tentativa de apreensão da morte é uma corrida atrás do vento: no momento em que o homem pensa sobre a sua não existência, vão é seu esforço, uma vez que ele continua ali vivo. A morte é o limite do homem cartesiano, quando este se vê apostando na onipotência do pensamento sem conseguir dar conta de sua existência. Tão incerta quanto a vida é a morte; talvez ainda mais. Ou, como diria Carlos Drummond de Andrade (1930/1967), somente a morte está aí para todos, a morte é igualíssima, só o humano é um estranho ímpar⁴⁴.

Esse animal estranho e inigualável é, até que se prove o contrário, o primeiro dos animais a inventar o que chamamos de cultura. Como apontamos anteriormente, Freud observa esse fato chistosamente: “o primeiro homem a desfechar contra seu inimigo um insulto, em vez de uma lança, foi o fundador da civilização” (1893/1986, p. 44). A cultura é o instrumento social que revolucionou completamente a história da humanidade, de modo que não sabemos se podemos denominar estritamente como “humanos” seres que míticamente se encontraram antes da invenção da cultura. As relações sociais, econômicas, as instâncias psíquicas (inclusive o próprio inconsciente), e todos os outros atributos “humanos” são resultado da incidência da cultura sobre o animal mítico, membro da horda primeva (Freud, 1913b/1986).

O mito antropológico criado por Freud (1913b/1986) deve ser lido levando-se em consideração uma dimensão outra, própria da mitologia. Não se trata de saber quando, onde ou quem executou o mito, mas considerar que esse recurso nos possibilita pensar nos efeitos da incidência da lei. Consideremos, juntamente com Freud, que em um grupo primevo organizado como uma horda havia um pai, um macho detentor de todos os bens e direitos disponíveis no grupo. Certa hora, os filhos irados com a falta de acesso às fêmeas, em detrimento do total acesso paternal, matam o pai déspota, destronando-o; tal qual Cronos fez com Uranos, ou como Zeus fez com Cronos, e tantas outras figuras fizeram nas mais diversas mitologias. A partir da morte do pai, que gozava ilimitadamente de todas as fêmeas da horda, os filhos instituem o primeiro sistema de leis, regularizando a partilha do

⁴⁴ Recorte do poema Igual-Desigual.

acesso às fêmeas. Tem-se então a restrição de acesso ao gozo pleno (do qual o pai desfrutava anteriormente) em prol de um gozo limitado, mas possível, dos filhos.

Os filhos, culpados e arrependidos pelo crime, transformam a lembrança da figura do pai, que passa de objeto de ódio a objeto de amor, de déspota gozador supremo a honrado genitor e protetor de todos. Os filhos passam a organizar rituais para prestar homenagens à sua memória; começam também a estabelecer leis que contenham o desejo de transcender os limites do gozo limitado de cada um. Entre o amor e a morte, entre a lei e o desejo de transgressão está, miticamente, criada a cultura. O mito diz que é através da morte, do assassinato do pai primevo, que se instaura a lei neste grupo mítico. A morte é a via pela qual a lei se estabelece no meio da horda primeva e transforma uma simples horda em uma sociedade, uma barulhenta e desconjuntada série de sons e gestos em linguagem, e animais míticos (vivíparos, bípedes, e dotados de polegares opositores) em humanos.

A lei surge como base da organização psíquica uma vez que é a sua existência que inaugura uma restrição originária ao gozo pleno, direcionando a via desejante do sujeito freudiano. É a incidência da lei que trilha as vias da linguagem. Da mesma forma, a morte aparece como o que transcende a prevalência da lei, a morte está além da linguagem, além de qualquer possibilidade de qualquer cadeia representativa. Conforme aponta Lacan (1958-1959/2002, p. 438), “não há outro mal-estar na cultura que o mal estar do desejo”.

A morte também aparece atrelada à cultura e ao desejo em alguns outros momentos da obra freudiana. No texto “O mal estar na civilização” (1930/1986) Freud argumenta que os homens, certos de seu fim último e atormentados pela impossibilidade de sua representação, constroem todo tipo de artifícios para tentar velar, negar, ou foracluir o horror que a morte lhes traz. Freud parte desta argumentação para atribuir a criação da arte, da religião e da ciência como artifícios que a cultura cria contra a indomável morte. E destas três formas de se colocar perante o inapreensível, a arte talvez seja a mais honesta.

Por se propor justamente como aparência, por não pretender dar uma resposta definitiva para o irrepresentável, a arte toca algo desse inconcebível próprio da morte. Ao velar essa dimensão do inapreensível despertada pela morte, a arte possibilita uma forma de trabalhá-la sem negá-la, dito de outro modo, a arte possibilita trabalhar com o irrepresentável. Das poucas coisas que sabemos sobre esse mistério provocado pela arte, é que de alguma forma o belo nos remete a essa efemeridade da existência, atuando como um véu que transforma o horror da morte em algo da vida. A popular expressão “lindo de

morrer” tem aí um suporte não sem sentido; uma das poucas formas que a humanidade tem de lidar com o inapreensível da morte é através do belo.

No belo texto “Sobre a transitoriedade”, Freud (1916/1986) conta um episódio ocorrido em um dia do verão de 1913 no qual ele, um amigo e um jovem poeta⁴⁵ caminhavam pelos campos enquanto admiravam a beleza do cenário. O jovem poeta, no entanto, não se alegrava com a esplendorosa visão do local; angustiava-o a idéia de que toda aquela beleza estava fadada à extinção no inverno, promovida pelo natural caminhar das estações. De acordo com o jovem poeta, a transitoriedade de tudo o que é belo implicaria em uma perda de seu valor enquanto tal, pois seguindo a linha da argumentação platônica, deveria haver no belo uma propensão à eternidade.

Frente às observações do poeta perturbado, Freud (1916/1986) ressalta que a transitoriedade não causa no belo uma perda de valor: “pelo contrário, implica um aumento! O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição” (p. 345). Para Freud, o valor de toda beleza, determinado unicamente pela relação de “significação para nossa vida emocional, não precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta” (p. 346). O que causava o sofrimento antecipado do jovem poeta e o impedia de fruir da beleza em todo seu esplendor, era o luto que este sentia em relação à possibilidade da perda da beleza momentânea. Mas a transitoriedade não tornava os campos menos belos. Conforme comenta o psicanalista Gilson Iannini (2009, p. 179),

Em *Transitoriedade*, Freud não apenas evoca um episódio fortuito de sua relação com um poeta. Mais do que isso, ilustra a oposição entre uma visão qualitativa e artística do mundo e a *Weltbild*⁴⁶ científica. Enquanto Rilke reclama da transitoriedade da beleza natural, prestes a desaparecer quando da chegada iminente do inverno, Freud observa que a beleza está inscrita na própria fugacidade. O conhecimento das inexoráveis leis da natureza não se opõe, parece dizer Freud, à fruição da beleza. Não há oposição entre a fruição estética destes momentos de beleza e a verdade natural de que as estações se sucedem em ciclos determinados por leis alheias ao sentido e ao sabor humanos. Como se dissesse que a ‘Vênus de Milo é tão bela como o binômio de Newton’. O idílico belo-eterno que parece seduzir o poeta é visto por Freud como uma mera ilusão, afastada de toda e qualquer verdade. Mais do que isso, esta ilusão nos afasta até mesmo da possibilidade de fruir da beleza fugaz. A verdade eclode como beleza na natureza apenas transitoriamente. E este movimento não tem nenhum sentido; ele apenas é como é.

⁴⁵ Apesar deste poeta não ser nominalmente referido no texto freudiano, o mesmo é identificado como o tcheco Rainer Maria Rilke, conforme aponta Iannini (2009).

⁴⁶ O termo alemão *weltbild* é utilizado na filosofia para denotar concepção de mundo.

A transitoriedade de tudo e de todos é um fator derradeiro que produz na humanidade mais efeitos do que possamos imaginar. A criação artística está impreterivelmente relacionada com o belo, com esta operação de tocar, cingir o horror da morte. A verdadeira subversão do ensino lacaniano consiste em retirá-la do campo das idiosincrasias do eu, das chamadas expressões da personalidade, para situá-la no campo da relação que o sujeito estabelece para com o objeto, ou mais especificamente, no pólo do objeto tomado como causa de desejo do sujeito (Lacan, 1966/1998).

É a partir desta relação do belo como expressão do desejo que Lacan (1959-1960/1997) conduz seu seminário sobre a ética. Segundo ele, toda produção humana é uma forma de lidar com o vazio da ausência de objeto denunciado pela Coisa; a arte seria uma forma de contornar esse vazio denunciando-o: “de certa maneira, numa obra de arte trata-se sempre de cingir *das Ding*⁴⁷” (p. 175), tal qual a argila serve tanto para dar forma a um vaso quanto para revelar o vazio de seu interior. O belo é aquilo que vela o inominável do desejo, a falta de objeto, aquilo que está no campo do horrível, do essencialmente traumático, do que não pode ser representado. Segundo ele:

A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical uma vez que é o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação, é o fenômeno estético propriamente dito, uma vez que é identificável com a experiência do belo – o belo em seu brilho resplandecente, esse belo do qual disseram que é o esplendor da verdade. É evidentemente por o verdadeiro não ser muito bonito de se ver, que o belo é senão seu esplendor, pelo menos sua cobertura (Lacan, 1959-1960/1997, p. 265).

Esta inomeabilidade da Coisa é a própria impossibilidade de representação da morte, o ponto que o campo do simbólico não pode abarcar. Ponto este que remete à impotência do significante em representar, significar completamente um objeto. A linguagem, bem como os laços sociais que a partir dela se estabelecem, são tentativas de mascarar esta impotência. A religião e a ciência, cada uma ao seu modo, se apresentam orientadas eticamente como detentoras da verdade, donas de um saber sobre a realidade, recuando frente ao impossível da morte. Ambicionando ser verdadeiras, buscam exaurir de si todo o campo da falta, do erro, do vazio, da Coisa.

Porém, a arte se apresenta no sentido oposto, como pura ilusão. Justamente por não pretender nada além disso, a arte não exclui a Coisa de seu campo. O belo, por participar desse engodo em relação à Coisa, propicia que a arte forneça ao sujeito não somente uma

⁴⁷ Ressaltamos que neste ponto consideramos *das Ding*, a Coisa freudiana, como a face real do objeto pequeno *a*.

experiência estética, mas também ética. Conforme explicita Lacan (1959-1960/1997, p. 291), “o belo em sua função singular em relação ao desejo não nos engoda, contrariamente à função do bem. Ela nos abre os olhos e talvez nos acomode quanto ao desejo, dado que ele mesmo está ligado a uma estrutura de engodo”.

Assim como Platão, Lacan também trabalha a questão do belo a partir da criação, desse impulso à geração do novo sustentado pela cultura humana, situando-o a partir das implicações éticas desta operação.

Se no cerne da ética está a Coisa, é nela que encontramos a “topologia onde os fenômenos de sublimação se situam” (1959-1960/1997, p. 148). Pensada por Freud como um dos destinos possíveis para o movimento pulsional, um destino no qual a finalidade sexual se encontra inibida, a sublimação consiste em um complexo problema para a teoria psicanalítica, uma sinuca de bico para o pensamento freudiano, que apesar de se dedicar ao tema durante muito tempo, não conseguiu abordá-la de forma satisfatória.

A sublimação consiste em, frente à insaciabilidade da pulsão, não recalcar⁴⁸ as representações dos objetos, mas transformá-las, imputá-las de uma dignidade que não possuíam anteriormente. Dessa forma, Lacan (1959-1960/1997) considera que a fórmula mais geral da “sublimação é esta – ela eleva um objeto – e aqui não fugirei às ressonâncias do trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir – à dignidade da Coisa” (pp. 140-141). A sublimação não é um movimento exclusivo da arte, ela pode se dar em outros ramos do campo da criação intelectual, porém é nela que encontramos uma grande fonte e expressão da abordagem que efetuamos no momento acerca do belo.

Pensar o papel da criação sublimatória é, como cita Freud (1916-1917/1986), considerar um caminho que “conduz da fantasia de volta à realidade – isto é, o caminho da arte” (p. 438). Se o *dichter* encontra em sua fantasia a fonte de sua criação, é através de sua fantasia que ele cria, transpassando-a. Para Freud, um artista é uma pessoa que dispõe de recursos psíquicos que lhe permitam saber:

como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Também sabe como abrandá-los de modo que não traíam sua origem em fontes proscritas. Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe, principalmente, pôr em conexão uma tão

⁴⁸ Para Freud, a operação do recalque é originária do aparelho psíquico, é a resposta do neurótico frente àquilo que é de natureza traumática. Da mesma forma, frente ao trauma que revela a falta do objeto que saciaria plenamente a pulsão, o neurótico recalca as representações traumáticas construindo e elegendo um sintoma que ao menos o forneça uma satisfação parcial.

vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas (Freud, 1916-1917/1986, p. 439).

Essa capacidade de moldar o material é justamente o ponto a partir do qual Lacan aborda a criação que se dá em torno da Coisa. O material que o artista molda, transformando e criando o novo, é o simbólico, os significantes da linguagem que são pinçados do Outro a seu modo, ou ao seu estilo se melhor convir. Ele o faz, contornando o vazio da ausência de representação, a Coisa, velando o irrepresentável com uma ilusão possível, a arte.

A Coisa, se no fundo ela não está velada, não estaríamos nesse modo de relação com ela que nos obriga – como todo psiquismo é obrigado – a cingi-la, ou até mesmo a contorná-la, para concebê-la. Lá onde ela se afirma, ela se afirma em campos domesticados. É justamente por isso que os campos são assim definidos – ela se apresenta sempre como unidade velada (Lacan, 1959-1960/1997, p. 149).

A impotência da linguagem em abordar a Coisa exige que o ser falante recorra a significantes atrás de significantes para se colocar enquanto desejante no mundo. A manipulação destes significantes, transformando-os, elevando-os a outra dignidade, possibilita que não se tampona a Coisa, mas ao invés disso, permite cingi-la em sua irrepresentabilidade. Lacan considera que o moldar que o poeta faz com as palavras, é semelhante ao moldar que o oleiro faz com o barro. Ambos utilizam de um material físico para criar em torno do vazio: o poeta cria a arte, o oleiro cria o vaso⁴⁹. A noção da criação é central não somente no campo da estética, mas também “no da ética no sentido mais amplo” (p. 150), pois “há uma identidade entre a modelagem significativa e a introdução no real⁵⁰ de uma hiância, de um furo” (p. 153).

Esta hiância, este furo, é o próprio real traumático. Lacan o equipara, em última instância, à impossibilidade do registro da morte no inconsciente. Cingir a impossibilidade da Coisa é encontrar um destino para a pulsão que não se remeta à formação de sintomas. É trabalhar conjuntamente as pulsões de vida e de morte, não se esquivando do conflito germinatório destas duas forças. É a expressão da própria orientação da ética psicanalítica, ao permitir um espaço no qual o sujeito não ceda de seu desejo.

⁴⁹ Conforme Lacan (1959-1960/1997) aponta, o vaso não se resume às suas paredes de barro, mas a sua função, que é expressa somente à partir do vazio que ele comporta e através do qual ele adquire sua existência.

⁵⁰ Lacan utiliza o termo real neste ponto para designar a realidade, e não o registro do real como aquilo que resiste a qualquer significantização.

O belo e o desejo ainda encontram outras afinidades em torno da irrepresentabilidade da morte, pois o desejo é “tornado visível pelo brilho do belo” (Maurano, 2001, p. 56). É através dele que a impossibilidade do desejo encontra sua expressão sem ser sufocada por algum ideal. O desejo é atraído tanto “pela morte quanto pela vida. Ele circula com seu movimento de eterno retorno a seu ponto de inauguração: o objeto perdido” (p. 177). O belo vela a nós, pobres mortais, o excesso da morte que na arte trágica é representado na *áte*, que marca o encontro do herói com seu destino, donde transborda em cena o *Hímeros enarges*, o desejo tornado visível em toda sua crueldade e potência, mortífero, que em sua maior expressão assemelha-se à loucura. O belo vela este excesso mortal participando dele, não recuando frente a sua irrepresentabilidade. A morte, castração última, também às vezes revela no belo sua face mais horrível, pois dos *castrati*⁵¹ ao assum-preto⁵², o belo mostra sua face mais mortal.

O belo não engana o sujeito em relação ao seu desejo, pelo contrário, ele permite um encontro com o real que o marca de forma singular. Por não pretender nenhuma relação com a verdade⁵³, propondo-se somente como uma ilusão, o belo torna a experiência do encontro com o real mais tangível. Neste ponto aproximamos a função do belo com o estilo e com a aposta da possibilidade de transmissão de um saber sobre o real, aposta que sustenta a prática, a pesquisa e o ensino da psicanálise. É através do belo que o estilo pode transmitir as marcas daquilo que não se dá com as palavras, o real, possibilitando que o sujeito se depare com o seu próprio desejo, sem que isso esteja articulado com um ideal de bem, pois não é o bem que o desejo almeja, mas a realização.

Se o belo em Platão é coextensivo ao bem, ao eterno e ao verdadeiro, em Freud o belo é o transitório, próximo da morte. Já para Lacan o belo é a expressão que consegue contornar o vazio da existência e, velando a morte, consegue representar algo que ultrapassa a impossibilidade de representação.

Talvez possamos tomar de empréstimo algo da extensa filosofia kantiana acerca do belo. Conforme aponta Kant (1790/1993), o “belo é o que apraz universalmente sem conceito” (p. 64), ou seja, é aquilo que não demanda formulação conceitual, do recurso à

⁵¹ Palavra que traduzida literalmente do italiano significa castrados, utilizada para referir-se a cantores que devido a problemas hormonais, ou ao corte dos canais testiculares, não atingem a maturidade sexual, atingindo uma extensão vocal corresponde às vozes femininas. A existência dos *castrati* teve seu auge na Europa do século XVIII e se deu até a segunda metade do século XIX.

⁵² Pássaro que muitas vezes tem os olhos furados para que, assim como os *castrati*, se acentue a beleza de seu canto.

⁵³ As questões da verdade e do saber são pontos que serão abordados no próximo capítulo.

linguagem, para dar-se à experiência sensível do sujeito. Por isso, o belo⁵⁴ é capaz de unir os campos do universal e do particular, uma vez que:

Ora, um juízo objetivo e universalmente válido também é sempre subjetivo, isto é, se o juízo vale para tudo o que está contido sob um conceito válido, então ele vale também para qualquer um que represente um objeto através deste conceito. Mas de uma validade universal subjetiva, isto é, estética, que não se baseie em nenhum conceito, não se pode deduzir a validade universal lógica, porque aquela espécie de juízo não remete absolutamente ao objeto. Justamente por isso, todavia, a universalidade estética, que é conferida a um juízo, também tem que ser de índole peculiar, porque ela não conecta o predicado da beleza ao conceito do objeto, considerado em sua inteira esfera lógica, e no entanto estende o mesmo sobre a esfera inteira dos que julgam (Kant, 1790/1993, p. 59).

Esta formulação entra em particular consonância com o que Murry (1922/1968) aponta em relação ao estilo: um fenômeno humano único, capaz de unir o particular ao universal através da arte. Parece-nos que a relação do estilo com o belo vai além da mera aproximação. Não seria o estilo uma forma particular de trabalhar e apresentar o real? Não seria o estilo como as pegadas que em seu conjunto nos indicam os revezes responsáveis por tornar o caminho único? Não seria o traçado de um poeta caminhante, que em seu passo nos delicia e nos convida a fazer nosso próprio caminho?

Resta-nos continuar a caminhar, esperançosos de que a silueta do estilo se revele entre as luzes e sombras de nosso trabalho de escrita.

⁵⁴ Kant aponta que conceito de belo referido a um juízo estético, uma vez que cada um chama de belo aquilo que lhe agrada, conferindo-lhe valor (Abbagnano, 2000).

O OBJETO

O estilo e a aposta Est-ética da psicanálise

Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias.
A existência está em outro lugar.

*André Breton*⁵⁵

Para continuar a tangenciar o estatuto do estilo para a psicanálise, faz-se necessário dar um passo além e encontrar nos primeiros escritos de Lacan as bases que fundamentam a sistematização que o mesmo fez do termo estilo. Conforme apresentamos no capítulo anterior, o entendimento acerca do estilo se modificou ao longo da história, apresentando-se de forma condizente com o material artístico próprio de cada época. Se em Platão vemos uma tipologia que abarca o ditirambo, a epopéia e a tragédia/comédia, a partir de Buffon, Hegel, Nietzsche e Murry percebemos que a conceituação acerca do estilo vai se tornando mais complexa, variando de acordo com o espírito da época.

Na primeira metade do século XX, sobretudo nas três primeiras décadas, a Europa se viu cercada por movimentos artístico-culturais que reverberam seu estrondo até os dias de hoje. Os movimentos de base modernista atuaram como verdadeiros divisores de águas dentro da cultura, transformando-a na transposição de patamares nunca antes imaginados. Duchamp, Dalí, Breton, Kafka, Gertrude Stein, são apenas alguns nomes dentre tantos outros artistas que testemunharam e construíram essas transformações culturais. Muitos deles, como André Breton e Salvador Dalí, influenciaram e mantiveram estreitos laços de amizade com Lacan, sendo que Pablo Picasso o teve como médico pessoal durante vários anos.

A concepção lacaniana do estilo também passou por essas mudanças que o modernismo causou na cultura, sendo o surrealismo uma das principais influências na sua teoria. Inaugurado na França pelo poeta André Breton, em meados dos anos 1920, o surrealismo surgiu como um novo movimento artístico-cultural, inspirado na obra

⁵⁵ Citação extraída do texto “*Manifesto of Surrealism*” (1924/2007, p. 48).

freudiana, sobretudo na lógica particular do inconsciente, que o fascinou a partir da obra “A Interpretação dos sonhos” (Freud, 1900/1986). O surrealismo se constrói tomando como base a destituição do uso da razão sobre a criação artística e a valorização dos conteúdos oníricos e/ou considerados como loucos pela sociedade. Breton (1924/2007) define o surrealismo da seguinte forma:

Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral [...]. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida (p. 26).

O movimento surrealista inaugurado por Breton baseia-se em vários pontos da teoria freudiana na construção de seu modo de expressão artística. Afinada com a potencialidade da “outra cena”, a proposta surrealista perpassa a expressão baseada no primeiro jato, no movimento de irrupção do inconsciente. Dessa forma, o surrealismo não se apresenta apenas como uma escola artística, mas como um movimento cultural que coloca em questão a utilidade do apego aos valores racionalizantes, em todos os campos de conhecimento, buscando no inconsciente freudiano o modelo de sua expressão estética. O surrealismo não propõe somente um modo de expressão, mas um posicionamento ético que pode ser transposto para outros campos da cultura, como a arte, a política e a ciência.

Se na obra freudiana o estilo não possui um estatuto próprio, não sendo abordado diretamente, podemos perceber que Lacan já trabalha a questão diretamente desde seus primeiros escritos na década de 1930. A primeira vez em que Lacan escreve acerca da questão do estilo é em seu texto “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranóicas da experiência” (1933/1987), publicado inicialmente no primeiro número da importante revista surrealista *Minotaure*. É através dele que podemos perceber o quanto Lacan foi profundamente marcado pelo pensamento surrealista.

Lacan construiu seu texto traçando uma relação entre a paranóia e o estilo, que pode ser expressa através do abandono das formas de análise pré-concebidas e racionalizantes propostas pela psiquiatria, na busca de uma técnica que levasse em conta a lógica particular do inconsciente, ou seja, a psicanálise. Sua reflexão inicia-se a partir da consideração de que, de todos os temas que envolvem a questão da criação artística, o estilo é o tema que mais carece de uma resposta teórica. Ao questionar qual seria a origem do estilo, Lacan chega a quatro caminhos possíveis. Seria ele “[...] o fruto de uma escolha racional, de uma escolha ética, de uma escolha arbitrária ou então de uma necessidade

sentida cuja espontaneidade se impõe contra qualquer controle, ou mesmo que é conveniente liberá-la por uma ascese negativa” (1933/1987, p. 375).

As opções levantadas por Lacan nos levam a interessantes caminhos. Se o estilo fosse fruto de uma escolha puramente racional, não seria de admirar que o uso de esquemas e manuais estilísticos pré-concebidos serviria como garantia na produção de obras culturais que em nada teriam de idiossincrasias autorais, ou seja, que se apresentariam como a mesma massa homogênea de produções, não permitindo identificar uma obra como fruto de um autor específico. Se o estilo fosse fruto de uma escolha arbitrária, encontraríamos o mesmo problema, uma vez que não teríamos um traço autoral indelével que autenticasse uma obra a partir de seu autor, pois sua criação seria derivada do puro acaso.

Porém, ainda nos restam duas das alternativas propostas por Lacan que, a nosso ver, se mesclam desembocando no caminho do estatuto que ele posteriormente dará ao estilo. Ao considerar o estilo como um impulso cuja necessidade de expressão se impõe acima de qualquer controle, seja diretamente ou através de uma ascese negativa, Lacan apresenta uma concepção de estilo e de criação artística claramente baseada no surrealismo, encontrando a origem de sua expressão na emergência do sujeito freudiano. É nessa irrupção do inconsciente que encontramos o ponto que se mescla com a quarta proposta defendida por Lacan: o estilo tem como fonte um posicionamento ético. É esta a aposta lacaniana que esteve presente nos textos desde a década de 1930 e que se manteve nos textos das décadas de 1950, 1960 e 1970, nos quais ele retomou o tema.

Se Freud aborda o problema da criação artística a partir da construção fantasmática do sujeito, de forma que a obra aparece como um carimbo de sua subjetividade, de seu movimento desejante, Lacan (1933/1987) inicia suas considerações acerca do estilo a partir de um ponto diferente, ou seja, do delírio psicótico.

A abordagem a partir da psicose marca a adoção de um novo norte em relação ao estilo, ou seja, encontramos neste ponto o primeiro passo para uma importante torção lacaniana: o estilo está situado do lado do objeto, e não do sujeito. Vale ressaltar que nos anos correspondentes a publicação deste texto, Lacan ainda não havia desenvolvido pontos fundamentais de seu pensamento. É preciso tomar o cuidado de precisar que alguns termos, como o objeto, por exemplo, não adquirem os mesmos estatutos dos conceitos trabalhados posteriormente por Lacan, embora as semelhanças entre eles também não sejam restritas somente às sinonímias dos termos. Como veremos a seguir, o que o artigo de Lacan mostra

é que a importância da consideração do estilo no abandono de uma prática ingênua. Para ele, a psicanálise é uma prática que abandona o realismo do objeto, e por isso torna-se capaz de considerar o estilo dos escritos dos loucos, de uma forma diferenciada da normalizante psiquiatria clássica.

Neste texto, a psicose, mais especificamente a paranóia, aparece em Lacan como um meio frutífero e revelador do estilo, e é através dela que se verifica a necessidade de uma radical mudança no posicionamento ético da psiquiatria, no que concerne à análise dos “escritos dos loucos” (p. 375). Segundo Lacan, em relação a estes escritos, a tradicional análise psiquiátrica seria ingênua e inútil, uma vez que tem como base o pensamento mecanicista que desemboca invariavelmente em um domínio moral, valorizando o racional em uma tipologia do bom e do mau estilo⁵⁶. Destituindo a produção do louco de significado, retirando sua dignidade e desprezando seu valor estético, político, civil, etc. Conforme comenta Gilson Iannini (2009, p. 77),

Longe de precipitar a loucura na zona escura do erro e da mentira, Lacan a localiza como uma experiência de linguagem que aponta a fragilidade de uma identificação da razão à partilha de significados socialmente constituídos. Não por acaso, a tese teve uma imprevisível acolhida nos meios da vanguarda artística, tendo sido comentada muito precocemente por Dali.

A psicanálise, por sua vez, surge como um campo que, através de sua ética particular, não se fia na lógica racional da consciência, possibilitando a análise dos escritos que “[...] por serem irracionais em seu fundamento, nem por isso são desprovidos de uma significação intencional eminente e de uma comunicabilidade tensional muito elevada” (Lacan, 1933/1987, p. 378). Ou seja, através da aposta no inconsciente como portador de um saber, a teoria psicanalítica possibilita a análise do estilo independentemente do ideal estético vigente. Ao abandonar os ideais, modelos e padrões pré-fabricados, a psicanálise encontra no estilo as marcas que o “objeto causa de desejo” galgou na forma com que o sujeito se coloca no mundo.

Essas marcas reveladoras do movimento desejante aparecem como um ponto testemunhal chave endereçado a quem souber acolhê-lo, como no caso do presidente Schreber (Freud, 1911/1986). Na neurose ou na psicose, é a particularidade do sujeito desejante que é tomada como norte para a direção do tratamento psicanalítico. Nesse primeiro momento do pensamento lacaniano, a paranóia aparece como um dos mais

⁵⁶ Ponto que acreditamos entrar em íntima consonância com a proposta de Nietzsche acerca da relação entre moral e estilo.

frutíferos campos para se pesquisar a questão do estilo, pois ela revela a natureza do objeto, colocando o sujeito à margem da comunicabilidade. Esta experiência se revelou potencialmente revolucionária através da história, como por exemplo, nos escritos de poetas, profetas e místicos que transitaram e atravessaram os limites da comunicabilidade humana.

Lacan (1933/1987) considera que os elos de “comunicabilidade e compreensão” (p. 380) da experiência só podem ser transmitidos através do estilo, por uma técnica cuja ética esteja “liberada do realismo ingênuo do objeto” (p. 380). É justamente através da negação deste realismo ingênuo do objeto, ou seja, a partir da Coisa, que se situa a ética própria à psicanálise. Ou seja, o que Lacan aponta neste texto é que é necessário trabalhar a partir de uma “noção de verdade que não dependa da objetividade científica” (Iannini, 2009, p. 64).

Conforme apontamos rapidamente nos tópicos anteriores, ao colocar o conceito da Coisa no cerne de sua ética, a psicanálise adota uma postura que se constrói como uma aposta ética e estética na possibilidade de construção de um saber que visa muito mais transmitir a marca de um desejo, a verdade mais particular do sujeito, do que a ilusão da compreensão, tal qual sustentada pelo cientificismo. É nesse ponto que situamos a aposta lacaniana no estilo como meio de transmissão, ou mais especificamente como a única coisa que se pode transmitir na psicanálise (Lacan, 1957/1998). Esta aposta no estilo como instrumento de transmissão, iniciada no texto “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranóicas da experiência” (1933/1987) é retomada quase 25 anos depois, em um segundo momento da elaboração lacaniana acerca do estilo. De acordo com Denise Maurano (2003, p. 4),

O deslizamento de Lacan na pesquisa sobre o estilo, – apreendido como a maneira particular de alguém traduzir em seus próprios termos o que lhe vem de fora, o que lhe vem da dimensão de alteridade, configurando assim as bases de sua subjetivação, – para uma investigação que virá focalizar o gozo e aspectos da dessubjetivação, valendo-se para isso da expressão barroca, é, a meu ver, a razão pela qual ele distinguirá tardiamente em sua obra o campo de Freud daquele que identificará como sendo o seu. Delega a Freud o campo do desejo, e a si mesmo, o campo do gozo. Há portanto um deslocamento do enfoque dado ao desejo e a subjetivação para questões relativas ao gozo e à dessubjetivação.

A aposta no estilo não é mera profissão de fé, mas uma fecunda estratégia da qual a psicanálise pode se valer para a transmissão de seu saber, sobretudo no que toca à questão da formalização do real, aquele que é impossível, mas nem por isso inefável, ou como melhor aponta Gilson Iannini (2009, p. 284): “diante da resistência do objeto da psicanálise à apreensão conceitual, Lacan repugna o obscurantismo – que consistiria em proclamar a

inefabilidade como única saída para a opacidade do objeto –, assim como ele recusa o silêncio como posição ética possível face aos impasses da apreensão conceitual”.

Talvez, assim como a própria expressão de arte barroca, o estilo permita “extrair uma dimensão de visibilidade daquilo que por ex-sistir, por escapar à possibilidade de representação, comparece via uma apresentação que dá a ver muito mais do que mostra” (Maurano *et al.*, 2009, p. 368). Esta afinidade, provavelmente se encontra devido a uma abordagem que, tanto na psicanálise quanto na manifestação da arte barroca, é sustentada por uma ética que não foge frente à *das Ding*, uma ética que não cai no “realismo ingênuo do objeto” (Lacan, 1933/1987, p. 380).

Dessa forma, seguindo a trilha de Lacan (1966/1998), que situa o estilo a partir da operação de queda do objeto – que revela o sujeito dividido entre verdade e saber, entre desejo e gozo – abordaremos a seguir a relação entre estilo e objeto, focando os aspectos de dessubjetivação revelados pela questão do estilo, seguindo a trilha do objeto *a*. Para isso, tomamos a licença de recorrer aos escritos de Denise Maurano, bem como à tese de Gilson Iannini (2009), textos de grande auxílio na elaboração deste capítulo, tanto no que toca ao recurso material, quanto como fonte de inspiração.

Navegar no impreciso

Repetir repetir - até ficar diferente.
Repetir é o dom do estilo

*Manoel de Barros*⁵⁷

É no pólo do objeto que Lacan situa o estilo na psicanálise, passeando na contramão e diferenciando-se das formulações filosóficas, lingüísticas e artísticas acerca do estilo, que o situam como sendo ligado a uma expressão subjetiva, recorrendo a termos como personalidade, pessoa, sujeito e indivíduo⁵⁸. No final dos anos 1950, quase vinte e cinco anos após a publicação de seu primeiro artigo sobre o estilo, Lacan retoma o tema de forma pontual e fugaz, porém, sem ingenuidade. Nesta época, o tema do estilo é abordado

⁵⁷ Citação extraída da obra *O Livro das Ignorâncias* (1993/2010, p. 300).

⁵⁸ Conforme demonstrado no primeiro capítulo deste trabalho.

por ele através de frases curtas e bem localizadas, em textos importantes como “A psicanálise e seu ensino” (1957/1998) e “Juventude de Gide ou a letra e o desejo” (1958/1998).

Implicado com as conseqüências éticas da transmissão da psicanálise, Lacan (1957/1998) indica que o estilo talvez seja a única forma de transmitir uma nesga desse impossível de formalização apontado por *das Ding*, escapando assim, dos ideais pedagogizantes de ensino que almejam transformar a formação da psicanálise em uma formação técnica-profissional. Lacan considera que o estilo é a “via mediante a qual a verdade mais oculta manifesta-se nas revoluções da cultura” (p. 460). O estilo surge como um traço particular através do qual o sujeito promove a revolução na cultura. O estilo é capaz de cingir o inapreensível real presente na prática psicanalítica, fisingando através e para além da forma uma nesga da verdade mais íntima e inexprimível de cada um, que se revela no desejo. O que consideramos hoje como nossa cultura é a memória dos traços de estilos revolucionários como o de Freud, Breton, Manoel de Barros, Machado de Assis, Niemeyer, Aleijadinho, Garrincha, e tantos outros anônimos que a constituíram.

É certo que umas mais que outras, porém, essas revoluções culturais indicam materialmente, ao menos em parte, o preço pago por sustentar e expressar o desejo. Enquanto arauto da verdade velada no inconsciente, o desejo indica-nos que a verdade situa-se “nas entrelinhas” (Lacan, 1957/1998, p. 498), o lugar desta verdade no inconsciente “não é o sujeito, tampouco é o outro” (p. 439), mas justamente o lugar que a falta real do objeto erige enquanto causa do desejo, encontrando no belo uma opção para velar o horror da morte, transformando-o em algo novo.

Antes de tudo, para que possamos situar a falta de objeto no lugar da verdade, faz-se necessário tomar o próprio inconsciente enquanto um “discurso do Ouro em que o sujeito recebe, sob a forma invertida que convém à promessa, sua própria mensagem esquecida” (1957/1998, p. 440). Ou seja, “o inconsciente estruturado como uma linguagem” é constituído a partir dos significantes que advém do campo do Outro, o arcabouço da linguagem. Sendo o Outro essa instância radical de alteridade imaterial que preexiste ao sujeito, este último já nasce imerso nos significantes que advém deste Outro; é a partir da incidência dos significantes sobre o corpo do vivo que o inconsciente se estrutura.

O ensino lacaniano indica que o campo do Outro não é de todo significante, existe, como efeito da linguagem, um objeto que é o resto da operação significante, um objeto particular que cai do Outro como não significável. Este objeto, chamado de objeto *a*, é tradutor desta falta que se insere no sujeito e no Outro. Através dela, colocada em cena pelo objeto *a*, o sujeito é capaz de

constituir alguma separação do campo do Outro. O sujeito sai então de uma posição de alienação nos significantes do Outro, possibilitando assim um processo de separação. E é nesse processo de alienação/separação que o sujeito do desejo se inventa (Nascimento & Faveret, 2009, p. 56).

A dinâmica econômica do inconsciente impede a cristalização de um significante a um significado. A linguagem só se constrói a partir da impossibilidade de significação última; ela é uma resolução malfadada ao problema da comunicação, pois ao mesmo tempo em que a possibilita a representação, se constitui tendo o irrepresentável como pedra angular. Dessa forma, a não coincidência entre significante e significado atua no inconsciente fazendo com que os significados deslizem sob os significantes, ou seja, cada elemento de uma cadeia significativa admite infinitos significados. Em relação ao significante, não há o significado, mas os inúmeros significados.

Conforme citamos no capítulo anterior, no caso das culturas humanas, a linguagem subverteu a natureza. O instinto que no mundo animal se apresenta como cíclico, localizado em algumas partes do corpo e detentor de um objeto específico, apesar de persistir, já não se observa preponderante no homem, quem dá as cartas no corpo humano é a pulsão. Habitado pela dualidade pulsional e movido pelo desejo, o sujeito se constitui sob a orientação de um objeto virtual, inexistente, o objeto *a*. Este objeto ocupa um lugar que, ao longo da história do sujeito, lhe permite funcionar como um espelho, refletindo as imagens de outros objetos que são parcialmente confundidos com ele, dando-lhe uma consistência que apesar de ilusória, exerce função elementar na constituição subjetiva. Esse reflexo ilusório se revela, por exemplo, no seio, nas fezes, no olhar e na voz, ou seja, faz série com aquilo que ao mesmo tempo está intimamente relacionado e desprendido do corpo.

O objeto *a* está presente naquilo que do corpo padece de unidade, ou seja, naquilo que fura a ilusória unidade do corpo promovida pelo registro do imaginário. Em sua dimensão imaginária o objeto *a* é paradoxal, pois, para Lacan (1966/1998), os objetos *a* “não têm imagem especular” (p. 832). Ao mesmo tempo, é no imaginário que o objeto *a* aparece como *agalma*, ou seja, revestido do brilho próprio do falo: “objeto imaginário, paradigma do objeto descartável na fantasia de castração” (Cottet, 2008, p. 161). No imaginário o falo aparece como significante de tudo aquilo que é desejado, brilhante, reluzente, intumescido, ocupando o lugar de causa do desejo, de objeto *a*. O investimento libidinal neste objeto, enquanto imaginário, se dá na esperança de que ele seja o falo que venha tamponar a castração, a falta que o sujeito experimenta encarnada no corpo.

Lacan (1966/1998, p. 832) considera que “é a esse objeto inapreensível no espelho que a imagem especular dá sua vestimenta. Presa capturada na rede da sombra e que despojada de seu volume que enche a sombra, torna a estender o engano, cansado desta última com ar de presa”.

Segundo Lacan (1966/2000), o objeto *a* resulta de uma operação lógica sobre o vivo, o vivente, que miticamente existe em um tempo anterior ao sujeito. Essa operação lógica é dada pela incidência do significante que, advindo do campo do Outro, atrela o sujeito aos mecanismos da linguagem, como o par significante-significado. O objeto *a* é aquilo que cai na relação entre o sujeito e o Outro, ou seja, é aquele que não é nem sujeito nem significante, e justamente por não se enquadrar em nenhuma dessas naturezas acaba por ser o pivô, o termo através do qual o sujeito e o Outro estabelecem alguma relação.

O próprio Outro se constitui como lugar da fala, ou seja, o “Outro está submetido às ‘necessidades da linguagem’ e afetado por uma falta em que se significa o desejo, o que o destitui de toda pretensão a ser a garantia da verdade” (Wachsberger, 2008, p. 304). A partir do jogo entre significante e significado, no qual, constantemente, o sujeito se aliena e se separa do desejo do Outro, é que ocorre o processo de subjetivação, ou seja, a invenção do sujeito enquanto desejante. Esta operação lógica, que marca e constitui o sujeito, o orienta de um lado para o significante, ou seja, para um entrelaçamento com os significantes advindos do campo do Outro, ao mesmo tempo em que revela o objeto como aquilo que se desprende do Outro, aquilo que o Outro não é capaz de conter. Ou seja, o Outro não é completo, existe um furo simbólico atuando em seu cerne, e essa falta é revelada pelo objeto *a*. A fantasia é o que, na neurose, protege o sujeito de se deparar com o horror da falta primordial do objeto, tamponando o buraco da falta-a-ser.

O objeto *a* se situa em um campo além do significante. Se considerarmos o campo do sujeito e do Outro como dois conjuntos distintos, é na intercessão destes conjuntos que encontramos a constituição deste objeto. Ele é a própria marca indicativa de que no Outro, o arcabouço da linguagem, não há significante capaz de comportar o significado pleno. O vazio do objeto indicado pela Coisa, *das Ding*⁵⁹, revela a face real do objeto *a*, impossível de ser apreendida pelo inconsciente. A Coisa está relacionada com a completa impossibilidade do auxílio significante para dar conta do ser do sujeito, ou melhor, frente a essa impossibilidade, a Coisa indica a eterna falta-a-ser daquele que está sujeito à linguagem.

⁵⁹ Conforme abordamos no segundo capítulo.

Esse Outro, contudo, fica apenas a meio caminho de uma busca que o inconsciente deixa transparecer por sua arte difícil, e da qual os paradoxos do objeto em Freud revelam a ignorância sumamente advertida; pois, a entendê-lo, é por uma recusa que o real ganha existência; aquilo de que o amor faz seu objeto é o que falta no real; aquilo em que o desejo se detém é a cortina por trás da qual essa falta é figurada pelo real (Lacan, 1957/1998, p. 440).

É a partir do objeto como causa do desejo que abordamos outra ocasião, na qual Lacan cita de forma rápida, mas não leviana, a questão do estilo, no texto “Juventude de Gide ou a letra e o desejo” (1958/1998). Este artigo, que tem como pretexto abordar um livro no qual Jean Delay traça uma psicobiografia de André Gide⁶⁰, sendo uma espécie de conjunto de abordagens de pontos específicos da teoria psicanalítica, cuidadosamente costurados sob uma trama de resenha crítica. Lacan não hesita em modificar a proposição de Buffon e formular que “o estilo é o objeto” (p. 751). Conforme comenta Gilson Iannini (2009), com esta passagem torna-se claro que não há uma “estilística da existência ou uma estética da subjetividade em Lacan, pela simples razão de que ‘o estilo é objeto’, e não o sujeito” (p. 282). É justamente o objeto *a*, enquanto índice da impossibilidade última que orienta o discurso psicanalítico⁶¹, atuando como agente na forma particular com a qual o analista faz laço. De acordo com Iannini (2009, pp. 17-18):

Lacan elabora uma espécie de estilística do objeto. Esta teoria postula que não há representação possível, no campo da linguagem, para o objeto de desejo do sujeito, tomado em sua radical *contingência* e *singularidade* [...]. O estilo, nesta vertente, será o modo pelo qual o sujeito pode criar algo em torno do vazio de referência inerente ao desejo, interessando, pois, o objeto. Trata-se de mostrar que a *função do estilo* – ou a preocupação não apenas com o conteúdo, mas também com a forma do discurso e as estratégias de contornar os limites do dizer, e da relação entre formalização e escritura conceitual – responde a uma exigência própria não apenas à especificidade do objeto teórico da psicanálise, mas a todo pensamento que queira romper com o paradigma clássico da representação e com a metafísica da subjetividade que corresponde a ele, sem, no entanto, recuar para o solo confortável do cientificismo, nem sucumbir às diversas formas de recusa da verdade que dão a tonalidade relativista de certas vertentes do pensamento contemporâneo, do neo-pragmatismo ao desconstrutivismo.

Para além do campo do desejo, o objeto *a* apresenta mais uma função ao longo do ensino lacaniano: no âmbito da pulsão ele é o “mais-de-gozar”. Antes de abordar este tema,

⁶⁰ André Paul Guillaume Gide (1869-1951) foi um aclamado escritor francês, ganhador do prêmio Nobel de literatura de 1947.

⁶¹ No Seminário *O Avesso da Psicanálise* (1969-1970/1992), Lacan constrói uma densa teoria dos discursos, na qual situa o discurso como forma de realizar um laço social. Ao longo de seu ensino, Lacan estabelece quatro ou cinco formas diferentes através das quais isso se dá: o discurso da histórica, do mestre, do universitário, do analista, e o discurso capitalista, sendo o último uma derivação do discurso do mestre. Interessa-nos aqui o discurso do analista, no qual é o objeto *a* que atua como agente do discurso, sendo ele o responsável por sua operação.

faz-se necessário cotejar o conceito de gozo. Assim como o desejo é correlato à falta, o gozo é correlato ao excesso. O gozo é exatamente o excesso de investimento libidinal que a pulsão realiza no corpo, não sendo portanto da ordem natural, mas justamente fruto da incidência da linguagem no campo natural. Mayette Viltard (1996) comenta que o gozo é o ponto em que o vivo compactua com a linguagem.

O termo gozo é empregado pela psicanálise para designar uma paradoxal forma com a qual o sujeito exerce sua fruição do mundo: o gozo é experienciado pelo sujeito imerso na linguagem através de um movimento simultâneo de tempo prazer e dor, às margens do Aqueronte psíquico. Este misto de prazer e dor aparece tanto no homônimo gozo sexual, quanto no termo jurídico onde aquele que goza é aquele que tem o poder; ou como Lacan (1972-1973/1985) comenta com certo toque de humor: “o direito não desconhece a cama” (p. 10).

Esclarecerei com uma palavra a relação do direito com o gozo. O usufruto – é uma noção de direito, não é? – reúne numa palavra o que já evoquei em meu seminário sobre ética, isto é, a diferença que há entre o útil e o gozo. O útil serve para quê? É o que não foi jamais bem definido, por razão do respeito prodigioso que, pelo fato da linguagem, o ser falante tem pelo que é um meio. O usufruto quer dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los. Quando temos usufruto de uma herança, podemos gozar dela, com a condição de não gastá-la demais. É nisso mesmo que está a essência do direito – repartir, distribuir, retribuir, o que diz respeito ao gozo. O que é o Gozo? Aqui ele se reduz a ser apenas uma instância negativa. O Gozo é aquilo que não serve para nada (Lacan, 1972-1973/1985, p. 11).

O gozo é um movimento dado pela repetição na busca pelo objeto para sempre perdido: “é o gozo, termo designado em sentido próprio, que necessita a repetição” (Lacan, 1969-1970/1992, p. 43). Ele não serve para nada, porque esse objeto nunca é encontrado; o movimento é fadado ao fracasso. Porém, o gozo propicia ao sujeito certa satisfação parcial, o que atrela o sujeito ao mecanismo da linguagem. É através do significante que o sujeito tem acesso ao gozo: o significante é “aparelho de gozo” (p. 46).

Retomando o mito antropológico de “Totem e Tabu” (Freud, 1913b/1986), encontramos que o pai da horda, o macho que gozava de todas as fêmeas e de todos os direitos grupais é deposto, assassinado por seus filhos, que repartem os direitos de gozar dos bens do clã de forma que nenhum deles tenha o mítico gozo originário e anterior do pai. Da mesma forma, na mitologia greco-romana (Higino, 2010), encontramos Tíresias que, ao ser indagado por Hera e por Zeus sobre quem gozava mais – o homem ou a mulher – responde que existe sempre um hiato de gozo, ele se apresenta somente dividido. Não há gozo perfeito, único.

Passando do mito para o campo da linguagem, podemos perceber que o gozo está implicado na forma como cada um maneja, faz pacto com a linguagem, construindo seus modos de gozo. Se por um lado a linguagem limita, cerceia o gozo absoluto, por outro lado abre as vias ao gozo, o gozo regrado, limitado pelo significante. Enquanto que a libido vivifica o gozo em seu movimento, o significante o esvazia, dando-lhe sua forma. Isso se dá a partir da incapacidade da linguagem fornecer um significante que represente o sujeito para si, ou seja, por não haver coincidência entre significante e significado. Por existir sempre um significante a mais na cadeia, o sujeito nunca consegue se representar. Portanto, o gozo comporta em seu cerne um furo que “nos mostra que o corpo encontra-se esvaziado de gozo, ou seja, não há gozo total, existe sempre um além, existe sempre um mais de gozar” (Nascimento & Faveret, 2009, p. 51).

A estrutura esburacada da linguagem torna o significante incapaz de significar a si próprio⁶², por isso, na operação da cadeia significante, cada um deles significa os anteriores. Neste processo, sobra um resto, algo a significar, algo que o significante não consegue abarcar, o qual Lacan chamou de objeto *a* enquanto mais-de-gozar. Lacan se apropria do conceito marxista de “mais valia” como recurso para pensar o objeto *a* enquanto mais-de-gozar, ocupando este lugar que não é significante, mas justamente pelo contrário, é seu resto, seu dejetivo. Esse mais-de-gozar é um resíduo do processo da fala. Existe sempre um a mais, uma fruição além do sujeito que foi impedida pelo significante, ou seja, um gozo que o significante não pode comportar. O objeto *a* em sua face de mais-de-gozar indica um buraco, uma barra intransponível no Outro, um resto com o qual o sujeito há de se confrontar no final de análise.

Lacan (1972-1973/1985) dá uma especial importância à barra existente no algoritmo s/S (significante – barra – significado), conferindo a categoria de escrito a ela, ou seja, a barra atua como marca de que há algo na intransponível na relação significante-significado. Tal qual na censura russa⁶³, é a barra que aponta a falha na estrutura da linguagem. O que a lógica do significante revela é justamente que este se dá a uma série imensa de significados possíveis, porém, não há significante que abarque a significação plena, existe sempre uma barra, algo não passível de significado, por isso a linguagem é

⁶² Conforme apontamos rapidamente no primeiro capítulo.

⁶³ No texto “A Interpretação dos Sonhos”, Freud (1900/1986) diz que o processo de censura do “aparelho psíquico” se assemelha com a censura russa: os textos dos jornais não eram completamente censurados, porém, várias de suas palavras eram omitidas, sendo publicado um espaço em branco em seu lugar. São os pedaços que faltam que constroem o texto censurado.

estruturalmente marcada pela falha. A partir da teoria do significante, Lacan tomará o escrito em várias dimensões, que não contrariam, mas ampliam as elaborações freudianas. Partindo do princípio que a memória inconsciente trabalha com base nos traços, Lacan volta seu interesse para o processo de escrita destes. A letra⁶⁴ enquanto aquilo que se inscreve, o que é da ordem do escrito, é um conceito que ocupa um lugar privilegiado no pensamento lacaniano.

Possuindo diferentes significados ao longo de seu ensino, a letra é tomada principalmente como o que se escreve no inconsciente, aquilo que é da ordem do escrito, da ordem do traço. No texto “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Lacan (1960/1998) utiliza o termo letra para designar a base material do significante. As imagens oníricas que Freud utilizou em “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986), em Lacan se destacam como letras que constituem o inconsciente. Vallejo e Magalhães (1991) ressaltam que neste primeiro momento da elaboração lacaniana, a letra é considerada a base do significante em sua materialidade, enquanto que e o significante é instância da letra no inconsciente. Se em Freud o inconsciente é constituído pela tessitura da memória, Lacan amplia essa proposição através de seu conceito de letra, aquilo que materialmente é marca, portanto é da ordem da memória inconsciente. Operar através do significante é operar a partir da letra, e esta leitura não se dá aleatoriamente; é preciso levar em conta a ética própria da psicanálise: “ler na borra de café não é ler hieróglifos” (Lacan, 1960/1998, p. 514). Se o apóstolo Paulo adverte que a letra mata, Lacan não discorda desta afirmação e, encontrando na letra uma relação com o gozo, ou melhor, com o que é falta de gozo, declara: “é fato que a letra mata [...] enquanto que o espírito vivifica [...] mas também indagamos como, sem a letra, o espírito viveria” (pp. 512-513). A letra está presente no que da cadeia significante resiste completamente à significação, no que falha. Um lugar mínimo, uma borda limítrofe por natureza, porém essencial.

O estilo situado além do campo do significante, ou seja, no campo do objeto e de suas marcas inscritas no sujeito, indica um importante direcionamento ético, uma aposta, como dissemos, de que é possível dizer do indizível do real sem calar a abismal falta de significado presente no cerne de sua experiência. Dessa forma, o estilo aparece como importante instrumento, ou estratégia, alinhado com a proposta ética psicanalítica, ou como Lacan (1957/1998, p. 460) explicita: “a única formação que podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem. Ela se chama: um estilo”.

⁶⁴ O conceito de letra será melhor trabalhado no último tópico deste trabalho.

O que Lacan ressalta ao dizer que na psicanálise, sobretudo a de orientação lacaniana, um estilo é a única coisa que se pode pretender transmitir, é que a própria psicanálise é fundamentada por uma ética que exclui qualquer possibilidade de palavra-última, verdade maior ou fórmula irreduzível. A Coisa está no cerne do inconsciente estruturado como linguagem, apontando que resta um vazio no centro de nossa movimentada vida psíquica. A própria linguagem em sua estrutura corre ao redor desse vazio; o sujeito recorre aos significantes que, por sua vez, demandam outro significante. Em suma, um estilo é parte da formação que se pode transmitir na psicanálise, pois a ética que a fundamenta não aceita ideais, inclusive o ideal ascético de ter chegado ao final de seu próprio caminho de construção.

Não é no pólo do sujeito que Lacan situa o estilo, mas no do objeto. De acordo com Francisco-Hugo Freda (2002, p. 29), “o sujeito na psicanálise é uma desapareição, evanescente, o que é justamente oposto ao estilo que é uma marca indelével”. O estilo não é e não poderia ser o sujeito, uma vez que o sujeito da psicanálise não é dotado de qualidades ou características, mas justamente encarna aquilo que aparece no espaço entre os significantes. O estilo está localizado no objeto, ou seja, aquele que justamente não é significante e revela a inabilidade que este tem de significar a si próprio. Segundo Garcia-Rosa (1990, p. 45):

Se a palavra fosse unívoca, seríamos máquinas, ou mais rigorosamente ainda, seríamos naturais. O homem surge e instala-se no lugar do desamparo, isto é, no lugar onde não há garantia alguma da verdade do outro. Sem esse desamparo fundamental não haveria intersubjetividade, mas interobjetividade, ausência completa de qualquer coisa que se assemelhasse à inteligência humana. O que funda a subjetividade é a opacidade, a não transparência e, com ela, a possibilidade da mentira, do ocultamento, da distorção. Pretender uma palavra que elimine o equívoco é pretender uma palavra super-humana. Essa palavra representaria, porém, a morte do homem, seu portador seria sem falta, sem desejo.

Lembrando da proposta de Dubois⁶⁵ (1997) que coloca o estilo como uma patologia lingüística, assim como a proposta de Freud (1901/1986), que o inseriu no campo das psicopatologias cotidianas, podemos considerar que, através de sua constituição particular, o estilo é um instrumento de mostraçõ e transporte deste impossível particular do real que move a ética psicanalítica, conforme indicam Maurano (2006), Iannini (2009) e Porge (2005).

A transmissão de um estilo aparece não como um simples recurso ilustrativo, mas sobretudo como uma importante estratégia na abordagem da ética. Afinal, como sustentar uma ética do desejo, a ética do real, com base em manuais, pastiches, resumos ou fórmulas

⁶⁵ Abordada no primeiro capítulo deste trabalho.

mágicas? Conforme abordamos no capítulo anterior, o belo é uma das estratégias abordadas por Lacan para contornar o vazio da morte sem tamponá-lo. A própria epígrafe⁶⁶ com a qual Freud abre “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986) mostra que a abordagem psicanalítica do inconsciente não é baseada no modelo tentativa-erro. Faz-se necessária uma abordagem estratégica para lidar com o real. Dessa forma, se não for possível comover os céus, comoveremos o Aqueronte.

O próprio Aqueronte fornece uma interessante analogia para com a vida psíquica: esse terrível rio pulsional revoltado, cujo movimento margeia a morte, no qual o inconsciente é um barquinho, conforme aponta Tânia Rivera (2005). Cabe ao psicanalista, segundo Lacan (1957/1998), o papel de dirigir o tratamento, sustentando-o a partir da transferência, para que através deste mecanismo seja possível transmitir um pequeno óbolo de falta, que permita ao sujeito navegar nas águas do inconsciente, atravessando suas construções fantasmáticas, abandonando uma parcela do gozo das âncoras sintomáticas que o impediam de ir além.

O general romano Pompeu cunhou a frase que mais tarde foi celeberrimamente poetizada por Fernando Pessoa (1913/1980, p. 15): “navegar é preciso; viver não é preciso”. No sentido instrumental, a psicanálise não é precisa como a navegação com suas tecnologias. Porém, frente ao impreciso, o desconhecido, o impossível, ou seja, frente ao real a psicanálise dispõe de alguns artificios que a possibilitam circundá-lo. Um destes instrumentos, que nos ensina a navegar no impreciso do real, é o estilo. Nele, a arte se faz através da “afirmação e sustentação do espaço constituído pela *Coisa* que, enquanto perdida para o humano, seria o ponto de partida de todo seu movimento de busca” (Maurano *et al.*, 2006, s.p.). Dessa forma, a ética da psicanálise encontra-se mais uma vez com Fernando Pessoa (1913/1980), quando este revela que, frente ao real da vida, “viver não é necessário; o que é necessário é criar” (p.15). Gilson Iannini (2009, pp. 247-248) ressalta que:

Se impasses da formalização podem ser de alguma maneira transpostos, não é senão através da prática de uma ética da linguagem e da escritura, através de um estilo. O estilo é, então, inseparável dos traços de verdade que ele transmite. [...] ele está nas antípodas do método, o qual não é senão uma via, supostamente a mais segura e curta, em direção à descoberta da verdade. *Estilo é método imerso no objeto*, inseparável dele. Parafraseando o achado de Picasso, repetido várias vezes por Lacan, poderíamos dizer que lá onde o método procura, o estilo encontra.

⁶⁶ Se não puder dobrar os deuses de cima, comoverei o Aqueronte.

Outro instrumento largamente utilizado pelo ensino lacaniano é o matema (Milner, 1996) que, no esforço lacaniano de matematização do real, geralmente é colocado como antagonista à abordagem do estilo, comumente figurada pela utilização da poesia com o instrumento de transmissão. O próprio estilo de Lacan, marcado pela radicalidade de suas sentenças, em certas situações, pode vir a encorajar esta antagonia, pois se de um lado diz que o estilo é “a única formação que podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem” (1957/1998, p. 460), por outro também considera que “só a matematização atinge um real [...] o mistério do inconsciente” (1972-1973/1985, p. 178).

Preferimos considerar que o par matema/poema, assim como a constante recorrência a figuras topológicas, bem como a teoria dos conjuntos ou o aos aforismos, todos intensamente presentes no ensino lacaniano, não são contraditórios, mas ao contrário, coexistem na tentativa de circunscrever o impossível de representação. O matema e o poema podem ser tomados como modos diferentes de operacionalização do real. Conforme aponta Gilson Iannini (2009, p. 295):

A literalização do real é o dispositivo central constitutivo quer do matema, quer do poema. Do ponto de vista da formalização borromeana, tanto o matema quanto o poema operam no mesmo registro: na interseção do real com o simbólico, em detrimento do imaginário.

Frente à impossibilidade do real da vida, resta-nos então, levantar velas e seguir adiante em direção ao desejo (Maurano, 1995). Se, conforme apontamos anteriormente, o estilo está implicado com a questão do desejo, certamente também ele está incluído no desejo que interessa particularmente à psicanálise, o desejo do analista, concebido por Lacan como resultado da operação de dessubjetivação ocorrida quando o analista se coloca no lugar de objeto, e que termina por ser o índice da formação na ordem mais particular do analista.

Como dizia o poeta

Abre os teus braços, meu irmão, deixa cair
Pra que somar se a gente pode dividir

*Vinicius de Moraes / Toquinho*⁶⁷

⁶⁷ Citação extraída da canção *Como Dizia o Poeta*, presente em álbum homônimo (1971).

Conforme Freud (1926/1986) já havia indicado no texto “A questão da análise leiga”, a questão da formação do psicanalista é complexa, situando-se sob três pilares: os estudos teóricos, a supervisão clínica de seus atendimentos, e aquele que talvez seja o pilar mais importante da tríade, sua análise pessoal.

Podemos dizer que o tema da formação do psicanalista foi um dos pontos mais abordados por Lacan durante todo seu ensino. A sua preocupação em restituir a radicalidade da proposta freudiana em relação à formação, bem como seu esforço em formalizá-la na busca de mecanismos que possibilitassem a transmissão do real, se faz presente nos mais diversos textos lacanianos. Em seu seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (1964/1985) aborda o tema da formação do psicanalista, considerando que:

A formação do psicanalista exige que ele saiba, no processo em que conduz seu paciente, em torno do quê o movimento gira. Ele deve saber, a ele deve ser transmitido, e numa experiência, aquilo de que ele retorna. Esse ponto pivô, é o que designo - de um modo que, penso, lhes parece já suficiente mente motivado, mas que, espero, à medida do nosso progresso, lhes parecerá cada vez mais claro, cada vez mais necessário – é o que designo pelo nome de *desejo do psicanalista* (pp. 218-219, grifos no original).

Se Lacan (1957/1998) considera que a questão do estilo se embrenha na formação de forma a constituir sua privilegiada via de transmissão, concomitantemente, a questão do desejo do analista está também impreterivelmente ligada à própria forma como o estilo é concebido e utilizado na psicanálise.

É seguindo este caminho que Lacan apresenta o texto “Abertura desta coletânea” (1966/1998), abre-alas de seu livro de escritos. Ele inicia o texto rememorando o mote de Buffon, “o estilo é o próprio Homem” (p. 09), e logo após comenta: “repete-se sem nisso ver malícia, e sem tampouco preocupar-se com o fato de o homem não ser mais uma referência tão segura” (p. 09). Lacan aceita primeiramente a concepção, mas faz uma ressalva: “o estilo é o homem; vamos aderir a essa fórmula, somente ao estendê-la: o homem a quem nos endereçamos?” (p. 09).

Mas qual é a concepção de homem à qual Lacan se endereça? Conforme comenta Iannini (2009) não é a mesma de Buffon. O homem buffoniano é o homem do século XVIII, cheio de si, iluminado, aspirante a temas grandiosos e depositário na onipotência da razão. O homem ao qual Lacan se endereça é justamente outro. É aquele marcado pela divisão de si, fruto da experiência contemporânea da era da libido (Maurano, 2006), do mal estar do desejo (Lacan, 1959-1960/1997).

O homem a quem Buffon se refere em seu adágio não é senão o fantasma do ‘grande homem’ que anima seu discurso, discurso que é endereçado, com efeito, aos ‘mestres da arte, entre os homens eminentes que representam aqui o esplendor literário da França’ (Iannini, 2009, p. 278, aspas no original).

Não é propriamente o homem, a pessoa do analista, que interessa à psicanálise, mas a sua função. A transmissão coloca em pauta a questão do analista enquanto aquele que exerce uma função: aquele que executa com seu ato a função do objeto, servindo-lhe de semblante, ou conforme Lacan ressaltou no artigo “Respostas a estudantes de filosofia” (1966/2003, p. 218):

O objeto da psicanálise não é o homem; é aquilo que lhe falta – não uma falta absoluta, mas a falta de um objeto. Também é preciso nos entendermos quanto à falta de que se trata – é aquela que põe fora de questão que se mencione o objeto. Não se trata do pão escasso, mas do bolo a que uma rainha remeteu suas massas em tempos de fome.

O homem ao qual Lacan se endereça, na abertura de sua coletânea, é alguém que devido a sua própria experiência de análise já se deparou com essa falta radical de objeto e frente a ela, não mais se fia em um Outro demandando que este venha salvá-lo da falta de sua existência. Alguém que já não é tão tolo a ponto de confiar em seu esplendor subjetivo, ou seja, aquele que ao exercer sua função, reconhece que esta não é mais do encarnar o semblante do objeto *a*, ou seja, identificar-se com um dejetivo, um resto (Lacan, 1966/1998). O homem ao qual Lacan se endereça é aquele que já tem em si a marca de sua subjetivação cindida e que paga com sua carne o preço de ocupar uma determinada função de discurso: o analista.

O analista é aquele que está apto a exercer a prática analítica não somente porque recebeu a instrução devida, mas, sobretudo, porque é alguém que já tendo participado e sentido em sua própria carne as vicissitudes do inconsciente, dá o testemunho daquele que tem sua fantasia atravessada por um desejo de saber, um desejo de despertar, que o retira da inércia sintomática, na busca de outra posição. Certamente, o homem ao qual Lacan se endereça está muito mais próximo do barroco, com suas torções sombrias e recôncavos invocadores de gozo, do que a austeridade ilustrada do grande homem do século XVIII.

Lacan (1966/1998) segue a abertura de seus escritos com o estilo que lhe é próprio efetuando giros e torções no mote buffoniano de forma a apontar claramente que, em seu ensino, não é no homem, enquanto sujeito, que a questão do estilo é situada. Partindo de sua proposta anterior de que “o estilo é o objeto” (Lacan, 1957/1998), bem como deste

homem particular ao qual a experiência psicanalítica se endereça, Lacan (1966/1998) propõe uma torção barroca da afirmação buffoniana ao dizer que:

É o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos logo de saída. A esse lugar que, para Buffon, era marcado pelo homem, chamamos de queda desse objeto, reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo, como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre verdade e saber (p. 11).

Lacan aborda o estilo enquanto resultado de uma operação lógica particular, através da qual acontece a extração e a queda do objeto, resultando em um sujeito marcado pela divisão que se depara e se implica com a verdade do desejo que o move (Lacan, 1966-1967/2000). Um movimento que aponta ao mesmo tempo para a queda do objeto enquanto invólucro imaginário da completude ilusória, bem como para a ascensão do objeto enquanto causa de desejo do sujeito, a falta elevada em sua potência que convoca o sujeito a criar a partir do vazio de sua existência. Como ressalta Gilson Iannini (2009, p. 282), “a expressão ‘queda do objeto’ parece designar algo bastante diferente da *realização* da fantasia, que Lacan chamou de *travessia* da fantasia”.

Conforme comentamos rapidamente no capítulo anterior, Lacan (1966-1967/2000) retoma Freud e considera a fantasia como uma frase gramatical, que vela o sujeito da neurose, protegendo-o do horror do real. A fantasia possui uma dupla inscrição: se por um lado ela protege, por outro ela condena o sujeito a uma posição sintomática, comandando sua percepção de mundo de acordo com sua estrutura. Lacan chega a propor uma formalização para o problema da fantasia, que pode ser expresso na fórmula: $(\$ \diamond a)$. Acerca desta fórmula, podemos considerar que a estrutura básica da fantasia é: sujeito dividido em punção do objeto pequeno a . O primeiro termo, o $\$$, refere-se ao sujeito dividido pelo significante, ou seja, aquele que por estar sujeito ao Outro, através da incisão do significante, se encontra dividido entre verdade e saber, entre desejo e gozo. O Sujeito é dividido por não possuir um significante que o represente por completo. O terceiro termo, a , refere-se ao objeto a , causa do desejo. O segundo termo, o operador punção (\diamond), refere-se ao movimento dialético dos operadores de \wedge (injunção) e \vee (disjunção), indicadores dos processos de alienação e de separação, operações presentes tanto na constituição do sujeito como no percurso de análise.

Uma alteração na estrutura fantasmática interessa, sobretudo, ao final de análise. O problema que Freud abordou no texto “Análise terminável e interminável” (1937/1986), expresso pela dúvida na existência de um verdadeiro término para o tratamento psicanalítico, um ponto a partir do qual não haveria mais nada a se fazer, encontra resposta

no que Freud chamou de rochedo da castração. Segundo ele, existe um rochedo, um ponto indicador da pura falta, intransponível ao sujeito da neurose, a partir do qual o tratamento psicanalítico não surte mais efeito, este é o final da análise. A fantasia neurótica é o que se atrela a esse índice último de falta, buscando tamponá-lo, supri-lo, deixando-o, pois, intransponível.

Enquanto Freud se depara e se detêm no rochedo da castração, o que Lacan (1966-1967/2000) propõe como fim de análise sua finalidade é de outra ordem: atravessar a fantasia sem recuar frente à falta causada pela ausência de objeto. Não se trata de abandonar a fantasia, o que jogaria o sujeito no horror do real, mas de atravessá-la, ou seja, valer-se da fantasia para que, a partir dela, possa atravessá-la no caminho do final da análise. A fantasia, por ser a resposta que o neurótico constrói para dar conta do desejo do Outro, é atravessada a partir da experiência do Outro barrado. É o final de análise que possibilita esta experiência, ou seja, a constatação que o sujeito faz em sua própria carne de que não há Outro que possa redimir a falta-a-ser que assola sua existência. Acerca da relação entre a travessia da fantasia e o final de análise, o psicanalista Marco Antônio Coutinho Jorge (2006, p. 32) comenta que:

Não é sem motivo que Lacan conceberá o fim da análise como ligado à questão da fantasia, mencionando a sua travessia. A fantasia é uma espécie de matriz psíquica que funciona mediatizando o encontro do sujeito com o real. Ela é uma matriz simbólico-imaginária que permite ao sujeito fazer face ao real do gozo.

O caminho da análise se dá ao possibilitar ao sujeito a emergência de novos posicionamentos em relação à forma como o mesmo se coloca na vida. Não basta pensar que ao final de uma análise o sujeito vai se desvencilhar de toda emergência inconsciente que lhe é própria. O saber acerca do inconsciente, adquirido ao longo de sua análise, e a travessia de suas amarras fantasmáticas, lhe possibilitarão um novo posicionamento subjetivo. Conforme já foi dito, o que o neurótico demanda do Outro é que este venha tamponar a falta de objeto que assola sua existência. Este pedido direcionado ao Outro é um pedido de amor, o mesmo pedido que no campo das relações amorosas aparece como o símbolo bíblico de que homem e mulher, feitos perfeitamente complementares um ao outro, unem-se e se tornam uma só carne. O sujeito dividido, frente à sua falta-a-ser, recorre à fantasia ambicionando tornar-se Um. O que Denise Maurano (2006) chama de era da libido se refere a uma época especial na qual a aposta no amor e na sexualidade aparece como principal ilusão social, a qual o sujeito recorre na espera que da união de dois sujeitos se faça *um*, na ilusão de que este *um* seja verdadeiramente um ser sem falta.

Porém, cada sujeito é único em sua falta, e se não bastasse a teoria psicanalítica, a lógica, ou a literatura, toda a história da humanidade atesta que não há amor que oblitere a inscrição da falta no sujeito. Isto faz com que Lacan (1972-1973/1985), nos momentos finais de seu ensino⁶⁸, tenha aderido ao aforismo: não há relação sexual. Segundo Dias (2008, p. 262):

A fórmula não há relação sexual só tem suporte na escrita, tal como o demonstra a formulação algébrica dos discursos. É uma forma lógica, para além do mito, de escrever a castração como perda de gozo e não se confunde com o exercício ativo da sexualidade. Haja consumação ou não do gozo sexual — gozo fálico —, o não-todo, que se fundamenta em uma falta lógica — a falta do significante do Outro sexo —, escreve a impossibilidade lógica da relação sexual que, por sua vez, sustenta a escritura do gozo fálico como suplência, bem como de outras formas de gozo, mais além do gozo fálico. É a partir da impossibilidade da relação sexual que se pode enunciar o que vem em suplência à ausência dessa relação.

Não haver relação sexual não significa que as pessoas não mantenham relações sexuais, não façam sexo no sentido mais material do termo. Mas, justamente ao contrário, afirmar que não há relação sexual significa dizer que o refúgio no sexo e na sexualidade não é capaz de tamponar a falta que cinde o sujeito, pois, se a falta marca indelevelmente todo sujeito, a soma de dois ou mais sujeitos não resulta em um ser inteiro, mas em dois sujeitos ainda marcados pelos buracos da experiência de falta-a-ser. Na verdade, a própria construção fantasmática do sujeito é uma decorrência da inexistência da relação sexual, ou seja, o sujeito constrói a fantasia como resposta ao desejo do Outro, justamente porque não há resposta, não há significante que venha enfim vedar esta falta. O discurso analítico se constitui como aquele que, fundamentado na ética do desejo, com o vazio de *Das Ding* em seu cerne, não recua frente a esta impossibilidade, ou como melhor expressa Lacan (1972-1973/1985, p. 45):

É nisso que importa que percebamos do que é feito o discurso analítico, e que não ignoremos isso que sem dúvida tem nele apenas um lugar limitado, isto é, que nele se fala daquilo que o verbo foder enuncia perfeitamente. Nele se fala de foder – verbo em inglês *to fuck* – e se diz que a coisa não vai.

A experiência de inconsistência do Outro, o reconhecimento do Outro barrado pela falta, possibilita ao sujeito se desvencilhar de seus ideais fantasmáticos sem abandonar a fantasia por completo, atravessando-os, construindo um novo posicionamento frente à falta. É através do processo de análise que a fantasia de completude demandada pelo

⁶⁸ Muito embora a não existência de relação sexual já houvesse sido apontada em outros momentos anteriores, como por exemplo, no seminário *A lógica do fantasma* (1966-1967/2000).

neurótico abre espaço para que a inscrição da falta no inconsciente deixe de ser rechaçada através do sintoma e adquira sua potência a partir do momento em que o objeto pequeno *a* age como causa do desejo, um desejo no qual o sujeito se implica. O final da análise é único para cada um, porém é marcado por um passo pontual: a falta deixa de ser aquilo que o neurótico tenta tamponar a qualquer custo, passando a ser aquilo que o move, emergindo como a ponta da flecha de seu desejo.

Se lembrarmos do conto de Machado de Assis (1982), “O Cônego ou Metafísica do Estilo”, podemos perceber que este considera o estilo como a própria relação entre as palavras, uma relação que para ele se dá como a relação sexual dos homens, ou seja, aquela que está marcada pela inexistência última de relação. A partir de uma leitura psicanalítica do conto de Machado de Assis, podemos dizer que o estilo carrega em si esse impossível da relação sexual, o objeto que revela o furo do significante, aquilo que faz com que ele nunca adquira o sentido pleno. Esta relação entre as palavras que atravessa o sujeito é o lugar onde a própria impossibilidade de completude de sentido aparece, o lugar da falta, do furo da relação entre os significantes.

O estilo é, propriamente, o elemento que presta testemunho da operação de travessia da fantasia, revelando a marca realizada no sujeito pelo objeto *a* (Porge, 2005). Marca que tem como fonte a queda do objeto causa do desejo. Neste sentido, o conto de Machado de Assis (1982) vem ao encontro da concepção lacaniana do estilo. Ao pensar no estilo como o fruto da impossível relação sexual, relação que coloca em voga o real apontado pela Coisa freudiana, podemos encontrar no próprio estilo as marcas da falta deixada pela operação de extração do objeto, decorrente da travessia da fantasia. Marcas que atuam como tatuagens nas produções do sujeito, que não resumem sua particularidade, mas apontam-na. A partir do objeto *a* como causa do desejo, podemos encontrar no estilo o testemunho do desejo que move o sujeito ou, como afirma Denise Maurano (2002, p. 01), “é por meio dessa marca escritural que se ‘fareja’ a dita verdade mais escondida, que para a Psicanálise, não é senão a verdade do desejo”.

A operação de travessia da fantasia tem como resultado a emergência de um desejo diferenciado, ao qual Lacan (1964/1985) chamou de desejo do analista. Conforme Freud (1900/1986) já havia apontado, a fantasia faz com que a neurose seja representada por um desejo de dormir, ou seja, o recalque opera no sentido do não-saber, um não querer saber. O que Lacan considera como desejo do analista está justamente em lugar oposto, o desejo de saber. Como a própria experiência freudiana atesta, o inconsciente é um saber que não

se sabe que sabe. O desejo do analista é um desejo de saber na medida em que não recua frente ao inconsciente, este eterno desconhecido. Conforme comenta Jacques-Alain Miller (1997, pp. 397-398):

Na linguagem de Lacan, quando o sonho se aproxima do real desejado, o sujeito desperta para continuar a dormir. Creio que é preciso tomar isso com a seriedade que merece: o desejo fundamental é o de dormir e o desejo do analista é exceção. O desejo do analista, que chamamos desejo de saber, não tem nada a ver com nenhum tipo de erudição e constitui a exceção à lei do desejo de dormir. É o desejo de despertar, não apenas despertar-se, mas também despertar o Outro. É um desejo de despertar-se do desejo do Outro. Eis o paradoxo do qual nos aproximamos ao dizer que o desejo faz dormir. Em Freud e em Lacan o desejo faz dormir. Isso é que chamamos fantasia. [...] A travessia da fantasia nada mais é do que um modo de dizer o desejo de despertar do desejo.

Dessa forma, o desejo do analista implica em uma parcela de dessubjetivação, ou seja, é necessário que o analista ceda em seu desejo de ser para deixar-se como resto, enquanto objeto de falta que opera no discurso analítico. É necessário que o sujeito do analista ceda lugar à função do analista para que “essa função possa operar no tratamento, livre dos entraves da sua subjetividade” (Maurano *et al.*, 2006, s.p.). O estilo que particularmente nos interessa neste trabalho é o estilo do analista, ou seja, o estilo apontado por Lacan como aquele que é a via de transmissão privilegiada da psicanálise. Desta forma, o desejo do analista se relaciona com o estilo uma vez que ele aparece como testemunha, através da qual o indizível desejo, sobretudo o desejo do analista, se coloca em cena. A dessubjetivação necessária ao desejo do analista encontra-se também referida nas elaborações que Flaubert, Mário Quintana, Hegel e Nietzsche⁶⁹ já haviam apontado em relação ao estilo. Ao estilo, é necessário que o artista, e também o psicanalista, deixem por um momento seu lugar enquanto sujeito para que, a partir do objeto, possam operar a partir da Coisa freudiana. Acerca disso, Denise Maurano (2004, s.p.) comenta:

Quando o objeto, ou melhor, a fantasia que atrela o sujeito ao objeto revela-se em sua inconsistência – o que é efeito da travessia acima mencionada –, espera-se que o desejo do analista convoque um campo relativo ao desejo de fazer, ou melhor, opere na direção na qual o saber encontra-se vinculado a um saber-fazer, um *savoir-faire*. Este é o saber que distingue o desejo do analista e lhe permite fazer algo com a verdade. Esse saber não tem nada a ver com nenhum tipo de erudição, ou acúmulo de informação, mas se refere à possibilidade de se tocar, eu diria, “o espírito da Coisa”. Trata-se de, pela *poiesis* psicanalítica, operar com o amor enquanto meio de transporte “*do que quer que seja do não ser ao ser*”, ainda que esse ser não seja senão fruto de ato de criação e, portanto, contorno e não supressão de um vazio insaturável. Vazio frente ao qual se pode fazer alguma coisa. Assim, é a dimensão fecundante da beleza o que opera no amor que interessa ao desejo do analista.

⁶⁹ Conforme abordamos no primeiro capítulo.

Lacan, em seu seminário sobre *A transferência* (1960-1961/1992), salienta que a posição do analista, ou seja, a posição daquele que sustenta esse discurso particular, é o que “está no coração da resposta que o analista deve dar para dar conta do poder da transferência. Essa posição, eu a distingo dizendo que no próprio lugar que é o seu, o analista deve se ausentar de todo o ideal do analista” (p. 371). Dessa forma, o analista deve efetuar um luto, tanto pelo seu próprio sujeito, que não entra em jogo no *setting* analítico, tanto quanto de qualquer ideal do que, para ele, venha a ser um analista. Ao analista cabe oferecer um lugar de falta, ponto que Lacan aproxima do discurso de Diotima sobre o amor (Platão, 380 a.C./1979). Para Lacan (1960-1961/1992), o amor que interessa para a psicanálise não é o amor da fantasia neurótica, aquele que quer, a partir de dois corpos, fazer um. O amor que interessa ao psicanalista é de outro tipo: “amar é dar o que não se tem” (p. 126).

É justamente este amor que interessa à ética psicanalítica e que está presente no processo de tratamento, o amor da pobre Aporia que “por definição e por estrutura, não tem nada a dar, senão sua falta, *aporia*, constitutiva” (p. 126). O psicanalista é aquele que já experimentou em sua carne os efeitos do Outro barrado, e por isso aderiu a um outro desejo, um desejo de saber, a partir da travessia de sua estrutura fantasmática. Dessa forma ele sabe, com um saber encarnado em seu corpo, que na vida não há garantias, não há significante pleno, e que a falta que atrela o sujeito ao desejo do Outro através de seu sintoma é a mesma que o convida a criar o novo a partir do vazio, inventar o seu desejo.

Nesse sentido, segundo a ética própria que move a psicanálise, o que o analista pode oferecer àquele que o procura não são garantias de sucesso do tratamento, porcentagens mirabolantes, número fixo de sessões, ou qualquer coisa que adentre o famoso *slogan*: Satisfação garantida ou seu dinheiro de volta. O que o analista pode oferecer é sustentar um trabalho a partir de uma função, uma função na qual ele figura não mais do que como um resto, uma falta, convocando o sujeito a se colocar como faltoso, e dirigindo o trabalho de forma que o sujeito possa, por ele mesmo, descobrir os meandros que o farão atravessar suas construções fantasmáticas. Dessa forma, conforme aponta Denise Maurano (2006), o que o psicanalista tem a oferecer é um dom de amor tal qual Aporia, ou seja, uma falta constitutiva.

A bela canção “Como dizia o poeta” de Vinicius de Moraes e Toquinho (1971), um samba construído com base no adágio barroco de Tomaso Albinoni⁷⁰, possui nas duas primeiras frases do refrão: “Abre seus braços meu irmão deixa cair/ Pra que somar se a gente pode dividir” (s.p.), uma interessante passagem que demonstra a ética particular à qual a psicanálise adere, através da maestria e genialidade do poeta.

O psicanalista, em sua função, convida o sujeito a deixar-se cair, deixar-se emergir no discurso enquanto aquele que está sujeito à falta. Especialmente no final de análise, o convite do analista se dá no sentido de acolher o sujeito que cai no denso buraco da falta, reconhecendo-se enquanto dejetado, enquanto resto identificado ao semblante de objeto *a*. Ao invés de intencionar somar, completar a falta que habita o sujeito em todos os momentos do tratamento, a ética psicanalítica busca justamente o oposto, ou seja, não recuar frente a ela. O que o psicanalista oferece como dom de amor (Maurano, 2006) é a marca da falta que já o habita de forma indelével, sua função a partir da ética psicanalítica, implica dividir esta falta e não tentar tamponá-la.

Em suma, o desejo do analista é resultado da operação de travessia da fantasia, que por sua vez se dá a partir de um movimento de separação do desejo do sujeito em relação ao desejo do Outro (Lacan, 1966-1967/2000). Esta operação tem como sobre o objeto *a* que cai, revelando- como causa de desejo e como eclipse do sujeito dividido entre verdade e saber. Conforme apontou Lacan (1966/1998), é o estilo que se coloca neste lugar de queda, marcado em seu cerne pelo vazio de *das Ding*, revelando-se em sua ausência, resultando em um sujeito dividido pelo objeto. Resta então, perguntar-nos acerca deste sujeito, dividido entre verdade e saber, e onde se encontra o estilo nesta operação.

O que se inscreve é o que se transmite

Afinal, se soubéssemos o que é verdade,
haveríamos de nos preocupar com o que dizem os homens?

*Platão*⁷¹

⁷⁰ Tomaso Albinoni (1671-1751) foi um compositor nascido em Veneza que figura até hoje como um dos maiores nomes da música barroca. Infelizmente, grande parte de sua extensa obra foi perdida na Segunda Guerra Mundial, com a destruição da Biblioteca da Saxônia.

⁷¹ Citação extraída da obra *Fedro* (370 a.C./2007, p. 118).

Talvez não haja melhor epígrafe para iniciar esta seção que se apresenta a este trabalho como a última vírgula antes do ponto. No diálogo *Fedro* (370 a.C./2007), de Platão, tanto a questão ética da verdade quanto a questão estética do belo são colocadas à tona a todo o momento. É nele que encontramos esta indagação que introduz o mito egípcio da criação da escrita. O que a frase, “afinal, se soubéssemos o que é verdade, haveríamos de nos preocupar com o que dizem os homens?” (p. 118), aponta é justamente uma disjunção entre a verdade e o saber.

O estilo vem ao encontro desta disjunção, uma vez que ele é o que emerge no lugar da extração do objeto, ou seja, aquele “que sustenta o sujeito entre a verdade e o saber, causa de gozo” (Caldas, 2001, p. 72), ou seja, no carrossel da divisão do sujeito, “o objeto é a causa e o estilo é seu efeito” (p. 72).

Demonstramos anteriormente que, para a psicanálise, a verdade fundamental do sujeito é o desejo, sendo ele constituído por uma falta estrutural inconfessável à linguagem. É um inominável vazio particular que reside no lugar da verdade mais íntima do sujeito. Para Lacan, a verdade é “o que não se pode dizer. É o que só se pode dizer com a condição de não levá-la até o fim, de só se fazer semi-dizê-la” (1972-1973/1985, p. 124). Portanto, a verdade à qual a psicanálise se dirige, não é a verdade toda, a instância metafísica última do verdadeiro. A partir da linguagem, a verdade pode ser somente meia-verdade, só é possível dizê-la enquanto não toda. Operar a partir de uma noção de verdade que implique sempre o semi-dizer não se faz por uma simples incapacidade situacional da linguagem, mas, sobretudo por uma implicação ética que procura não excluir *das Ding* do cerne da experiência psicanalítica. Semi-dizer a verdade faz parte da aposta ética da psicanálise de abandono de ideais, contornando o vazio da existência a partir do novo, inventado pelo sujeito.

O saber encontra-se em outro pólo que não o do desejo. Desde Freud (1900/1986), o inconsciente aparece como um saber, um saber não sabido, apontado diretamente na escolha do termo que o define: *Unbewusste*, ou seja, literalmente o insabível. O saber mais essencial ao psicanalista é aquele ao qual ele se direciona: “o saber que há sujeito do inconsciente, saber ao qual ele só pode ter tido acesso através de uma experiência de análise pessoal” (Jorge, 2000, p. 68). Conforme Lacan (1972-1973/1985), para a psicanálise o saber é um enigma, pois como se pode saber sem saber que se sabe? O saber

é um enigma que “é presentificado pelo inconsciente tal como se revelou pelo discurso analítico. Ele se enuncia assim – para o ser falante, o saber é o que se articula” (p. 188).

A análise veio nos anunciar que há saber que não se sabe, um saber que se baseia no significante como tal. Um sonho, isso não introduz a nenhuma experiência insondável, a nenhuma mística, isso se lê do que dele se diz, e que se poderá ir mais longe ao tomar seus equívocos no sentido mais anagramático do termo. [...] E é aí que se renova a questão do saber (Lacan, 1972-1973/1985, p.129).

Enquanto disciplina autônoma, a psicanálise surge enquanto um campo de saber. Neste sentido o saber surge como uma construção de linguagem, ou seja, tal qual um corpo teórico é um conjunto de representações que historicamente adquirem valor para um determinado grupo, o saber da psicanálise passa por aquilo que a prática e a teoria psicanalista atestam, aderem: as proposições e textos que constituem o campo psicanalítico. A psicanálise situa-se então em uma eterna tensão entre o saber, construção de linguagem que pode ser compartilhada e transmitida universalmente, e a verdade, ponto de falta particular que a linguagem não pode abarcar por completo, frente ao qual nos resta o semi-dizer. Conforme ressalta Nelson da Silva Júnior (2006, s.p.):

A técnica psicanalítica nasce de uma questão independente, surgida da tensão entre o rigor de um saber que se quer universalmente transmissível e a singularidade da experiência clínica. A partir da inflexão clínica da tradicional problemática entre o singular e o universal a técnica psicanalítica poderia ser descrita através de duas questões paradoxais e, não obstante, necessárias. De um lado, a questão do estilo do analista, pois aquilo que se repete na singularidade como um traço inimitável é, também, marca de sua genialidade ou do seu sintoma. De outro lado, a questão da articulação entre teoria e clínica, pois se cada modelo de psiquismo abre a escuta para diferentes sentidos do discurso, são precisamente os impasses singulares da clínica que constituem seus obstáculos epistemológicos.

Através da obra freudiana e do ensino lacaniano, a psicanálise pôde delinear um pouco mais sobre a relação do sujeito com seu desejo e sobre a relação do sujeito com o Gozo, de modo que o que interessa à experiência psicanalítica é a ousadia de se poder constituir algum saber sobre a verdade, e esta construção sobre a verdade não é senão aquela revelada pelos mecanismos da economia do gozo (Maurano, 2003). A psicanálise adentra o campo do sujeito e vislumbra assim algo da sua economia de gozo. Da mesma forma como a verdade também está situada no pólo do desejo, o saber está situado no pólo do gozo, o sujeito goza do saber e o saber é meio de gozo. É acerca dessa forma de funcionamento econômico do inconsciente que a psicanálise possui um campo imenso de saber a redescobrir e a desbravar. De acordo com Maurano (2010a, p. 01), “resta à

psicanálise o trabalho das formigas: trabalhar pouco a pouco em um movimento incessante e interminável de construção”.

Qualquer formalização deste saber precisa, antes de tudo, ter a marca da letra freudiana, ou seja, estar comprometida com o cerne de sua descoberta: o inconsciente é um saber que não se sabe que sabe. Ou como aponta Lacan (1969-1970/1992, p. 21): “o que conduz ao saber não é o desejo de saber... o que conduz ao saber é [...] o discurso da histórica”. Não cabe ao discurso analítico a simples repetição vazia de velhas fórmulas mágicas, sejam elas vindas de Freud ou de Lacan. A psicanálise é um discurso que almeja construir um saber acerca do inconsciente – deste desconhecido saber que não se sabe – e que em seu caminho de eterna construção, necessita transmitir a um conjunto maior de sujeitos algo que é da experiência particular e única de somente um sujeito, ou seja, a transmissão demanda a construção de uma ponte entre o que há de mais particular e o que há de mais universal. Essa situação torna-se mais complexa a partir do ponto em que o que há de mais particular na experiência do sujeito, o real, é inapto para a linguagem, ou seja, habita um lugar que somente o significante não atinge. Enquanto a verdade está situada no pólo do sujeito, na situação da clínica analítica o saber situa-se no pólo do Outro, “o saber está no Outro” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 131).

O sonho do discurso sustentado pela ciência é justamente construir um saber que seja completo, sem falta, sem erro. Pouco importa se este processo se dá a partir de uma técnica que asceticamente se protege de qualquer estímulo desconhecido na ambição de possuir um saber total, como no caso da neurociência, ou que isto aconteça por meios nos quais os erros tenham sido previsíveis em seus mínimos detalhes, como no caso das diversas engenharias genéticas. Conforme já indicou Luiz Alfredo Garcia-Rosa (1990, p. 111), “o saber absoluto é o momento em que a totalidade do discurso se fecha sobre si mesma, numa não contradição perfeita”.

Já a psicanálise, devido à sua particular forma de encarar o campo do Outro, mais especificamente, por não excluir o furo próprio que o constitui, sem intencionar tamponá-lo ou escondê-lo, possui uma forma diferenciada de trabalhar com a constituição de seu saber. A ética psicanalítica propõe trabalhar a partir dos paradoxos próprios da vida, a partir de uma ética que encontra em seu cerne um vazio radical e encontra no Outro uma barra, considerando-o constitutivamente não absoluto. A linguagem impõe um regime de limitação tanto à verdade quanto ao saber, pois assim como a inconfessável verdade do desejo pode revelar-se somente ao ligar-se os significantes – incapazes de abarcá-la por

completo –, também o saber, por ser uma construção de linguagem, um corpo de significantes, é incapaz de expressar a universalidade que o tornaria inequívoco. A verdade e o saber são dois termos que se encontram em disjunção, exceto pela limitação, um ponto-buraco, através do qual ambos podem se tocar.

O sujeito dividido entre verdade e saber é aquele marcado impreterivelmente pelo objeto *a* enquanto causa, ponto através do qual a verdade e o saber se tocam. Para Lacan (1969-1970/1992), a verdade toca o saber a partir da ética psicanalítica, pois ela sustenta uma prática que aposta no saber como verdade, ou seja, o psicanalista aposta que há algo de verdade nas construções ficcionais que se faz em análise. O saber e a verdade tocam-se a partir da estrutura de um enigma, um semi-dizer do sujeito a partir do qual se sustenta toda a prática analítica. Conforme bem expressou Lacan, “o que se espera de um psicanalista é [...] que faça funcionar seu saber em termos de verdade. É por isto mesmo que ele se confina em um semi-dizer” (p. 50). O discurso do analista sustenta-se em um semi-dizer, pois é através dele que se torna possível tocar o real do objeto.

Sustentar o desejo do analista, o desejo de despertar, é também sustentar o desejo de não recuar frente ao impossível do real. Esta é a única forma do psicanalista transmitir algo de sua experiência, sustentar sua posição ética. O estilo surge como testemunha de seu desejo de transmissão, situando-se como um operador entre verdade e saber, que por não recuar frente ao real, não engoda o sujeito em relação à estrutura ficcional da verdade. Não se trata de estabelecer uma antagonia entre saber e verdade, mas de acolher sua paradoxalidade presente no enigma, que se apresenta a quem estiver disposto a decifrá-lo segundo a sua lógica própria. Somente uma ética que não busque suprimir o vazio da existência, ou seja, que busque através da dessubjetivação de seu agente cingir litoraneamente o real, é capaz de sustentar uma prática que opere com um saber como verdade. De acordo com Maurano *et al.* (2006, s.p.):

Na perspectiva psicanalítica opera-se não com oposições, mas com paradoxos. Ou seja, valores heterogêneos e mesmo antagonicos, não se anulam nem no processamento psíquico, nem na forma da psicanálise construir sua teoria. São forças que se medem nos termos da tensão que edifica a vida. Disso já se pode depreender que o singular e o social encontram-se de tal modo imbricados, que se poderia pensar que o singular é uma dobra do social, e em se tratando de sujeito, ou da subjetividade, seria impossível desatrelá-los. E é por isso que se exige que um analista em sua função, não atue como sujeito, mas possa ultrapassar a sua própria subjetividade indo, em nome da ética que o orienta, mais além da contradição.

É neste ponto que a psicanálise encontra uma frutífera estratégia para contornar a impossibilidade de formalização deste impossível através do estilo. Esse impasse de

formalização está na pergunta: como dizer do que não tem palavras, ou melhor, como ir através das palavras até onde as palavras não podem chegar? Lacan (1972-1973/1985) propôs que o real é aquilo que no inconsciente não cessa de não se inscrever, ou seja, o real é o registro daquilo que não acede e não adere a qualquer tipo de representação, insistindo em não se inscrever, em não se deixar pegar. Ainda segundo Lacan, “o real só pode se inscrever por um impasse da formalização” (p. 125).

Dessa forma, para resolver o impasse em relação à transmissão do real é necessário sustentar uma ética que possa contornar o vazio, efetuar uma borda no real sem suprimi-lo. A psicanálise é uma prática que caminha em direção ao real, conforme pudermos observar no segundo capítulo deste trabalho. A psicanálise sustenta e é movida por uma ética que não foge frente ao vazio de representação, mas pelo contrário, caminha em direção a ele, contornando-o. A limitação da verdade é dada pelo vazio de objeto, o objeto *a* enquanto a Coisa freudiana, vazio encarnado no sujeito, através do qual podemos indicar que não há significante que abarque o radical impossível de representação, o que daria a consistência de ser ao sujeito. A limitação do saber é dada pela Outro barrado, pela incidência do objeto *a* no campo do simbólico, revelando a incapacidade de um significante significar a si mesmo. Há algo que cai do Outro, algo ao qual o simbólico não pode conter: o objeto *a*. O estilo como objeto surge como uma estratégia de inscrição e transmissão, uma vez que, conforme comenta Gilson Iannini (2009, p. 280):

Neste sentido, se o estilo é o objeto, o estilo funciona como suporte do sujeito entre verdade e saber. Verdade e saber podem cruzar-se no estilo, do mesmo modo como o saber pode, no discurso do analista, ocupar o lugar da verdade. O estilo pode ser visto então como movimento próprio ao conceito, ou antes, movimento do significante em direção ao real de *lalangue*⁷². O estilo mostra o que não se deixa dizer.

A divisão do sujeito entre saber e verdade, entre gozo e desejo, entre os significantes que nunca o representam por completo e o vazio que nunca se dá à representação, revela a sua particular existência como um ser de falta, ou, como expressa a fórmula da fantasia citada anteriormente, um sujeito dividido em sua relação de junção e disjunção com o objeto causa do desejo (Lacan, 1966-1967/2000). A travessia da fantasia é a operação através da qual essa dualidade pode ser transposta, na qual o saber e a verdade se tocam no ponto de falta e a partir da qual um estilo cai como resto da operação.

⁷² *Lalangue*, também referida como *alíngua*, é um complexo neologismo construído por Lacan (1972-1973/1985) para indicar a incidência do real na linguagem.

Para Lacan, apenas *o estilo apresenta, de fora, o que a ciência forcluiu por dentro*. Mais precisamente, conforme propõe *Lituraterra*, se as Luzes fazem furo, é a letra que desenha “a borda do furo no saber” [...]. Em outras palavras, é a escrita que circunscreve a limitação interna do saber, ou, mais precisamente, que permite formalizar a discordância entre saber e verdade (Iannini, 2009, p. 246, grifos no original).

Entre estes dois registros – o real e o simbólico – encontra-se um litoral, uma inscrição em forma de borrão a partir da qual o sujeito subsiste: a letra. Esta se torna de suma importância para compreender a questão do estilo, uma vez que, conforme aponta Frederico Feu de Carvalho (2005, p. 207), “o estilo é o modo peculiar como o objeto *a* se faz letra, suportado pela escritura daquele que é nomeado autor”. Para a assunção do estilo é necessário que o psicanalista sustente, a partir de seu desejo, a prática da letra. O desejo do analista tem como conseqüência um estilo, uma letra que marca o discurso com uma forma particular, especial, uma marca que bordeja o real.

O conceito de letra é utilizado por Lacan para dizer daquilo que opera enquanto base material do escrito, o que se inscreve como marca no inconsciente. Em um primeiro momento do ensino de lacaniano, a letra aparece como a incidência material do significante, porém ao longo de seu ensino, Lacan estendeu o seu estatuto. Em “O Seminário sobre ‘A carta roubada’” (Lacan, 1955/1998), a letra aparece como a carta roubada⁷³, do famoso conto homônimo de Poe (1844/2003), ou seja, aquela que está escondida onde menos se busca, aquela que se mistura e se disfarça no mais claro; a carta é letra enquanto extensão da lembrança encobridora proposta por Freud. No *Seminário 20, Mais, ainda*, Lacan (1972-1973/1985) diz que “as letras constituem os ajuntamentos, e não designam esses ajuntamentos, elas são tomadas funcionando como esses ajuntamentos” (p. 65) e ainda: “o inconsciente é estruturado como os ajuntamentos de que se tratam na teoria dos conjuntos como sendo letras” (p. 66). Tomando de empréstimo a teoria dos conjuntos, Lacan trata a letra como um conjunto de traços que operam em grupo, constituindo assim a base da “estrutura” do inconsciente. Remetendo aos traços mnêmicos delineados por Freud, a letra aparece como célula estrutural do inconsciente. A função da letra pode ser tomada como “aquela que faz a letra análoga de um gérmen, gérmen que devemos, se estamos na linha da fisiologia molecular, severamente separar dos corpos junto aos quais ele veicula vida e morte conjuntamente” (p. 132).

⁷³ Lacan se aproveita da homonímia de *lettre* em francês, que significa ao mesmo tempo “carta” e “letra”.

A letra é em si ruptura, como ressalta Andrés (1996), que deve ser tomada ao pé da letra. Se o significante se encontra mais próximo do simbólico, a letra se encontra mais próxima do real, ocupando um território limítrofe entre estes dois registros. Nela temos uma torção como na banda de moebius: uma de suas bordas aponta para real enquanto que o outro lado de sua face é um efeito do simbólico, mas no final das contas, é uma só e mesma banda. Em seu texto “Lituraterra”, Lacan (1971/2003) considera que a letra é apropriada à escrita, mas não o é para designar as palavras, assim como o é o significante. Esta obscura proposição se torna mais clara a partir do momento que retomamos Freud, quando este considera que os traços do inconsciente não se apresentam como palavras, mas como hieróglifos, como rébus. A letra é litoral, território que não é nem terra nem mar, uma constante torção entre o simbólico e o real.

Lacan (1972-1973/1985) considera que no discurso psicanalítico se trata “do que se lê e tomando como o que se lê para além do que vocês incitaram o sujeito a dizer [...], dizer não importa o quê, sem hesitar em dizer besteiras” (p. 39). Ao considerar que a “escrita não é de modo algum do mesmo registro [...] que o significante” (p. 41), Lacan distancia a natureza do escrito da lingüística, visto que nesta o significante se constitui com base em sua relação com o significado. A letra é uma rasura, é traumática e está para além do significado, está para além da leitura. A letra é “rasura de traço algum que seja anterior [...]. Produzi-la é reproduzir esta metade ímpar com que o sujeito subsiste” (1971/2003, p. 21). Uma prática da letra, enquanto rasura, admite “a imperfeição não como uma decorrência lógica da busca de perfeição, mas como um trajeto como um processo, como um processo de escrita. Como um estilo” (Castelo Branco, 1993, p. 131). Afinal de contas, o “estilo é também o estilete que sulca a superfície da página, o território da escrita, a terra da letra, essa lituraterra que Lacan tão bem nomeou como literatura, assinalando o lugar da mancha, da rasura (e, portanto, da imperfeição) no texto escrito” (p. 132). Desta forma, o estilo aparece como aquilo que se inscreve, que efetua sua assunção a partir de uma prática sustentada pela letra. Segundo Gilson Iannini (2009, p. 247):

Independentemente do grau de sucesso efetivamente conseguido pela prática discursiva lacaniana, é fato que sua preocupação com a exposição, com o estilo, com a forma, com a letra ocupa o lugar que seria ocupado pela discussão metodológica nas ciências. E a razão principal disso decorre desta concepção de que o estilo não coincide com a expressão da subjetividade, mas, ao contrário, com uma certa relação com o objeto [...]. Afinal, a letra é o litoral entre o simbólico e o real.

O estilo aparece como o objeto – ou como uma marca da incidência deste através da letra – ou seja, aquele que atravessa o mais particular do sujeito e o mais universal do Outro, servindo de suporte ao sujeito que se encontra dividido entre saber e verdade. Dessa forma, o estilo aparece como a marca de uma letra, uma tatuagem do objeto. Ele não é o particular em si, mas o traço que marca o modo particular através do qual o sujeito opera com o objeto. A arte é mais um dos campos que serve como testemunha desta operação de queda do objeto. A "obra de arte [...] permite um acesso privilegiado ao advento de estar acima de qualquer realização subjetiva possível, tocando o real humano indeterminado e universal" (Maurano, 2010b, p. 01).

Aí encontramos uma aproximação entre o analista e o artista: eles não são coincidentes, mas devido à operação de uma est-ética particular, encontram-se em condições de criar a partir do vazio de sua existência. Conforme aponta Miller (1997) “Lacan desenhou o analista como mestre do discurso universal, ou pelo menos, capaz de subjetivar o discurso universal” (p. 399). Acrescentaríamos aqui que é devido à importância que o estilo ganha para a psicanálise que o psicanalista adquire esta capacidade de subjetivar o universal. O que do universal interessa à psicanálise não diz respeito a nenhum saber absoluto, ou a uma padronização ou globalização, mas ao acolhimento da diversidade universal de singularidades, uma vez que a universalidade do desejo dá-se somente pelo fato de que este é uma lei particular, “mesmo que seja universal que essa particularidade se encontre em cada um dos seres humanos (Lacan, 1959-1960/1997, p. 35).

O ultrapassamento dos campos do particular e do universal, tal qual Kant formulou a respeito do belo, ou tal qual Nietzsche e Murry pontuaram especificamente a respeito do estilo, dá-se somente a partir de uma ética que não intencione reduzir o sujeito a um discurso generalizante, mas que saiba de sua particularidade para que, a partir dela, constitua um saber.

O que nos interessa é a transmissão de um desejo que, no final das contas não é outra senão o desejo do analista. Um desejo de exceção que vai além das âncoras (miragens) de nossa subjetividade, de nossas identificações particulares, em direção a um tipo de amor que de dois não faz Um, que não reduz a diversidade na unidade e que excede esta oposição, endereçando-se a uma perspectiva instruída pelo belo (Maurano, 2010b, p. 01).

A letra, enquanto inscrição, suporte da escrita, rasura litorânea e marca da relação entre o sujeito e o objeto, revela também a indomável natureza do objeto *a* em relação à transmissão estrita da psicanálise. A via do objeto *a* eleva o discurso psicanalítico até os

limites do dizer. Como aponta Heloisa Caldas (2001), pelo fato do estilo ser o objeto *a*, irrepresentável no real, ele só se verifica através dos seus efeitos, em especial a repetição, “seja pela repetição simbólica e automática do traço unário, seja a repetição paradoxal do próprio trauma - a *tyché* do encontro impossível” (p. 75). O estilo como a marca que se repete, que se reinscreve sulcando o corpo do sujeito e barrando o Outro, talvez seja uma das melhores metáforas acerca da natureza do estilo. Esse limite, essa barra inscrita no Outro, é o ponto com o qual o sujeito se depara nos momentos finais de seu processo de análise. É frente ao desamparo, ao inseguro Outro que não pode fornecer garantias de felicidade, que o sujeito é convidado a se reinventar, e habitar o belo da vida transfigurando o horror da morte.

Frente ao limite do Outro e aos nossos inúmeros impossíveis, resta-nos criar, com nosso estilo, a partir deste radical vazio que habita nossa existência.

O RESTO

O que fica

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

*Antonio Machado*⁷⁴

Chega a hora que há de se inscrever um ponto, um limite. Talvez conclusão não seja a melhor palavra, posto que este trabalho encontra-se tão concluso quanto aberto a novos desdobramentos que o estudo do estilo possa nos suscitar. No trajeto que propusemos a esta pesquisa, e naquele ao qual ela nos conduziu, pudemos encontrar o estilo em suas mais diversas facetas, e cada uma delas fez revelar maiores horizontes de pesquisas, forçando-nos a um recorte que, ao mesmo tempo, limitou nossa análise e possibilitou sua abordagem em um tempo hábil.

Apesar de sabermos da impossibilidade prática de separar o estilo de Freud e o estilo em Freud, da mesma forma como também fizemos com Lacan, acreditamos que o recorte que adotamos tornou necessário perpassar essas divisões de caráter teórico/didático, conferindo nosso foco a pontos específicos na busca da função que o estilo encontra na teoria e prática psicanalítica, em detrimento do estudo particular de Freud e/ou Lacan. Desta forma, reconhecemos que a concepção do estilo em Freud e Lacan, nosso foco de estudo, está parcialmente implicada no próprio estilo destes autores, da mesma forma como qualquer outro tema não está isento do estilo que o enuncia.

Quando argumentamos a favor do estilo enquanto instrumento de transmissão, não estamos por isso realizando uma apologia à utilização da arte, como uma proposta de arte terapia ou qualquer coisa do gênero. Antes, o que intencionamos com este trabalho é ressaltar a importância do estilo na questão da transmissão da psicanálise. Como ressalta Gilson Iannini (2009, p. 235), “nem todo exercício de estilo reduz-se ao poema, como fica

⁷⁴ Citação extraída do poema “Proverbios y cantares XXIX” do poeta modernista espanhol Antonio Machado (1973).

claro quando prestamos atenção ao caráter retórico presente nos procedimentos argumentativos lacanianos”. A retórica, um antigo nome da moderna estilística, mostra que nem só do poema vive o estilo; nela também encontramos esta busca pela bela forma, o estilo como um instrumento. Dizemos um instrumento e não o instrumento, primeiro porque não acreditamos que exista um único instrumento de transmissão – a psicanálise ensina que a menor sombra da unidade reside na ilusão –, em segundo lugar por acreditar que a prática psicanalítica não é uma prática puramente retórica, mas clínica: é na experiência do inconsciente que se dá a ouvir nos consultórios e instituições que encontramos sua fundamentação.

Conforme lembra o poeta Manoel de Barros (1996/2010), “o estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma” (p. 346). Lembrando sua raiz etimológica, talvez o estilo seja uma forma do objeto ferir, picar, puncionar um significante do campo do Outro, metamorfoseando-o na própria incidência desta operação, ou seja, conferindo-lhe uma forma diferenciada. O sujeito se fere, se marca, diante da obra que contempla: a beleza fere-o suavemente de morte, implicando-o a colocar algo de si. O autor usa do estilo, afiado pela etimologia e fineza, para sangrar um pouco dessa falta, promover uma *petit mort*⁷⁵ em nossa vida.

A aposta no estilo demonstra certo caminhar contra a corrente, próprio da psicanálise, que escapando em parte à égide desenvolvimentista-evolucionista, ainda aposta em certo grau de criacionismo. Não o criacionismo religioso, mas a capacidade do sujeito criar, inventar, a partir do vazio de sua existência. Esta aposta, tomada a partir do vazio, a partir do nada da existência particular de cada sujeito, escapa de qualquer proposta de propagação de um ideal. Talvez não seja exatamente isso que esteja sendo praticado em várias instituições, porém, isso não desabona a aposta nesta ética. Afinal, nunca estamos completos, prontos, terminados. A psicanálise nos mostra que o intransponível ponto final não é necessariamente um fim, um ponto de basta.

Diz uma anedota acadêmica que existem alguns trabalhos que são como o primeiro filme de um diretor brasileiro: por não saber se haverá outros, o autor tenta depositar nele todas as suas idéias. É possível que esta tenha sido a impressão do leitor em alguns pontos desta dissertação. Esta pesquisa serviu-nos como um dos primeiros passos de nosso caminho de pesquisa. Primeiro passo, mas nem por isso menos importante, nem por isso

⁷⁵ Em francês, o termo *petite mort* (pequena morte) se refere a uma metáfora comum para o orgasmo.

menos sério. Ponto originário a partir do qual pudemos descobrir que o horizonte vislumbrado pelo enigma que nos move é muito maior do pudemos abordar até agora.

Apresentamos materializado nestas páginas o fruto de uma pesquisa que vê a necessidade de encontrar um ponto, como a pausa se apresenta entre os movimentos de uma peça, utilizando um momento de silêncio para louvar a música pregressa e ansiar pela próxima nota. Esperamos, então, os inesperados desdobramentos que este trabalho sofrerá em nosso próprio trajeto de pesquisa. Reza a lenda que foi Paul Klee⁷⁶ quem disse que encontramos o próprio estilo quando não conseguimos fazer as coisas de outra maneira. Talvez esse trabalho tenha nos ajudado a caminhar na busca de nosso estilo, ou ao menos participou como mais um passo rumo à sua construção.

Lacan salienta que a posição de analista não deixa de ser sustentada em seus escritos. Eles são intraduzíveis somente do ponto de vista do conteúdo. Para ler Lacan faz-se necessário descolar-se do conteúdo e levar em conta o seu estilo. Frente à dificuldade de traduzir seus textos para a língua japonesa, de forma a ainda preservar as marcas de seu estilo, Lacan (1972/2003, p. 500) comenta: “tal como é feita a língua, só se precisaria, em meu lugar, de uma caneta [stylo]. Quanto a mim, para ocupar esse lugar, preciso de um estilo [style]. O que não se traduz, fora da história de onde falo”. É necessário um estilo para sustentar o discurso do psicanalista, ou seja, aquele no qual o psicanalista se coloca na posição de objeto *a*, dirigindo-se ao sujeito para que este venha a produzir. Um jeito refinado de abordar a questão da práxis psicanalítica, mas não novo, uma vez que expressa justamente o manejo da transferência encorajado por Freud (1912/1986).

Talvez nada seja mais esclarecedor e pontual para o momento do que a própria sabedoria de Freud, psicanalista que não sabia nada, mas desconfiava de muita coisa⁷⁷. Sendo assim, na citação a seguir, gostaríamos de substituir a palavra médico por psicanalista e fazer dessas sábias palavras do estilo freudiano nossa última consideração:

Devo, contudo, tornar claro que o que estou asseverando é que esta técnica é a única apropriada à minha individualidade; não me arrisco a negar que um médico constituído de modo inteiramente diferente possa ver-se levado a adotar atitude diferente em relação a seus pacientes e à tarefa que se lhe apresenta (Freud, 1912/1986, p. 149).

⁷⁶ Paul Klee (1879-1940) foi um dos mais importantes gênios da pintura do século XX. De nacionalidade Suíça/Alemã, Klee foi professor da Bauhaus e sofreu influência do cubismo, surrealismo, expressionismo, futurismo e abstracionismo. Sua pintura é alvo de comentários e críticas de figuras como Walter Benjamin, Clarice Lispector e Rainer Maria Rilke.

⁷⁷ Faço aqui alusão à famosa frase de Guimarães Rosa. Sobre a relação entre Guimarães Rosa e psicanálise recomendamos o livro de Tania Rivera (2005).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbagnano, N. (1960/2003). *Dicionário de filosofia*. (4a. ed.). (A. Bosi & I. C. Benedetti, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Alain. (1920/2010). *Système des Beaux-Arts*. Wikisource. Recuperado em 27 outubro, 2010, de http://fr.wikisource.org/wiki/Syst%C3%A8me_des_Beaux-Arts/Livre_premier/6.

Andrade, C. D. (1930/1967). Alguma Poesia. In C. D. Andrade. *Obra Completa*. (pp. 51-80). Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar.

Andrade, C. D. (1981). *A Paixão Medida*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Andrés, M. (1996). Letra. In P. Kauffman (Org.). *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o Legado de Freud e Lacan*. (pp. 285-286). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Apuleio, L. (s.d./2010). *The Golden Asse*. (W. Adlington, Trad.). Projeto Gutenberg. Recuperado em 27 outubro, 2010, de <http://www.gutenberg.org/files/1666/1666-h/1666-h.htm>

Assis, M. (1982). O Cônego ou Metafísica do Estilo. In A. Bosi *et al.* (Orgs.) *Machado de Assis*. (pp. 195-198). São Paulo: Ática.

Barros, M. (1996/2010). Livro sobre Nada. In M. Barros. *Poesia Completa*. (pp. 325-353). São Paulo: Leya.

Barros, M. (1993/2010). O Livro das Ignoranças. In M. Barros. *Poesia Completa*. (pp. 297-324). São Paulo: Leya.

Boileau-Despréaux, N. (1674/1979). *A arte poética*. (pp. 07-78). São Paulo: Perspectiva.

Borges, J. L. (2008). 16 consejos para quien quiera escribir libros. In *Luke*. 94: s.p. Recuperado em 20 setembro, 2010, de <http://www.espacioluke.com/2008/Marzo2008/inesotros.html>

Breton, A. (1924/2007). Manifesto of Surrealism. In A. Breton. *Manifestoes of Surrealism*. (27a ed., pp. 03-48). Michigan: Ann Arbor Paperback.

Buffon, T. H. (1753/2009). *Discours sur le style*. Discours prononcé a L'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception, le 25 août 1753. Texte de l'édition de

l'abbé J. Pierre. Librairie Ch. Poussielgue, Paris, 1896. Recuperado em 20 agosto, 2009, de <http://pedagogie.ac-toulouse.fr/philosophie/textes/buffondiscourssurlestyle.htm>

Caldas, H. (2001). Uma questão de Estilo. *Latusa - Revista da Escola Brasileira de Psicanálise*. Rio de Janeiro, 6(1), 71-82.

Campos, H. (1995). O afreudisíaco Lacan na galáxia de lalingua (Freud, Lacan e a escritura). In O. Cesarotto (Org.). *Idéias de Lacan*. (pp. 175-195). São Paulo: Iluminuras.

Carone, A. (2009). O escritor Freud e a psicanálise. *Cienc. Cult.* São Paulo, 61(2): 48-51.

Castelo Branco, L. (1993). O Estilo e a imperfeição. In L. Castelo Branco. *Ensaio de Semiótica*. (pp. 119-133, n. 26). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

Cazuza. (1995). Todo amor que houver nessa vida. In *Melhores momentos Cazuza & Barão vermelho*. C.D. Som Livre.

Cotett, S. (2008). Imaginário. In Associação Mundial de Psicanálise. *Scilicet, Os objetos a na experiência psicanalítica*. (pp. 161-164). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Cunha, T. C. (1980). Do mito coletivo ao mito individual. In J. Lacan. *O mito individual do Neurótico*. (pp. 11-44). Lisboa: Assírio e Alvim.

Demétrio de Falero. (s.d./1902). *On Style*. (W. R. Roberts, Trad.). Londres: Cambridge University Press.

Dias, M. G. L. V. (2008). Do gozo fálico ao gozo do Outro. *Ágora*. Rio de Janeiro, 11(2), 253-266.

Dingle, C. (2003). *Memorable Quotations: Jewish Writers of the Past*. Lincoln, NE: Universe, Incorporated.

Dubois, J. (1997). *Dicionário de Lingüística*. (9a ed.) (I. Blikstein, Trad.). São Paulo: Cultrix.

Ferreira, N. P. (2002). Jacques Lacan: apropriação e subversão da lingüística. *Ágora*. Rio de Janeiro, 5(1), 113-131.

Feu de Carvalho, F. Z. (2005). A via do estilo, à margem do Discurso. In F. Z. Feu de Carvalho. (pp. 203-209). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Fale.

Flaubert, G. (1993). *Cartas Exemplares*. (D. Machado, Org.). (Coleção Lazuli). Rio de Janeiro: Imago (Obra original publicada entre 1849 e 1880).

Freda, F. H. (2002). Em torno da questão do Estilo. *Almanaque*. EBP-SMMG. Belo Horizonte, (8), 29-31.

Freud, S. (1893/1986). Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Históricos: Comunicação preliminar. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. II, pp.39-53). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, Sigmund. (1899/1986). Carta de 21 de setembro de 1899. In J. Masson (Ed.). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1900/1986). A Interpretação dos Sonhos. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. IV-V, pp. 17-610). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1901/1986). A psicopatologia da vida cotidiana. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. VI, pp. 13-240). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1905/1986). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. VIII, pp. 13-268). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1907/1986). Delírios e sonhos na Gradiva de Jansen. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. IX, pp. 13-97). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1908/1986). Escritores criativos e devaneios. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. IX, pp. 147-158). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1912/1986). Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XII, pp. 147-159). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1913a/1986). O Interesse científico da psicanálise. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XVIII, pp. 199-226). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1913b/1986). Totem e tabu. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XIII, pp. 13-193). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1915a/1986). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XIV, pp. 311-340). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1915b/1986). Os instintos e suas vicissitudes. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XIV, pp. 129-162). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1915-1916/1986). Conferências introdutórias sobre psicanálise. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XV, pp. 27-285). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1916-1917/1986). Conferências introdutórias sobre psicanálise. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XVI, pp. 289-539). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1919/1986). O Estranho. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XVIII, pp. 279-318). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1921/1986). Psicologia de grupo e a análise do ego. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XVIII, pp. 89-179). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1926/1986). A questão da análise leiga. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XX, pp. 205-293). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1930/1986). O mal estar na civilização. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XXI, pp. 75-171). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1937/1986). Análise terminável e interminável. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XXIII, pp. 239-287). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Garcia-Rosa, L .A. (1990). *Palavra e Verdade: Na filosofia e Na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

Garcia-Rosa, L .A. (2004). *Introdução à metapsicologia freudiana - 3*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Gay, Peter. (1989). *Freud: uma vida para nosso tempo*. (D. Bottmanns, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Gibran, K. (1962). Pensamentos. In: K. Gilbran. *Mensagens*. (pp. 13-72). Rio de Janeiro: Record.
- Gleizer, M. A. (2005). *Espinosa e a afetividade humana*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Guiraud, P. (1970). *A Estilística*. São Paulo: Mestre Jou.
- Hegel (1835/1964). *Estética: O Belo artístico ou o Ideal*. (O. Vitorino, Trad.). Lisboa: Guimarães Editores.
- Higino, G. J. (I a.C./2010). *Fabulae*. (M. Grant, Trad.). Recuperado em 23 agosto, 2010, de <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae2.html#75>
- Homero (VIII a.C./1955). *Odisséia*. (M. O. Mendes, Trad.). São Paulo: Atena.
- Iannini, G. (2009). *Estilo e verdade na perspectiva da crítica lacaniana à metalinguagem*. 2009. 356f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.
- Itaparica, A. L. M. (2002). *Nietzsche: Estilo e Moral*. São Paulo: Discurso Editorial.
- Jorge, M. A. C. (2000). *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Jorge, M. A. C. (2006). A travessia da fantasia na neurose e na perversão. *Estudos de psicanálise*. Belo Horizonte: CPMG, (29), 29-37.
- Jowett, B. (2008). Introduction. In Platão. (380 a.C./2008). *The Republic*. (B. Jowett, Trad.). Projeto Gutenberg. Recuperado em 03 agosto, 2010, de <http://www.gutenberg.org/files/1497/1497-h/1497-h.htm>
- Kant, E. (1790/1993). *Crítica da faculdade do juízo*. (V. Rohden & A. Marques, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitaria.
- Lacan, J. (1953/1980). *O mito individual do Neurótico*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Lacan, J. (1955/1998). O Seminário sobre “A carta roubada”. In J. Lacan. *Escritos*. (pp. 13-68). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1957/1998). A psicanálise e seu ensino. In J. Lacan. *Escritos*. (pp. 438-460). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1957-1958/1999). *O Seminário. Livro 5, As formações do Inconsciente*. (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1958-1959/2002). *O seminário. Livro 6, O desejo e sua interpretação*. Porto Alegre: Publicação não comercial de circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.

Lacan, J. (1959-1960/1997). *O Seminário. Livro 7, A ética da psicanálise*. (A. Quinet, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1960/1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In J. Lacan. *Escritos*. (pp. 493-533). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1960-1961/1992). *O Seminário. Livro 8, A transferência*. (A. Quinet, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1960/1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In J. Lacan. *Escritos*. (pp. 493-533). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1960/1998). Subversão do sujeito e a dialética do desejo. In J. Lacan. *Escritos*. (pp. 807-842). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1964/1985). *O Seminário. Livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1966/1998). Abertura desta coletânea. In J. Lacan. *Escritos*. (pp. 09-11). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1966/2003). Respostas a estudantes de filosofia. In J. Lacan. *Outros Escritos*. (pp. 210-218). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1966-1967/2000). *O Seminário, Livro 14. La lógica del fantasma*. (Versión de la Escuela Freudiana de Buenos Aires: Edição eletrônica das obras completas de J. Lacan).

Lacan, J. (1967/2003). Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In J. Lacan. *Outros Escritos*. (pp. 248-264). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1971/2003). Lituraterra. In J. Lacan. *Outros Escritos*. (pp. 15-25). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1969-1970/1992). *O Seminário. Livro 17, O avesso da psicanálise*. (A. Roitman, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Lacan, J. (1972-1973/1985). *O Seminário, Livro 20. Mais, ainda.* (2a ed. rev.). (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1972/2003). Aviso ao leitor japonês. In J. Lacan. *Outros Escritos.* (pp. 498-500). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Laia, S. (2002). A farmácia de Lacan. *Clique - Revista dos Institutos Brasileiros de Psicanálise do Campo Freudiano.* Belo Horizonte, (1), 104-111.
- Lispector, C. (1978/1999). *Para não esquecer.* São Paulo: Rocco..
- Lispector, C. (1978). *A maçã no escuro.* São Paulo: Paz e Terra.
- Machado, A. (1973) Proverbios y cantares In. A. Machado. *Poesías completas.* Madri: Espasa-Calpe. Recuperado em 27 outubro, 2010, de <http://www.poesia-inter.net/amach164.htm>.
- Martinez, A. (2001). Palavras que tecem sentido e história. In S. Queiroz (Org.). *Estilos.* (pp. 16-19). Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Masagão, M. & Menezes, A. (2005). *O Zero Não é o Vazio.* Agência Observatório. 56 min. DVD.
- Matos, O. C. F. (1989). *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução.* São Paulo: Brasiliense.
- Maurano, D. (1995). *Nau do Desejo.* Rio de Janeiro: Dumará.
- Maurano, D. (2001). *A Face Oculta do Amor.* Juiz de Fora: UFJF/Imago.
- Maurano, D. (2002). *Entre o maneirismo e o barroco, algumas considerações sobre o Estilo.* [Conferência proferida no Encontro Psicanálise e Transmissão]. Recuperado em 21 outubro, 2009, de <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/portugues/leitura.asp?CodObra=27>
- Maurano, D. (2003). *A presença do barroco na transmissão da psicanálise.* [Conferência proferida no colóquio Freud e Viena –Instituto Francês de Viena em Junho de 2003]. Recuperado em 01 novembro, 2010, de <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/portugues/leitura.asp?CodObra=41>
- Maurano, D. (2006). *A transferência.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Maurano, D., Soares, J. C. S., Maestrini, M. H. H., Faustino, R. R., Santarém, I., Santana, B. W. D., Portes, B., Mendes, V., Nascimento, L. V. & Albuquerque, R. C. B. (2009). A estética barroca e a transmissão da ética da psicanálise. In M. M. Lima & M. A. C. Jorge

(Orgs.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. (pp. 355-372). Rio de Janeiro: Cia. de Freud.

Maurano, D., Soares, J. C., Maestrini, M. H., Rocha, R., Santarém, I. H., Sant'anna, B. W. D., Portes, B., Dantas, L. L., Sirelli, N., Almeida, J. E. L. & Mendes, V. (2006). A estética trágica do feminino e da psicanálise. *Revista de Letras*. São Paulo, 46(1), 45-53.

Maurano, D. (2004). *Variantes Do Tratamento Padrão. Do Não Querer Saber À Ética Do Despertar*. [Conferência proferida no II Congresso Internacional De Convergência - Movimento Lacaniano Para Psicanálise Freudiana]. Inédito.

Maurano, D. (2010a). *Uni Vers Elle*. [Conferência proferida no colóquio Questions sur l'universel et la diversité - Unesco]. Inédito.

Maurano, Denise. (2010b). *Sur la Conception Grecque de L'Universel*. [Conferência proferida no colóquio Questions sur l'universel et la diversité - Unesco]. Recuperado em 01 dezembro, 2010, de <http://www.insistance.org/librairie-mediathèque>

Melman, C. (1996). Sintoma. In P. Kaufmann. *Dicionário Enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. (pp. 478-479). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Miller, J. A. (1997). *Lacan elucidado: palestras no Brasil*. (A. B. Nascimento, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Moraes, V. & Toquinho. (1971). Como dizia o poeta. RGE. 34min.

Murry, J. M. (1922/1968). *O problema do Estilo*. (A. G. Oliveira, Trad.). Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

Nascimento, L. V. & Faveret, B. M. (2009). Corpo e Anorexia, contribuições da psicanálise e da cultura. *Psicanálise&Barroco*. Juiz de Fora, 13(1), 45-62.

Neto, A. C. (2003). *Psiquiatria para estudantes de medicina*. Porto Alegre: Edipucrs.

Nietzsche, F. (1878/2005). *Humano demasiado humano: Um livro para espíritos livres*. (P. C. Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Nietzsche, F. (1887/2009). *Genealogia da moral: Uma polêmica*. (P. C. Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Nietzsche, F. (1889/2003). *El paseante y su sombra*. (J. L. Arántegui, Trad.). Madrid: Siruela.

Otte, G. (2005) A Questão do estilo em o demônio da teoria de Antonine Compagnon. In *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Fale.

- Pessoa F. (1913/1980). *O eu profundo e outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira..
- Plänkes, T. (2005). Goethe Prize. In A. Mijolla (Ed.). *International Dictionary of Psychoanalysis* (vol. 2, pp. 687-688). Detroit: Thomson Gale.
- Platão. (370 a.C./2007). *Fedro*. (A. Marins, Trad.). São Paulo: Martin Claret.
- Platão. (380 a.C./1993). *A República*. (M. H. R. Pereira, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão. (380 a.C./2008). *The Republic*. (B. Jowett, Trad.). Projeto Gutenberg. Recuperado em 03 agosto, 2010, de <http://www.gutenberg.org/files/1497/1497-h/1497-h.htm>
- Platão. (380 a.C./1979). O Banquete. In Platão. *Diálogos*. (pp. 13- 59) (J. C. de Souza, Trad.). São Paulo: Abril Cultural.
- Poe, E. A. (1844/2003). A carta roubada. In E. A. Poe. *A carta roubada e outras histórias de crime e mistério*. (pp. 07-36). (W. Lagos, Trad.). Porto Alegre: L&PM.
- Porge, E. (2005). *Transmettre la clinique psychanalytique: Freud, Lacan, aujourd'hui*. Paris: Erès.
- Quintana, M. (2006). *Caderno H*. São Paulo: Globo.
- Quintana, M. (2008). *Quintana de Bolso*. Porto Alegre: L&PM.
- Rivera, T. (2005). *Guimarães Rosa e a Psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Saussure, F. (1916/1991). *Curso de lingüística geral*. (16a. ed.). (A. Chelini, J. P. Paes & I. Blikstein, Trad.). São Paulo: Cultrix.
- Silva Júnior, N. (2006). Orelha. In A. C. Carvalho & C. P. França (Orgs.). *Estilos do Xadrez psicanalítico: a técnica em questão*. Rio de Janeiro: Imago.
- Souza, N. A. (2001). Pode me dizer o que é estilo? In S. Queiroz (Org.). *Estilos*. (pp. 10-15). Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Stein, G. (1922/1999). *Geography and Plays*. Toronto: General Publishing Company.
- Strachey, J. (1972/1986) Introdução do editor inglês. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. IV-V, pp. 17-610). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.
- Spinoza, B. (1677/2009). *Ética*. (T. Tadeu, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.

- Trabattoni, F. (2003). *Oralidade e escrita em Platão*. São Paulo: Discurso.
- Vernant, J. P. (1965/2002). *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. (2a ed.). (H. Sarian, Trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Vallejo, A. & Magalhães, L. (1991). *Lacan: Operadores de Leitura*. São Paulo: Perspectiva.
- Viltard, M. (1996). Gozo. In P. Kaufmann. *Dicionário Enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. (pp. 221-224). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Wachsberger, H. (2008). S(/A). In Associação Mundial de Psicanálise. *Scilicet, Os objetos a e na experiência psicanalítica*. (pp. 304-306). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Zizek, S. (2010) *Como Ler Lacan*. (M. L. Borges, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, S. F. C. (2006). Transmissão da psicanálise a educadores: do ideal pedagógico ao real da (trans)missão educativa. *Estilos da Clínica*. São Paulo, 11(21), 14-23. Recuperado em 27 Janeiro, 2010, de http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141571282006000200002&lng=es&nrm=iso
- Azevedo, A. V. (2005). A curtamão da lalingua: um ponto de encontro entre Lacan e Guimarães Rosa. *Pulsional*. São Paulo, 18(184), 05-15.
- Bittencourt, E. (2002, Abril). A escrita do estilo. *Pulsional*. São Paulo, (156), 07-12.
- Coimbra, M. L. S. (2006, Setembro). Errar é humano portanto é preciso escrever. *Reverso*. Belo Horizonte, 28(53), 67-72.
- Dempsey, A. (2003). *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. (C. E. M. Miranda, Trad.). São Paulo: Cosac & Naify.
- Freda, F. H. (2002). Em torno da questão do Estilo. *Almanaque*. EBP-SMMG. Belo Horizonte, (8). 26-29.
- Glynos, J.; Stavrakakis, Y. (2001). Posturas e imposturas: o estilo de Lacan e sua utilização da matemática. *Ágora*. Rio de Janeiro, 4(2): 111-130. Recuperado em 27 Janeiro, 2010, de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151614982001000200009&lng=en&nrm=iso
- Porge, E. (2007) *The Place and Contribution of Writing in Clinical Psychoanalysis* – Recuperado em 20 fevereiro, 2010, de http://www.apres-coup.org/mt/archives/title/2007/03/the_place_and_c.html#more
- Rinaldi, D. (2006). Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise. *Pulsional*. São Paulo, (188), 74-81.
- Santos, L. G., (2002). Estilo e transmissão. *Almanaque*. EBP-SMMG. Belo Horizonte, (8), 23-25.
- Scotti, S. (2005, Junho). Psicanálise, desejo e estilo. *Psychê*. São Paulo, 9(15), 77-92.