

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

JULIANA LABATUT PORTILHO

Lacan e o Surrealismo: inspirações para um conceito de objeto

São Paulo

2019

JULIANA LABATUT PORTILHO

Lacan e o Surrealismo: inspirações para um conceito de objeto

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle

São Paulo
2019

Dedico este trabalho ao João Domingos e ao Francisco.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, que me propiciou todas as maiores oportunidades para que esta pesquisa pudesse chegar aonde chegou.

Ao meu orientador, Vladimir Pinheiro Safatle, que incentivou a minha insistência nesta pesquisa, abrindo as portas para que tudo fosse possível, além de fornecer as inspirações fundamentais para o encontro com os problemas que foram trabalhados.

Ao Christian Dunker e à Tania Rivera, pela participação indispensável durante o momento da qualificação deste trabalho e também pelas inspirações à imaginação que são deixadas à disposição de todos.

A minha psicanalista, pelo espaço de escuta, por onde tudo começou e por onde tudo seguirá.

Ao Ronaldo Manzi, meu amigo intelectual e de todas as outras coisas que importam.

Aos encontros inesperados.

A minha família e aos meus amigos, que são a base para a minha escrita e para as ambições nela.

À cidade de Paris.

Ao George Didi-Huberman, pelo acolhimento e pela inspiração do seu *savoir-faire*, que exala o gosto pela transmissão do saber.

Àqueles que já se foram e serviram como referência na circulação do meu desejo; àqueles que continuam aqui.

Quanto à minha qualidade de alfinete, não é preciso insistir nela.
Sou um simples alfinete vilão, modesto, não alfinete de adorno,
mas de uso, desses com que as mulheres do povo pregam os
lenços de chita, e as damas de sociedade os fichus,
ou as flores, ou isto, ou aquilo. Aparentemente
vale pouco um alfinete; mas, na realidade,
pode exceder ao próprio vestido.
Não exemplifico; o papel é pouco,
não há senão o espaço
de contar a minha
aventura.

MACHADO, Assis, 1883.

RESUMO

PORTILHO, Juliana Labatut. *Lacan e o Surrealismo: inspirações para um conceito de objeto*. 2019. 244 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A relação entre Lacan e Surrealismo está para além de uma coincidência temporal que comporta, por exemplo, registros de encontros, correspondências, menções em textos, fotografias, ou de comparações teóricas. Para além dessas coincidências evidenciadas através de documentos, existe uma influência não explícita do Surrealismo no desenvolvimento dos trabalhos lacanianos, do começo ao fim, a qual será explorada através da investigação sobre o *objeto surrealista* e também através da proposta de cinco diferentes momentos na teoria lacaniana relativos às formulações do conceito de objeto. O encontro dos surrealistas com uma noção específica de objeto e o conceito de “objeto *a*” para Lacan serão discutidos a partir da coexistência de diferenças e similaridades, dentro dos seus diferentes contextos históricos e de suas ambições e afirmações propositivas, visando colocar ambos mais uma vez em confronto e assim promover as razões mais evidentes para algumas afirmações teóricas lacanianas e novos olhares acerca do Surrealismo, de maneira a facilitar outro percurso para as discussões referentes à relação entre sujeito e objeto, para além de padrões que foram estabelecidos à percepção.

Palavras-chave: Lacan. Surrealismo. Objeto.

RÉSUMÉ

PORTILHO, Juliana Labatut. *Lacan et le Surréalisme: inspirations pour un concept d'objet*. 2019. 244 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

La relation entre Lacan et le surréalisme dépasse une simple coïncidence temporelle contenant, par exemple, des enregistrements de rencontres, des correspondances, des citations dans des textes, des photographies ou des comparaisons théoriques. Au-delà de ces coïncidences attestées par des documents, il existe une influence non explicite du surréalisme dans le développement des œuvres lacaniennes, des premiers aux derniers écrits, qui sera explorée à travers des recherches sur *l'objet surréaliste* et également à travers la proposition de cinq moments de la théorie lacanienne concernant les formulations du concept "d'objet *a*". La rencontre des surréalistes avec une notion spécifique d'objet et le concept "d'objet *a*" pour Lacan seront abordées à partir de la coexistence de différences et de similitudes, dans leurs contextes historiques, leurs ambitions et leurs propositions; ceci dans le but de les replacer en confrontation, promouvoir les raisons les plus évidentes de certaines propositions théoriques lacaniennes et de nouvelles perspectives sur le surréalisme, afin de faciliter une nouvelle opinion pour les discussions concernant la relation entre sujet et objet, au-delà des modèles qui ont été établis à la perception.

Mots-clés: Lacan. Surréalisme. L'objet.

ABSTRACT

PORTILHO, Juliana Labatut. *Lacan and Surrealism: inspirations for an object concept*. 2019. 244 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The relationship between Lacan and Surrealism goes beyond a temporal coincidence that includes, for example, records of encounters, correspondences, citations in texts, photographs, or theoretical comparisons. ‘Documentary evidence’ Beyond these coincidences evidenced by documents, there is a non-explicit influence of Surrealism in the development of Lacanian works, from the beginning to the end, which will be explored through research on the *surrealist object* and also through the proposal of five different moments in the Lacanian theory concerning the formulations of the concept of object. The encounter of the surrealists with a specific notion of object and the concept of "object *a*" for Lacan will be discussed from the via the coexistence of differences and similarities, within their distinctive historical contexts and their ambitions and propositions, aiming at placing both in confrontation once again and thus promoting the most explicit reasons for certain theoretical lacanian propositions and new perspectives on Surrealism, in order to facilitate another course pathway for the discussions concerning the relation between subject and object, in addition to patterns that have been established in perception.

Keywords: Surrealism. Lacan. Object

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	As primeiras capas da segunda série da <i>Littérature</i> , criadas por Man Ray	24
Figura 2	As capas de Picabia	25
Figura 3	<i>Le Violon d'Ingres</i> , de Man Ray (1924)	27
Figura 4	A imagem que nasce do texto, criada por Seligmann	32
Figura 5	A imagem que nasce do texto, criada por Magritte	34
Figura 6	A imagem que nasce do texto, criada por Brauner	35
Figura 7	A imagem que nasce do texto, criada por Masson	37
Figura 8	A imagem que nasce do texto, criada por Man Ray	37
Figura 9	Caligrama “Paisagem animada”, de Apollinaire	40
Figura 10	Caligrama “A gravata e o relógio”, de Apollinaire	41
Figura 11	“Guitarra”, colagem de Picasso (1913)	59
Figura 12	“Pleiades”, colagem de Ernest (1920)	60
Figura 13	Um embrulho em meio ao texto	64
Figura 14	Imagem metamorfoseada em meio ao texto (1)	66
Figura 15	Imagem metamorfoseada em meio ao texto (2)	67
Figura 16	Montagem sobre aquilo que se vê e aquilo que se olha (1)	68
Figura 17	Montagem sobre aquilo que se vê e aquilo que se olha (2)	69
Figura 18	Imagem de Chirico em meio ao texto de Freud	71
Figura 19	Imagem sem autor identificado em meio ao texto de Freud	72
Figura 20	Imagem de Yves Tanguy em meio ao texto de Freud	72
Figura 21	As expressões da histeria	74
Figura 22	Caligramas de Leiris	77
Figura 23	As palavras e as imagens, de Magritte	78
Figura 24	Palavras e imagens (1)	78
Figura 25	Palavras e imagens (2)	79
Figura 26	Palavras e imagens (3)	79
Figura 27	Palavras e imagens (4)	79
Figura 28	Objeto de funcionamento simbólico, de Giacometti	86
Figura 29	Objeto de funcionamento simbólico, de Hugo	87
Figura 30	Objeto de funcionamento simbólico, de Breton	87

Figura 31	Objeto de funcionamento simbólico, de Dalí	88
Figura 32	Poema objeto, de Breton	90
Figura 33	O poema manuscrito, de Lacan	94
Figura 34	Montagem, de Globe	103
Figura 35	Luz da noite, Bressaï	104
Figura 36	Luz do dia, Lee Miller	104
Figura 37	Colagem de Picasso, primeira capa da <i>Minotaure</i>	118
Figura 38	Angelus, de Millet	121
Figura 39	<i>Les demoiselles d'Avignon</i> , de Picasso	125
Figura 40	<i>Femme égorgée</i> , de Giacometti	129
Figura 41	A imagem do esquema Z	147
Figura 42	A imagem da tríade imaginária	148
Figura 43	A imagem do grafo do desejo	152
Figura 44	A imagem da relação simbólica	153
Figura 45	Dalí em meio ao texto de Lacan (1)	168
Figura 46	Dalí em meio ao texto de Lacan (2)	169
Figura 47	Holbein em meio ao texto de Lacan	183
Figura 48	O desenho do “oito interior”	186
Figura 49	O nó em meio ao texto (1)	191
Figura 50	O nó em meio ao texto (2)	191
Figura 51	O nó em meio ao texto (3)	192
Figura 52	Alguns dos nós do Seminário XXIII	192
Figura 53	Os nós do sintoma	198
Figura 54	O nó do sinthome.	199
Figura 55	A vidente	203
Figura 56	Desenho de Nadja (1)	206
Figura 57	Desenho de Nadja (2)	206
Figura 58	Desenho de Nadja (3)	207
Figura 59	Desenho de Nadja (4)	207
Figura 60	Desenho de Nadja (5)	208
Figura 61	Desenho de Nadja (6)	209
Figura 62	Imagem de Lucrecia	216
Figura 63	Imagem de Judite	216
Figura 64	O nó enodado pelo objeto <i>a</i>	221

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A HISTÓRIA DO SURREALISMO	16
1.1 A REVISTA <i>LITTÉRATURE</i> (1919-1924)	16
1.2 A EXPERIÊNCIA DA METÁFORA E DA METAMORFOSE PARA OS SURREALISTAS.	27
1.2.1 <i>Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamon: “Os contos de Maldoror”</i>	28
1.2.2 <i>Guillaume Apollinaire: “As mamas de Tirésias”</i>	39
1.3 O MANIFESTO SURREALISTA E A IMAGEM DE PIERRE REVERDY	45
1.4 O SURREALISMO E A PINTURA	57
1.5 REVISTA “REVOLUÇÃO SURREALISTA”	62
1.7.3 <i>A homenagem à melancolia</i>	107
1.8 A TESE DE LACAN (1932)	109
1.8.1 <i>“Minotaure”</i> : Lacan e Salvador Dali, a etnografia e Roger Caillois	117
2 CINCO DIFERENTES MOMENTOS NA TEORIA LACANIANA RELATIVOS À CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE OBJETO	130
2.1 O PRIMEIRO MOMENTO	135
2.2 O SEGUNDO MOMENTO	144
2.3 TERCEIRO MOMENTO	154
2.4 QUARTO MOMENTO	163
2.5 QUINTO MOMENTO	186
2.5.1 <i>Seminário XXIII: a escrita de Joyce</i>	193
3 A RELAÇÃO DE LACAN COM A NARRATIVA DE BRETON E MICHEL LEIRIS	201
3.1 <i>NADJA</i> , DE ANDRÉ BRETON	201
3.2 MICHEL LEIRIS: “A IDADE VIRIL” E OUTROS ESCRITOS	212
CONCLUSÃO	222
REFERÊNCIAS	229
NOTAS	236

INTRODUÇÃO

A história do movimento surrealista evidencia a existência de um *objeto surrealista*, o que não significa que ele tenha a representação de um objeto específico, nem mesmo uma elaboração conceitual, mas certamente houve a necessidade de experienciar as potências representativas de alguns objetos sensíveis – para além do domínio da consciência –, os quais tiveram equivalência à experiência dos sonhos, essencial para o movimento em toda a sua história. Além disso, a noção de objeto advém da experiência com a escrita poética, a qual abriu a discussão sobre a criação de um *outro lugar de imagem*. A consequência disso foi uma leitura sobre o objeto que transcende as formas representativas e coloca o sujeito num *outro lugar* de compreensão (ou percepção) de suas relações no mundo.

Ao-se investigar as obras surrealistas, em especial aquelas que foram expostas nas revistas surrealistas entre os anos de 1919 e 1939, apareceram as primeiras pistas sobre a importância da noção de objeto para o movimento. Por essa razão, iniciou-se um percurso investigativo através da história das revistas, o qual evidenciou três motivos principais que justificam tal percurso: facilitar o acesso a um material praticamente inédito no Brasil (acesso à cronologia dos textos fundamentais e à tradução de alguns deles); evidenciar uma sequência cronológica referente aos interesses fundamentais do movimento, focada na noção de objeto; testar a hipótese das revistas surrealistas como manifestações do próprio *objeto surrealista*, em virtude do lugar criado para a justaposição entre palavras e imagens.

Assim, serão analisadas inicialmente três revistas com maior especificidade, pois elas permitem acompanhar as mudanças de olhar pelas quais o movimento passou nos seus anos iniciais, porque evidenciam o *objeto surrealista* e, por fim, permitem estabelecer comparações com os desenvolvimentos lacanianos sobre o conceito de objeto, desde momentos incipientes da sua história. As revistas são: *Littérature* (1919-1924); *La Révolution Surréaliste* (1924-1929) e *Le Surrealisme au service de la revolution* – S.A.S.D.L.R (1930-1933).

No caminho estabelecido para a análise da história do Surrealismo, visando explorar o *objeto surrealista* em todo o seu potencial revelador através da justaposição entre textos e imagens, existe um encontro anterior, deste o início dos trabalhos na revista *Littérature*, com as noções de metáfora e metamorfose. Ambas são possibilidades de porta de entrada para a discussão sobre o objeto, além de trazerem as primeiras bases argumentativas para a relação entre Lacan e o Surrealismo no que concerne a estrutura da metáfora a partir dos entendimentos relativos à linguagem. Nesse sentido, foram eleitas duas referências para análise que inspiraram

os surrealistas nesse ponto: O conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), sobretudo em “Os cantos de Maldoror”, e Guillaume Appolinaire, sobretudo na peça “As mamas de Tirésias”.

As metamorfoses que podem surgir a partir da criação metafórica tornaram-se uma função específica da imaginação para os surrealistas, tanto na maneira como as imagens são experimentadas, como numa mudança de atitude frente à abdicação involuntária das compreensões imediatas. A imaginação, nesse sentido, precisa ser desaprisionada dos clichês descritivos – induzidos, sobretudo, pela literatura – para que o sujeito faça uso surrealista. Essa demanda está presente no “Manifesto Surrealista”, de 1924¹, tendo sua continuação, em relação à proposta da noção de *objeto surrealista*, no importante texto “Surrealismo e a pintura”, de 1925². Ambos, escritos por André Breton, estabelecem uma não conformidade com a norma, ou forma, o que possibilita que das metáforas possam surgir metamorfoses a serem exploradas pelo movimento.

Dessa maneira, a partir das afirmações propositivas no Manifesto, advindas das experiências na *Littérature* – autonomia às palavras, precedência da linguagem, uso criativo (surrealistas) para a imaginação, um *outro lugar de imagem* (onde, inclusive, é produzido um novo um ritmo) – criam-se rupturas com o padrão de percepção convencional e, por isso, permitem um outro acesso (*outro lugar*) em relação à experiência da linguagem.

No texto “Surrealismo e a pintura”, Breton parte desse *outro lugar* para pensar a relação entre palavras e imagens, ao ponto de que a experiência surrealista, até então focada na linguagem poética, poderia também ser pensada e experimentada através de outras expressões, como das colagens e das pinturas, por exemplo. O foco era que a “barreira entre verbal e visual ficasse abolida”, bem como, que o trabalho plástico deveria se referir “a um modelo puramente interno”. Assim, a partir dessa ideia, que coloca a escrita vinculada à expressão gráfica e em relação ao desejo, é que surgiram as revistas que darão sequência à história do Surrealismo. Nelas, aparecerão outros elementos (políticos, antropológicos, metodológicos, psicanalíticos...) que possibilitarão que a noção do *objeto surrealista* se estabeleça para além daquilo que pode ser explicitado por meio dos diversos experimentos que serão feitos. O objeto está nas representações sensíveis, porém para além do domínio da consciência, o que possibilita que ele possa estar em diversos lugares, contanto que provoquem o desejo. Como disse Breton certa vez, era preciso assumir uma “consciência poética” dos objetos. Isso está relacionado muito mais a uma atitude do que a uma forma representativa.

Neste contexto, Lacan apareceu como personagem da história do Surrealismo., fato que será analisado através de três formas narrativas distintas escritas por ele: um poema que ele escreveu na juventude e enviou ao seu amigo surrealista Ferdinand Alquié, em 1929,

publicado alguns anos depois na revista surrealista *Le Phare de Neuilly*, em 1933, com algumas alterações (as quais serão analisadas); sua tese, de 1932, a qual apresenta influências surrealista (não apenas) e dois artigos publicados na revista *Minotaure* (1933-1939), que evidenciam algumas outras influências surrealistas.

A partir da intenção de propor uma noção específica de *objeto surrealista*, desde as principais discussões que permearam a história do movimento, e de colocar Lacan como um personagem dessa história, o próximo passo do trabalho será analisar diferentes momentos da teoria lacaniana acerca do conceito de objeto, visando não apenas evidenciar a existência de uma relação entre Lacan e o Surrealismo, mas também discutir e problematizar como foram engendradas diferentes funções para o objeto durante o percurso histórico lacaniano.

A discussão sobre os diferentes momentos em relação ao conceito de objeto na teoria lacaniana teve, primeiramente, a ambição genealógica, contudo, mesmo que o exercício inicial tenha sido genealógico, sua importância para a proposta da pesquisa tornou-se outra. Percebeu-se que esses diferentes momentos poderiam ser mais bem explorados se, durante o percurso, fossem discutidas as possibilidades de vinculá-los às ideias fundamentais sobre a história do Surrealismo, que serão apresentadas na primeira parte desta pesquisa. Percebeu-se também a importância de se realizar uma análise crítica a partir dos desenvolvimentos do conceito de objeto, de maneira que o afastamento e a aproximação entre Lacan e o Surrealismo se mostre o mais evidente possível.

Outra descoberta deste percurso foi a de que existem diversos caminhos por onde isso poderia ter sido feito. No entanto, qualquer um deles acabava deparando-se com um fundamento da teoria lacaniana: as elaborações no campo da linguagem e a sua importância para a lógica psicanalítica proposta por Lacan. Tais elaborações não remetem apenas a um paralelo em relação à genealogia do conceito de objeto, mas o caracterizam como um conceito polissêmico, baseado nos serviços prestados em relação aos desenvolvimentos relativos à linguagem. Dito de outra maneira, a relação entre o exercício genealógico do conceito de objeto e a relação de Lacan com o Surrealismo está no fato de como os desenvolvimentos no campo da linguagem elucidam o afastamento e a aproximação, nessa ordem cronológica, em relação ao que foi a inspiração surrealista para Lacan.

Basicamente, os cinco diferentes momentos da teoria lacaniana relativos à construção do conceito de objeto passam pelo seguinte percurso: no início, a linguagem é determinada como o campo da comunicação intersubjetiva e dialética, em que a satisfação simbólica e a imaginária não se comunicam (nesse caminho, a concepção do “eu” em relação com a realidade, para Lacan, é muito parecida com a dos surrealistas, porém a linguagem nem tanto); num

segundo momento, essa relação (simbólica-imaginária) será desenvolvida a partir dos laços simbólicos, tanto as pulsões começam a ser pensadas em termos de linguagem como o objeto começa a ser pensado em termos metonímicos; num terceiro momento, a fantasia passa a ter relação com a pulsão e o objeto começa a se relacionar com um “para-além da realidade”; num quarto momento, são retomados os vínculos entre o real e o simbólico, em que o corpo e as pulsões passam a ser colocados em foco na relação subjetiva; num quinto momento a predominância do simbólico nas relações subjetivas é revista e a linguagem passa a transcender a ordem comunicativa e a vincular-se ao real.

A abordagem desses diferentes momentos não tem a pretensão de firmar uma divisão estanque entre eles – até porque isso não seria possível –, mas de marcar didaticamente alguns momentos conceituais que elucidam as relações possíveis e impossíveis entre Lacan e o Surrealismo.

Ao longo da história do Surrealismo fica notório que a preocupação não é estabelecer uma ontologia para a linguagem, mesmo que se tenha considerado o seu protagonismo nas relações subjetivas, mas pensá-la em relação ao real, ao encontro com o inusitado, onde, inclusive, as palavras se encontram com imagens. Nesse sentido, o Seminário XXIII de Lacan, que presta uma homenagem a James Joyce, é fundamental, tanto para elucidar as últimas proposições acerca da linguagem em relação ao real, como também porque traz a novidade dos “nós” (já ensaiados anos antes e de diferentes formas), em toda a sua potência elucidativa. Os “nós”, para Lacan, foram justapostos em meios aos seus textos (escritos e ditos), de maneira com que as imagens que ele insere também criaram um novo lugar, onde o objeto passou a ter uma nova função.

Nesse contexto, o romance “Nadja”, de Breton e algumas produções de Michel Leiris servirão para exemplificar e discutir alguns dos pontos que Lacan observou em Joyce e também em si mesmo.

1 A HISTÓRIA DO SURREALISMO

1.1 A Revista *Littérature* (1919-1924)

Phillipe Soupault conta, na introdução de uma reedição da revista *Littérature*, a história de como começou a organização do grupo que criaria a revista, história essa que coincide com o início da história do movimento surrealista. Depois do desaparecimento da revista de Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, André Breton e Soupault decidiram publicar uma revista mais eclética do que aquela, foi quando os dois amigos encontraram Henry Cliquennois, que propôs dirigir e financiar as primeiras publicações; àqueles dois caberia a edição. Quando os três estavam procurando o título, sem muito êxito, Breton pediu ajuda ao experiente, e já renomado Paul Valéry, que sugeriu *Littérature*, de maneira irônica, já que uma das ambições era estabelecer uma oposição radical à ordem social da instituição literária. Logo na sequência em que o título foi escolhido, Cliquennois desiste da empreitada e isso, segundo Soupault, devido ao autoritarismo de Breton, já manifestado aos seus 23 anos*. Soupault, que na época havia recém completado 21 anos, recebe uma pequena herança, que dispõe para a publicação da primeira edição e, nesse contexto, Breton convida o seu melhor amigo na época, Luis Aragon, a integrar na direção do grupo. Assim, formam-se “os três mosqueteiros”, como eles gostavam de chamar ironicamente, relembra Soupault³.

Essa breve história sobre o nascimento da revista demonstra a ambição dos três futuros surrealistas, num projeto que visava tanto estabelecer um questionamento radical sobre a atitude literária, como também anuncia a intenção de estabelecer objetivos para além dos apresentados pelo movimento *DaDa*, o qual eles estavam diretamente vinculados e eram, de certa maneira, constantemente associados.

A *Littérature* foi publicada mensalmente entre os anos de 1919 e 1924. Os cinco anos de sua publicação são divididos em duas séries: a primeira ocorre de março de 1919 a agosto de 1921, tendo como objetivo a publicação de textos poéticos, tanto de personagens da época (os quais viriam a ser os futuros participantes do movimento surrealista, ou que estariam muito próximos a ele), como também de personagens homenageados, que seriam aqueles que representaram, em épocas passadas, os ideais pleiteados pelos editores. Nesse sentido, a revista não contou apenas com a reedição de grandes obras desses autores homenageados, mas abriu

* Será visto, no decorrer da história do Surrealismo, como o suposto autoritarismo de Breton estabelece peculiaridades em relação ao que sucederá no percurso do movimento. Também esta pode ser uma das razões, certamente especulativa, da aproximação e o afastamento de Lacan com o Surrealismo.

espaço para que grandes artistas pudessem ser exaltados como nunca antes. É o caso de Isidore Ducasse, que tem um texto, de 1870, publicado pela primeira vez na revista, o qual abrirá as portas para que o jovem poeta pudesse ser conhecido pela vanguarda francesa e, conseqüentemente, pelo resto do mundo.

A segunda série da revista ocorreu após um ano de recesso, de maio de 1921 a maio de 1922. Nesse retorno, as principais mudanças foram: a saída de Luis Aragon da direção; o surgimento da capa de uma cartola, desenhada por Man Ray e o início da publicação de sonhos dos mais diversos personagens. Essa nova série durou apenas quatro números e, então, Breton assume sozinho a direção. Nesse contexto, ele escreve um pequeno manifesto introdutório explicando seus interesses fundamentais em relação à revista e deixando claro o seu protagonismo em relação ao futuro dela e do que estaria por vir. O último momento da segunda série ainda contou com outras duas novidades fundamentais para o percurso pretendido desta pesquisa: as capas desenhadas por Francis Picabia e o surgimento de algumas imagens misturadas aos textos. Este momento é fundamental, pois é o início daquilo que poderá ser os primeiros esboços sobre a noção do *objeto surrealista*.

Sua inauguração teve um sumário digno da estreia de uma grande obra: alguns fragmentos do texto ainda inéditos na época de André Gide, *Nouvelle Nourriture*, seguidos por: *Cantique de Colonnes*, de Paul Valery; *Écris dans une cuisine*, de Léon- Paul Fargue; *L'age de l'Humanité*, de André Salmon; *La rue Revigan*, de Max Jacob; *Carte-Blanche*, de Pierre Reverdy; *Sur la robe elle a un corps*, de Blaise Cendrars; *La Guérison de sévrès*, de Jean Paulhan; *Pierre Fender*, de Luis Aragon e *Clé de sol*, de André Breton (em homenagem a Pierre Reverdy e a música). Além dos textos poéticos, este número da revista contou com uma pequena crônica de Tzara e de Reverdy, bem como foram feitas homenagens num apêndice ao *Manifeste DaDa* (16 de julho de 1916) e a revista de Gide, *Nouvelle Revue Française*.

Foi assim que Gide abriu as portas na estreia e mostrou, sem nenhuma introdução dos editores, quais seriam as intenções da revista.

Seguem alguns trechos dos fragmentos inéditos da *Nouvelle Nourriture*⁴:

Tábula rasa, eu varri tudo. Está feito. Ergo-me nu sobre a terra virgem, diante do céu a ser repovoado *

...

Do amor e do pensamento, esta é a sutil confluência!
A página em branco
brilhe em minha frente.
E assim como o Deus se torna homem, então vem

* Table rase, j'ai tout balayé. C'en est jàit. Je medresse nu sur la terre vierge, devant le ciel à refieuffer. (p.2)

submeter às leis do ritmo minha ideia.
Imagem da minha felicidade perfeita,
espalho aqui, pintor re-criador
a cor mais tremenda e viva*.

...
“Eu sonho com novas harmonias, uma arte das palavras, mais sutil e mais franca; sem retórica; e que nada busque provar”†.

Os fragmentos retirados do trabalho de Gide exaltam a prática da escrita e a livre utilização dela. O escritor poeta passeava livremente com as palavras na folha em branco, da maneira “mais sutil e mais franca”, uma prática que será explorada pelos futuros surrealistas como uma espécie de desenho do texto. Assim, Gide exaltou a nova arte que servirá para os jovens editores da *Littérature* como um dos maiores referenciais desta época, assim como por toda a história do movimento surrealista.

O segundo número é lançado em abril de 1919, com uma nota de Breton comentando a similaridade entre os anos de 1870 e 1871 (período da guerra Franco-prussiana que culminou no fim do Segundo Império e na substituição pela Terceira República francesa) com a vanguarda. O enunciado a seguir tem importante relevância na medida em que ele é uma forma de introdução aos ideais surrealistas, o que justifica, inclusive, ele estar transcrito na atualidade no “Centro George Pompidou”, em Paris, como uma forma de anunciar a exposição surrealista⁵.

Os anos de 1870 e 1871, semelhantes aos que acabamos de experimentar, viram instruir as duas grandes ações movidas pelo jovem à velha arte. Encontramos os elementos de um deles em uma carta de Rimbaud datada de 15 de maio de 1871 e publicada na *Nouvelle Revue Française* em 1 de junho de 1912. Mantêm-se as *Poésies inédites* de Isidore Ducasse, uma obra que parece existir apenas uma cópia na “Biblioteca Nacional” na qual, Léon-Paul Fargue e Valery Larbaud a documentaram. A *Littérature*, nos seus números 2 e 3, as reproduziu, também para esclarecer as insinuações daqueles que, não temendo uma solução simples demais, classificam o conde de Lautréamont entre os loucos. Se, como demanda Ducasse, a crítica estava atacando a forma antes mesmo das ideias, nós saberíamos que nos “Poemas”, muito mais do que o romance está em jogo. A meu ver, há toda a questão sobre a linguagem, Ducasse se mostra o mais apto a revelar o dano causado a eles pelas palavras (“Eu vou lhes pedir um pouco, demais!”) e as figuras (*fair ele vide sans machine pneumatique*) das quais ele possui completamente a ciência dos efeitos (“Venha, música”). Em consciência, a necessidade de provar constantemente através do absurdo não pode ser confundida com um sinal de desrazão. Já faz tempo suficiente que Baudelaire reivindicou o direito de se contradizer: reconheço os “Poemas” de Isidore Ducasse e

* De l'amour et de la pensée, c'est ici le confluence subtil!

La page blanche

luit devant de moi.

Et de même que le Dieu se fait homme ainsi vient se soumettre aux lois du rythme mon idée.

Image de mon parfait bonheur,

J'étais ici, peindre récréateur

la couleur la plus tremblante et la plus vive. (p.3)

† Je rêve à nouvelle hamonies, um art des mots plus subtil et plus franc; sans rhétorique; et qui ne cheche à rien prouver. (p.3)

refutam “Os cantos de Maldoror”. Acrescento que eles não são de forma alguma comparáveis e, portanto, não inferiores, uma vez que os dois livretos impressos constituem apenas o prefácio, só podem passar por uma Arte Poética, e que a coleção permanece até hoje desconhecida* .

As “Poesias” de Isidore Ducasse, para Breton, apresentam todas as questões sobre a linguagem, desde “o peso das palavras” até das “imagens que são submetidas a uma lógica de captação pela ciência dos efeitos”. É através da linguagem que surgem as imagens, e são essas imagens que provocam o vazio. Ele diz: *faire le vide sans machine pneumatique* [criar o vazio sem máquina pneumática]. Em outras palavras, a poesia de Ducasse e as imagens nascidas dela, criariam o vazio, e é nele que estaria a potência das “Poesias”, pois o leitor experimenta o vazio e irá a partir dele estabelecer suas próprias associações.

Esta passagem remete também à “falta de imaginação alheia”, e isso porque a recepção de Ducasse no meio intelectual da época fez com que emergissem alguns paradigmas literários, ou mesmo demandas literárias, contrárias às ambições dos futuros surrealistas. A obra “Poesias I e II” (1970) foi reconhecida pela maioria, contudo, “Os cantos de Maldoror” (1989), nem tanto. Houve aqueles que a refutaram em virtude do excesso de não realidade, ou por causa da loucura do autor. No entanto, a importância de Ducasse para os surrealistas, em especial na obra “Os Cantos de Maldoror”, será um ponto explorado no final da história sobre a revista *Littérature*, e isso porque a obra evidencia alguns dos pontos centrais em relação aos princípios que virão a ser os do futuro movimento, entre eles os entendimentos sobre a loucura e a importância da metáfora e da metamorfose. Contudo, nesse momento incipiente da história do Surrealismo, as publicações das “Poesias” nas duas próximas edições da *Littérature* serão o foco e mostrarão grandes repercussões. Seguem alguns exemplos:

Os gemidos poéticos deste século são apenas sofismas.
Os primeiros princípios devem estar além de discussão.

* Les années 1870 et 1871, semblables à celles que nous venons de vivre, ont vu instruire les deux grands procès intentés par l'homme jeune au vieil art. On trouve les éléments de l'un d'eux dans une lettre de Rimbaud datée du 15 mai 1871 et publiée dans la Nouvelle Revue Française le 1er juin 1912. Restent les introuvables “Poésies” d'Isidore Ducasse, ouvrage dont ne semble exister que l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale sur lequel, Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud se sont documentés. *Littérature*, dans ses numéros 2 et 3, les reproduit, aussi pour couper court aux insinuations de ceux qui, ne redoutant pas une solution trop simple, classent le comte de Lautréamont parmi les fous. Si, comme le demande Ducasse, la critique attaquait la forme avant le fond des idées, nous saurions que dans les “Poésies”, bien autre chose que le romantisme est en jeu. A mon sens, il y va de toute la question du langage, Ducasse se montrant d'autant plus apte à relever le tort que lui font les mots (“ Je vous demande un peu, beaucoup ! ”) et les figures (*faire le vide sans machine pneumatique*) qu'il possède à fond la science des effets (“ Allez, la musique. ”). En conscience, le besoin de prouver constamment par l'absurde ne peut être pris pour un signe de déraison. Voilà assez longtemps que Baudelaire a revendiqué le droit de se contredire : j'admets que les Poésies d'Isidore Ducasse suivent et réfutent les Chants de Maldoror. J'ajoute qu'elles ne leur sont en rien comparables, donc point inférieures, puisque les deux fascicules imprimés n'en constituent que la préface, ne peuvent passer que pour un Art Poétique et que le recueil demeure jusqu'à ce jour inconnu.

Aceito Eurípedes e Sófocles; mas não aceito Ésquilo.
 Não mostre nenhuma falta de propriedade das mais elementares e de mau gosto em relação ao criador.
 Repudie a descrença: você me faz feliz.
 Não há dois tipos de poesia; há apenas um.
 Existe um acordo tácito entre o autor e o leitor, pelo qual o primeiro é chamado doente e aceita o segundo como seu enfermeiro. É o fogão que consola a humanidade!
 Os papéis são arbitrariamente alterados.
 Eu não quero ser estigmatizado como pretensioso.
 Não vou deixar nenhuma Memória.
 A poesia não é a tempestade, nem o ciclone. É um rio majestoso e fértil.
 É só na escuridão da noite que conseguimos fazer isso passar moralmente. Oh Young Nights*! Você me causou muitas enxaquecas^{†6}!

O jovem Ducasse, que assinaria também pelo pseudônimo de Conde de Lautréamont, irá ser mencionado outras vezes na *Littérature* e muitas outras vezes em outras revistas surrealistas (através de poesias, desenhos, fotografias, textos poéticos e políticos), neste momento chama-se a atenção para os seguintes enunciados das “Poesias” que seguirão como princípios durante toda a história do Surrealismo[‡]:

A poesia deve visar a verdade prática. Ela afirma as relações entre os primeiros princípios e as verdades secundárias da vida. Cada coisa fica em seu lugar. A missão da poesia é difícil. Não interfere com os acontecimentos da política, na maneira como se governa um povo, não faz alusão aos períodos históricos, aos golpes de Estado, aos regicidas, as intrigas em curso. Ela não fala das lutas pelas quais o homem se envolve, com exceção daquelas consigo mesmo, com suas paixões. Ela descobre as leis que apoiam a teoria política, a paz universal, as refutações de Maquiavel, as cornetas das quais são compostas as obras de Proudhon, a psicologia da humanidade. Um poeta deve ser mais útil do que qualquer cidadão da sua tribo. Seu trabalho é o código dos diplomatas, legisladores, daqueles que guiam a juventude...^{§ 7}

* Obra do poeta inglês Edward Young (1681- 1765).

† Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes.

Les premiers principes doivent être hors de discussion.

J'accepte Euripede et Sophocle; mais je n'accepte pas Eschyle.

Ne faites pas preuve de manque des convenances les plus élémentaires et de mauvais goût envers le créateur.

Repoussez l'incrédulité : vous me faire plaisir.

Il n'existe pas deux genres de poésies; il n'en est qu'une.

Il existe une convention peu lacite entre l'auteur el le lecteur, par laquelle le premier s'intitule malade et accepte le second comme garde-malade. C'est le poêle qui console l'humanité !

Les rôles sont intervertis arbitrairement.

Je ne veux pas être flétri de la qualification de poseur.

Je ne laisserai pas de Mémoires.

La poésie n'est pas la tempête, pas plus que le cyclone. C'est un fleuve majestueux et fertile.

Ce n'est qu'en admettent la nuit physiquement, qu'on est parvenu à la faire passer moralement. O Nuits d'Young! vous m'avez causé beaucoup de migraines!

‡ O volume 3 da *Littérature* dedica praticamente metade da sua edição as “Poesias”.

§ La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie. Chaque chose reste à sa place. La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événement de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple, ne fait pas allusions aux périodes historiques, aux coups d'État, aux régicides, aux intrigues des cours. Elle ne parle pas des lutas que l'homme engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions. Elle découvre les lois qui font vivre la politique théorique, la paix universelles, les réfutations de Machiavel, les cornets dont se composent les ouvrages de

A poesia é em si um Manifesto, tanto no seu conteúdo como no ato da escrita, e é por isso que o jovem poeta ainda afirma: *La poésie doit être faite pour tous. Non pas un* [A poesia deve ser feita por todos. Não por um]⁸.

Essas passagens de Ducasse tiveram grande influência entre os três amigos e editores da *Littérature*, uma delas é ensaio feito por Breton e Soupault na obra *Les Champs magnétique*, a qual teve alguns de seus fragmentos publicados na oitava edição da revista, em outubro de 1919, e nas duas edições seguintes. O livro apenas foi lançado em 20 de maio de 1920 e conteve 21 poemas. Contudo, "Os campos magnéticos" aparecem na revista como testes, publicados através de fragmentos, tendo como principal ambição ser escrito entre os dois, de forma livre o suficiente para ser compreendido como automático. Além disso, os fragmentos, testados e publicados na revista, remetem a uma fase de experiências na linguagem que se assemelha a artigos científicos que testam ideias para o público. Dentre eles:

Não resta mais nada do que abrir nossas mãos e nosso peito para ficar nu como este dia ensolarado. "Você sabe que esta noite há um crime natural a ser cometido. Como você sabe tão pouco sobre as coisas, meu pobre amigo. Abra esta grande porta e diga que está completamente escuro, que o dia está morto pela última vez"⁹.

Para além da ideia de que a poesia deveria ser escrita por todos e não por um, o que parece estar por de trás dessa nova experiência poética é uma construção livre para a escrita, livre de moralidades, as quais são "bem aceitas à luz do dia". Como mencionou Ducasse, no final de um dos trechos dos seus "Poemas": "É só na escuridão da noite que conseguimos fazer isso passar moralmente". Essa passagem, resgatada outras vezes na história do Surrealismo, foi levada às vias da experiência dos sonhos, uma outra maneira de experimentar o acesso à linguagem.

Nesse sentido, a revista tem o propósito de provocar uma outra experiência da linguagem, através de um *lugar comum*, compartilhado, e é por isso que, a partir do número 17 da primeira série, os editores convidarão quem quisesse ("sem distinção de talento, de profissão, de idade, de inteligência, de moralidade, etc.") a ir no dia 19 de outubro no restaurante *Blanc*,

Proudhon, la psychologie de l'humanité. Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu. Son ouvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse...

* Il n'y a plus qu'à ouvrir nos mains et notre poitrine pour être nus comme cette journée ensoleillée. "Tu sais que ce soir il y a un crime vert à commettre. Comme tu ne sais rien, mon pauvre ami. Ouvre cette porte tout grande, et dis-toi qu'il fait complètement nuit, que le jour est mort pour la dernière fois».

localizado na rua *Favart*, para discutir pautas referentes aos interesses da continuidade da revista.

Esse espaço de convocação do público a participar terá como consequência a elaboração das conhecidas enquetes que irão acompanhar a tradição das revistas surrealistas. Contudo, ainda dentro do percurso histórico sobre a *Littérature*, outras influências literárias, além de Ducasse e Gide, aparecem e são fundamentais, como: Stéphane Mallarmé, que também teve uma poesia inédita publicada, *Le Chateau de l'espérance*; Athaud Rimbaud; Jaques Vanché; Guillaume Apollinaire; Tzara, que participou em praticamente todas as edições da revista.

Tzara, o pai do movimento *DaDa*, mesmo sendo um dos principais referenciais, tanto na proposta da poesia automática, como na modulação da revista, é marcado pelo trio de editores como um personagem fundamental do processo, ao mesmo tempo que apresenta diferenças em relação ao novo ideal. Essas diferenças apenas serão explicitadas mais tarde, tanto no “Manifesto Surrealista”, na revista *Révolution Surréaliste*, como na revista *Surréalisme au service de la Révolution* (SASDR). Contudo, algo sobre a semelhança e a diferença pode ser notado numa das publicações de Tzara, chamada “Para fazer um poema dadaísta”¹⁰.

Pegue um jornal.
 Pegue tesouras.
 Escolha nesse jornal um artigo que tenha a extensão que você pretende dar a seu poema.
 Corte o artigo.
 Corte em seguida com cuidado cada uma das palavras que formam esse artigo e as ponha num saco.
 Pegue em seguida cada recorte um depois do outro na ordem em que saíram do saco.
 Copie conciosamente.
 O poema se parecerá com você.
 E então você será um escritor original e de uma sensibilidade encantadora, embora incompreendida pelas pessoas comuns.

Então, se o *DaDa* trazia para os futuros Surrealistas inspirações elementares aos seus propósitos revolucionários, os quais podemos notar em diversos poemas presentes na *Litterature* e mesmo na obra *Les Champs magnétiques*, eram as inspirações ligadas aos experimentos feitos na linguagem, e não necessariamente estavam voltados à intenção revolucionária que o grupo já manifestava nessa época*. Foi a partir das experiências com a linguagem, através da poesia, que surgiu o desejo de revolução, revolução a partir da destruição

* No número XIII da revista surgem 23 manifestos em homenagem ao *DaDa*, escritos por Aragon, Breton, Soupault, Éluard, ARP, Piabai, Tzara ... Todos eles visavam exaltar o movimento devido aos boatos de que ele poderia ter acabado. Nesse mesmo sentido, no número XVII, Breton escreve *Dada n'est past mort*. Ambos os manifestos acerca do movimento *DaDa* mostram o quanto ele era importante para os editores da revista, mesmo apresentando diferenças.

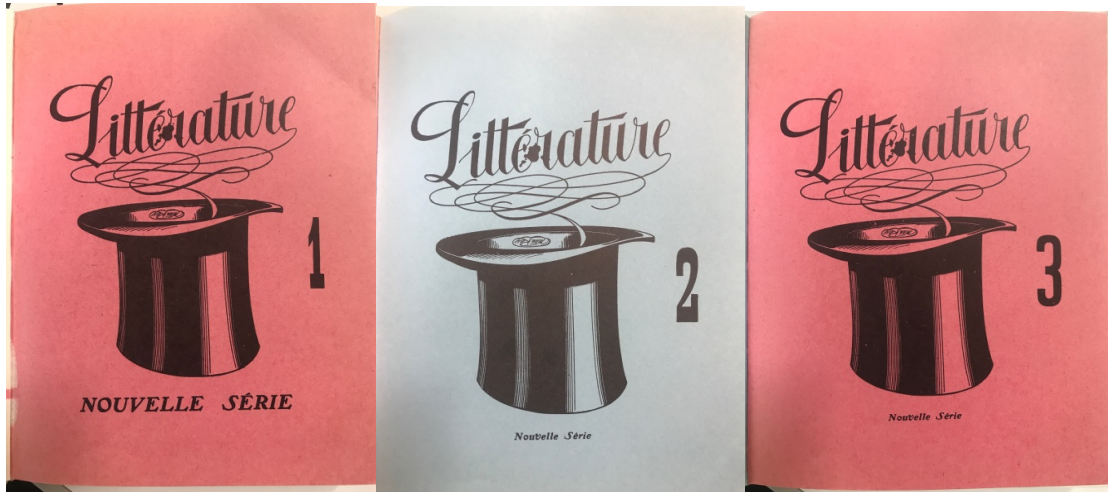
dos principais tabus da sociedade, como: a sexualidade, a religião e a literatura. É nesse sentido que a crítica ao *DaDa* é feita, seus projetos eram para Breton utópicos, e o que ele visava era um fim “mais materialista”, como ele deixa claro num manifesto transcrito na *Littérature*, chamado *Clairement*: “Não se dirá que o dadaísmo terá servido a outra coisa se não a nos manter nesse estado de disponibilidade perfeita onde estamos e de que de agora em diante vamos nos afastar com lucidez em direção ao que nos chama”¹¹.

Para esclarecer esse novo caminho pretendido, chama-se atenção para duas manifestações que aparecem no desenvolvimento da revista: as enquetes, a partir no número 9 da primeira edição, em novembro de 1919; o surgimento das primeiras ilustrações e das primeiras capas ilustradas, a partir da segunda série, em março de 1922.

O anúncio de Ducasse de que “A poesia será feita por todos. Não por um”, faz com que antes do término da revista Breton proponha uma enquete: “Por que você escreve?”. Além do convite à participação de qualquer pessoa para discutir os assuntos da revista, agora, a *Littérature* abre precedentes para pensar as *experiências de linguagem* a partir de um jeito de fazer entre todos e para todos, e, como num Manifesto, convoca a participação dos leitores. Esta primeira pergunta abre espaço para o sujeito, que além de suas evidentes pretensões comunicativas tem sua razão e seu desejo, ou apenas uma pretensão de se fazer ouvir, assim, as respostas são publicadas e discutidas. A provocação subjetiva tem um lugar comum e público na revista e esse pode ser pensado como um dos grandes recursos dos surrealistas, que inclusive os levarão aos primeiros esboços para pensar a Revolução, no caso, num sentido mais materialista do que subjetivista.

Quanto às ilustrações das capas, aparecem como uma expressão precedente a importância que terão as colagens, as fotomontagens, os caligramas etc., para a história do movimento. Além disso, as capas precedem o que virá a ser as imagens que irão se justapor aos textos, manifestação explorada sobretudo nas futuras revistas surrealistas. Essa questão tem importante relevância para esta pesquisa, pois será através da justaposição entre texto e imagens que nascerá a noção proposta de *objeto surrealista*.

Figura 1 – As primeiras capas da segunda série da *Littérature*, criadas por Man Ray.



Fonte¹²

Man Ray ilustrou os três primeiros números da *nouvelle série* através de uma cartola. Além do registro óbvio, o de ter um artista plástico renomado e admirado entre o trio de editores participando das edições, a cartola, e, em especial o que sai dela, ou que poderia sair para além do que enxergamos, faz parte das provocações da revista para aquilo que estaria por vir. Quando Breton assume, sozinho, a direção da revista e escreve o manifesto *Clairement*, não apenas declara o seu afastamento dos ideais de Tzara, mas também mostra uma novidade ao dar carta branca para que Francis Picabia ilustrasse as próximas edições, as quais seguirão até o número 9.

Picabia realizou uma série de estudos e de projetos alternativos e desses existe um material de 17 ensaios inéditos, os quais pertenciam a Breton e permaneceram inéditos até 2008. Declarados "trabalho de grande interesse patrimonial" pela Comissão de Tesouros Nacionais da França, entraram para a coleção do Museu Nacional de Arte Moderna (Moma) e foram apresentados no Centro Pompidou, onde, na época, foi debatido acerca do novo estilo gráfico de Picabia – presente nestas capas –, “onde a linha e a fantasia dominavam”. Picabia teria projetado os desenhos alternando áreas em preto e branco com uma linha clara na tinta, evocando as pinturas ripolinadas* feitas nos mesmos anos.

** Tipo de pintura em óleo inventada no final do século XIX, que seca rápido. Os franceses, no século XX, utilizaram dessa nomenclatura para designar através do verbo *ripoliner* o tipo de pintura esmaltada, brilhante, da qual Picasso foi um dos precursores da vanguarda na utilização.

Figura 2 – As capas de Picabia.

Fonte¹³

As nove capas da nova série da revista *Littérature* são ilustrações sedutoras para a proposta revolucionária. A religião, a sexualidade, a literatura, as artes e a política, são representadas como tabus sociais a serem desmistificados através das poesias que estariam por vir, depois de se abrir a capa, em cada edição. Contudo, também é possível pensar que quando há uma intenção anunciada nas imagens das capas ela já se torna parte do conteúdo da obra.

Assim, sua conotação não é decorativa, mas sim de avocação imaginativa. E é nesse sentido que a partir das primeiras capas começam a surgir a mistura entre as imagens e os textos. Os artistas que fizeram parte dessa época foram: Robert Denos (número 6); Marcel Ducahmap (número 5); Max Ernest (números 7, 8, 11-12); Gioirgio de Chirico (número 1); Man Ray (número 13, além das 3 primeiras capas); Francis Picabia (número 6, além das 9 capas); Pablo Picasso (número 10).

É assim que a imagem se aproxima (é provocada) da realidade poética almejada. E que será explorada daqui para frente na “História do Surrealismo”.

Na última edição da revista, em junho de 1924, aparece *Le Violon d'Ingres*, uma fotografia de Man Ray que remete a um ícone da pintura francesa: *La Baigneuse*, pintado por Dominique Ingres, de 1808. A imagem mostra Kiki de Montparnasse, na época amante do artista, com os braços cruzados a frente de maneira que as suas costas se assemelham a um violino. Esta primeira associação fica ainda mais óbvia quando Man Ray adiciona dois símbolos musicais que induzem aos furos que provocam a sonoridade do instrumento. Se a fotografia, na maior parte das vezes, esteve ligada ao realismo, agora, poderia produzir imagens para além deste contexto realista informativo, a montagem produz uma outra interpretação da imagem, e consequentemente remete para uma outra realidade dela, um *outro espaço de imagem*.

A fotografia é apresentada no sumário da última edição como: *Nouveauté, par la Rédaction* [Novidade, da redação]; *Hors texte* [fora do texto].

Essas imagens que estão “fora do texto”*, remetam a uma experiência do *fora* que está sempre por vir[†], e isso porque despretencializa a temporalidade (um lógica temporal do entendimento) e a significação (realismo fora de significação pre-estabelecidas) para criar um outro espaço onde figuras que estão fora do texto podem se misturar. Esse ponto será enfatizado nos próximos momentos da história do Surrealismo, como um indício disso que pode estar fora e mesmo assim estar próximo.

* As primeiras são dois desenhos de Man Ray na oitava edição (janeiro de 1923), anunciados como “fora do texto”.

† Teoria desenvolvida por Maurice Blanchot no seu livro “Um livro por vir”, focado nas narrativas que deixam de ser relato para serem o próprio acontecimento.

Figura 3 – *Le Violon d'Ingres*, de Man Ray (1924).



Fonte¹⁴

1.2 A experiência da metáfora e da metamorfose para os surrealistas.

A seguir serão analisados dois casos especiais para a história do surrealismo, principalmente em relação à importância da metáfora e da metamorfose para constituição dos principais pressupostos teóricos e produções poéticas do movimento, os quais já foram de alguma maneira anunciados durante os desenvolvimentos da revista *Littérature* e que, em seguida, serão explicitados no Manifesto surrealista e na revista *Révolution Surrealiste*, ambos publicados a partir de 1924.

Os dois casos elucidativos para a proposta são: Isidore Ducasse, na obra “Os cantos de Maldoror”, e Guillaume Apollinaire, na peça “As mamas de Tirésias”. Os dois serão exaltados pelos futuros membros do movimento diversas vezes e através de diferentes formas de expressão, durante o percurso da história do Surrealismo, contudo, percebeu-se que o enfoque na metáfora e na metamorfose, presentes nos dois casos, tem um ponto possível de análise em comum, e isso porque se pressupõe que não é qualquer metáfora que produz metamorfose.

Quanto à metáfora, é possível emprestar a definição de que “a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade”¹⁵. Lautréamont, num trecho da sua obra, diz que a metáfora é “uma figura retórica [que] rende muito mais serviço às inspirações humanas daqueles que não se esforçam em sua aparição natural e que estão imbuídos de preconceitos ou ideias falsas, o que é a mesma coisa”¹⁶.

A partir dessas duas afirmações sobre a metáfora, as quais enfatizam a relação do sujeito com a potência do discurso, ou, afirmações que trazem o discurso metafórico como uma potência que coloca o sujeito em outras relações possíveis, pressupõe-se que a metamorfose é uma operação consequente desse poder discursivo, porém, apenas se atingir o sujeito. Essa experiência pode produzir, inclusive, uma mudança no objeto sensível (do objeto comum), para além do domínio da consciência. É esse o ponto que marca a especificidade de Lautréamont e Apollinaire para as inspirações surrealistas, cada um a sua maneira.

Além disso, parece fundamental anunciar que além da importância para a história surrealista, esse ponto, que relaciona a metáfora à metamorfose, traduz a concepção de metáfora para os surrealistas e será utilizado posteriormente para as análises comparativas entre Lacan e o Surrealismo acerca desse tema; fundamentalmente no que concerne a suas possibilidades de interpretação a partir da baliza simbólica ou real, fato que provoca diferentes efeitos na análise sobre as relações do sujeito na linguagem.

1.2.1 Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont: “Os contos de Maldoror”

Léon-Paul Fargue e Valery Larbaud copiam da Biblioteca Nacional de Paris a obra *Poésies* de Isidore Ducasse e a entregam a Breton que publica alguns de seus fragmentos em 1919, na revista *Littérature*. Segundo André Gide, uma das grandes glórias de Breton, Aragon e Soupault foi a de ter reconhecido e proclamado a importância literária, ultra-literária de Lautréamont.

Como foi desenvolvido no subcapítulo anterior, sobre a história e importância da revista *Littérature*, a obra “Poesias” (1870) foi fundamental para o trio editor, não apenas pelas razões mencionadas por Gide – pelo reconhecimento que as publicações inéditas tiveram no meio intelectual –, mas porque o texto continha os preceitos poéticos daquilo que eles estavam pleiteando e experimentando. Porém, é na obra “Os cantos de Maldoror” (1869) que é

*Essa definição foi lembrada por Richard Simanke no seu artigo “A ficção como teoria: revisitando as relações de Lacan com o surrealismo”, e há muito tempo serve como boa definição de metáfora para as elaborações desta pesquisa.

encontrada a maior ênfase dada pelo movimento surrealista durante toda a sua história. Uma das evidentes razões é a importância da experiência da metáfora e da metamorfose na escrita poética, as quais, posteriormente, exaltarão também a ideia surrealista de imagem e, conseqüentemente, do *objeto surrealista*.

Em 1938, é publicada a obra *Conde de Lautremont: Oeuvres Complètes*, que contitui-se dos dois únicos trabalhos publicados de Isidore Ducasse, “Poesias” e “Os cantos de Maldoror”; o primeiro assinado por Ducasse e o segundo, por seu pseudônimo, Conde de Lautrèamont. Além das duas obras, são transcritas as cartas de Ducasse, algumas análises feitas por autores como: Gide, Breton, Crevel, Soupault, Eluard, Tzara... Algumas passagens da obra são vinculadas a ilustrações que estão em meio ao texto, dentre elas, as de Marx Ernest, Man Ray, Espinosa, René Magritte, André Masson, Tanguy, Joan Miro, Seligman e Paalen.

Nesta espetacular edição, de acesso delicado, há o prefácio de Breton, o qual merece uma atenção especial. Ele inicia dizendo que antes de começarmos a adentrar na obra de Ducasse é necessário encontrar as cores usadas por Lewis, no livro “O Monge”*. Foi com elas que Lewis pintou a aparência do seu personagem. Breton anuncia uma intenção que desenvolveu, sobretudo na obra “Surrealismo e a pintura” (1925): aproximar o texto da pintura num contexto onde a pintura é nascida do texto e é a ela que devemos prestar atenção para qualquer análise da obra.

Como introdução a essa ideia, Breton sugere que quem havia feito isso foi Swinburne†, ao conseguir definir o verdadeiro aspecto do Marquês de Sade¹⁷:

Em meio a toda essa eloquente epopeia imperial, vemos em luz flamejante essa cabeça fulminante, esse largo peito franzino iluminado, o homem-falo, de perfil augusto e cínico, careta de titã aterrorizante e sublime; sente-se circulando nessas páginas amaldiçoadas como uma emoção do infinito, vibrando naqueles lábios queimados como um sopro de um ideal tempestuoso.

Aproxime-se e ouviremos pulsar nesta carniça lamacenta e sangrenta as artérias da alma universal, veias inchadas com sangue divino. Esta fossa é toda amassada com azul...‡

* Livro que tem sua primeira edição em 1796 e conta a história do monge Ambrósio, que é um exemplo de virtude até conhecer o diabo.

† Algernon Swinburne (1837-1909), escritor e poeta inglês.

‡ “Au milieu de tout cette bruyante épopée impériale, on voit en flamboyant cette tête foudroyée, cette vaste poitrine sillonnée d'éclair, l'homme-phallus, profil auguste et cynique, grimace de titan épouvantable et sublime; on sent circuler dans ces pages maudites comme un frisson d'infini, vibrer sur ces lèvres brûlées comme un souffle d'idéal orageux. Approchez et nous entendrez palpiter dans cette charogne boueuse et sanglante les artères de l'âme universelle, des veines gonflées de sang divin. Ce cloaques est tous pétri d'azul...”.

A partir desse resgate, Breton diz que é necessário encontrar essas cores, primeiro descritas por Swinburne à Sade, ou por Lewis ao monge, para localizar a atmosfera extraliterária e a deslumbrante figura, de *lumière noire*, que é Lautréamont.

Além disso, existe uma “lei mágica” presente na obra, “o verbo, e não mais o estilo, sofre com Lautréamont uma crise fundamental”.

Há limites em que as palavras podem se relacionar com palavras, as coisas com as coisas. Um princípio de mutação perpétua apreende os objetos, assim como as ideias, tendendo a sua libertação total, e que implica na libertação do homem. A este respeito, a linguagem de Lautréamont é ao mesmo tempo um dissolvente e um plasma germinativo sem equivalentes*.

Nesse caminho, ele menciona a obra de Léon Pierre-Quint, *Le Compte de Lautréamont et Dieu*, em que o mal é considerado, tanto em Lautréamont como em Hegel, uma maneira de apresentar a força motriz do desenvolvimento histórico, e isso porque se funda sob os desejos proibidos, inerentes da atividade sexual primitiva, como também aquela que se manifesta no sadismo. Ainda, a inspiração poética do autor advém da ruptura entre o bom senso e a imaginação, ruptura que certamente tenderá para o lado da imaginação. Dessa ruptura advém uma aceleração voluntária, vertiginosa do fluxo verbal, e isso acaba tornando as frases mais rápidas – fato que Breton compara como a prática surrealista†.

Nesse ponto, a matriz da metáfora em Lautréamont está no desejo sexual e por isso não produz uma percepção comum, mas uma abertura imaginativa que está cercada por uma nova experiência de linguagem e com ritmo próprio que advém dessa experiência.

Ainda,

Tudo o que a análise revela a respeito dos processos envolvidos [na escrita de Lautréamont] dá lugar à representação infalível que Lautréamont nos levou a fazer humor como ele o vê, o humor que atinge com ele seu poder supremo e que fisicamente submete-nos, da maneira mais completa, à sua lei.‡

“Os Cantos de Maldoror” são colocados num lugar outro da literatura, como também foi em Sade§, onde o corpo está amplamente envolvido. O livro é composto por seis cantos, os

* C'en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses, Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l'homme. A cet égard, le langage de Lautréamont est à la fois un dissolvant et un plasma germinatif sans équivalents. (introdução, p.XII)

† Lembrado que o movimento surrealista apenas será “batizado” no “Manifesto Surrealista”, porém essas “Obras Completas de Lautréamont” foram lançadas apenas em 1938.

‡ Tout ce que l'analyse révèle à cet égard des procédés en jeu le cède en intérêt à la représentation infaillible que Lautréamont nous a amenés à nous faire de l'humour tel qu'il l'envisage, de l'humour parvenu avec lui à sa suprême puissance et qui nous soumet physiquement, de la manière la plus totale, à sa loi. (Ibid. p. XIV)

§ A associação entre os dois foi praticada em textos explorados nesta pesquisa, como: *Lautréamont et Sade*, de Blanchot; e *Lautréamont*, de Bachelard.

quais tratam da vida de Maldoror, um herói assassino e cruel que comete várias atrocidades em suas caminhadas por Paris. Toda a trama é contada por um narrador, que é um poeta. Sobre esse ponto, existe uma confusão entre Maldoror e o narrador poeta, os dois aparecem, no texto, envolvidos pelas mesmas experiências, numa relação muito próxima que faz com que várias vezes seja possível confundir um com o outro.

Nas caminhadas de Maldoror por Paris, ele se depara com vários outros personagens e vivência diversos conflitos pessoais, como: em relação a sua infância, com a morte, com grande ênfase o conflito com Deus – aquele que é a origem de todo o mal e que precisa ser combatido, em favor (nem sempre) dos homens.

Tu me darias prazer, ó criador, se me deixasses expressar meus sentimentos. Manejando sarcasmos terríveis, com mão firme e fria, advirto-te que meu coração conterà o bastante deles para poder atacarte até o fim de minha existência. Golpearei tua carcaça oca; e com tamanha força, que me encarrego de fazer saírem dela as parcelas restantes de inteligência que não quiseste dar ao homem, pois teria ciúme de fazê-lo igual a ti, e que escondeste em tuas tripas, bandido esperto, como se não soubesses que mais cedo ou mais tarde eu as descobriria com meu olho sempre aberto, as roubaria, e as compartilharia com meus semelhantes¹⁸.

Ducasse comenta, numa carta a Verbroeckhoven, sócio do seu editor Lacroix, em 23 de outubro de 1869¹⁹, que a evocação ao mal é uma provocação ao leitor, uma espécie de opressão que o faz desejar o bem como remédio. É isso que ele anuncia no início do primeiro canto: uma precaução ao leitor, que encontrará pela frente páginas sombrias e cheias de veneno.

No entanto, Maldoror demonstra-se ser um herói angustiado, “seu rosto encoberto por rugas precoces” dá a ele um caráter mal e ao mesmo tempo transmite certa piedade, que se relaciona também com fato de que ele está em constante sofrimento, sempre se confrontando com grandes dilemas humanos. Essa ambiguidade é persistente na obra, ao mesmo tempo em que Maldoror se indigna com injustiças, podendo até ser piedoso, ele também mata e escarpa, por exemplo. Essas características o tornam uma espécie de herói do mal que visa confirmar a universalidade do mal. Se o poeta narra a crueldade²⁰, Maldoror, por sua vez, num exemplo do seu projeto de crueldade, enfia as unhas no peito de uma criança, sem matá-la, e isso "porque se ela morresse não teríamos, no final das contas, o aspecto de suas misérias"²¹. Na estrofe dez, do mesmo canto, Maldoror contempla o aspecto de uma família humilde, porém feliz.

Figura 4 – A imagem que nasce do texto*, criada por Seligmann.



Fonte²²

Essa mistura de crueldade e um tipo de complacência fazem com que os objetivos cruéis sejam vistos como uma forma de captar algo da universalidade humana.

“Minha poesia não consistirá em outra coisa senão atacar, por todos os meios, o homem, esta besta-fera, e o criador, que não deveria ter engendrado semelhante inseto”²³.

Deus é a origem do mal, assim, o poeta e Maldoror aparecem como heróis que revelarão a verdade ao leitor.

Um ponto curioso são as diversas metamorfoses pelas quais ambos passarão e como cada uma é vivida como experiência única. Quando a metamorfose é narrada pelo poeta não transmite conotação alucinatória, mas como se aquilo pudesse ter realmente ocorrido na realidade, diferente de quando Maldoror relata sua experiência em frente ao espelho, por exemplo, remetendo à loucura.

As metamorfoses podem ser lidas de maneiras diferentes. Por exemplo, quando o poeta e narrador declara guerra ao homem e ao Criador, tanto ele como Maldoror começam a passar

* Kurt Seligmann: “*Et, quand je rôde autour des habitations des hommes, pendant les nuits orageuses...*” [E quando eu rondo pelas casas dos homens, em noites tempestuosas...], (C1, p.15.)

por vários tipos de metamorfose. O poeta diz: “meus raciocínios às vezes se chocam contra os sinos da loucura”²⁴, e em seguida é a vez do herói entrar em cena e virar meio animal, meio vegetal, ao ponto do seu corpo se imobilizar, virar abrigo para vários animais repugnantes. Essas metamorfoses também aparecem como alucinações, no momento em que ele não se reconhece mais no espelho.

Os meus raciocínios chocarão algumas vezes contra as cascavéis da loucura e a aparência séria do que é, afinal, grotesco (embora, segundo certos filósofos, seja bastante difícil distinguir o bobo do melancólico, constituindo a própria vida um drama cómico ou uma comédia dramática)²⁵.

A distinção entre o que é realidade e alucinação mistura-se ao ponto extremo em que o narrador relata que Maldoror sonha que se transformou num porco²⁶. O fato de ter sonhado que se metamorfoseou aprofunda ainda mais essa mistura.

Depois de passar por diversas experiências a partir de diversos encontros – as quais podem ser alucinações, fantasias e sonhos –, ele diz: É possível ler, entre as digressões, a história de uma criança que, abandonada por sua família, encontrou refúgio no oceano e se transformou num ser anfíbio, meio humano, meio peixe. A metamorfose na criança aparece como uma possibilidade de redenção do sujeito frente à universalidade do mal, a qual Maldoror faz questão de não cessar de inscrever: Em seguida ele mata e escalpa seu amigo.

É possível só no quarto canto da obra se confrontar com diferentes realidades, a ponto de que no final o leitor não está certo de qual realidade se trata, mas, certamente, a partir da criação da metáfora, como “processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de reescrever a realidade”, criaram-se metamorfoses, desde *um outro lugar*, onde imagens se presentificam.

Figura 5 – A imagem que nasce do texto*, criada por Magritte.

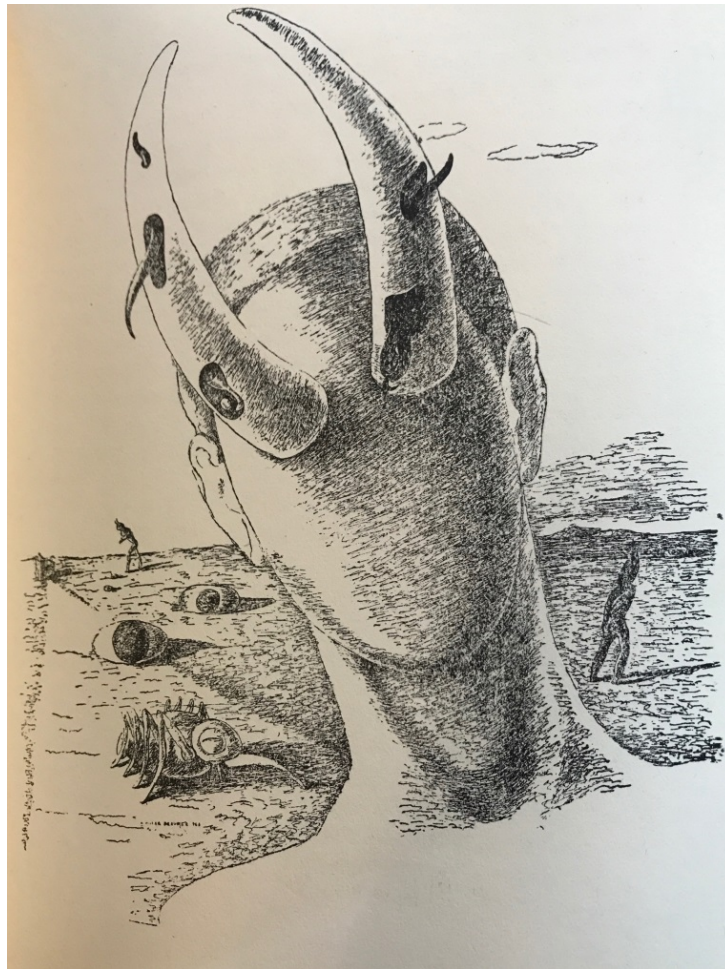


Fonte²⁷

Num outro exemplo elucidativo para essa ideia, no quinto canto, o “poeta narrador”, se dirige aos pederastas, que, incompreendidos, não serão injuriados por ele na sua degradação, em seguida, faz a descrição de uma relação homossexual, provocando o que poderia ser o desejo pederasta, e, ao fim, sugere que Deus é pederasta.

* René Magritte: (canto 2) “Où est-il passé ce premier chant de Maldoror, depuis que sa bouche pleine de feuilles de la belladone” [Onde se passou esse primeiro canto de Maldoror, desde sua boca cheia de folhas da beladona...] (Canto 2, p.53).

Figura 6 – A imagem que nasce do texto*, criada por Brauner.

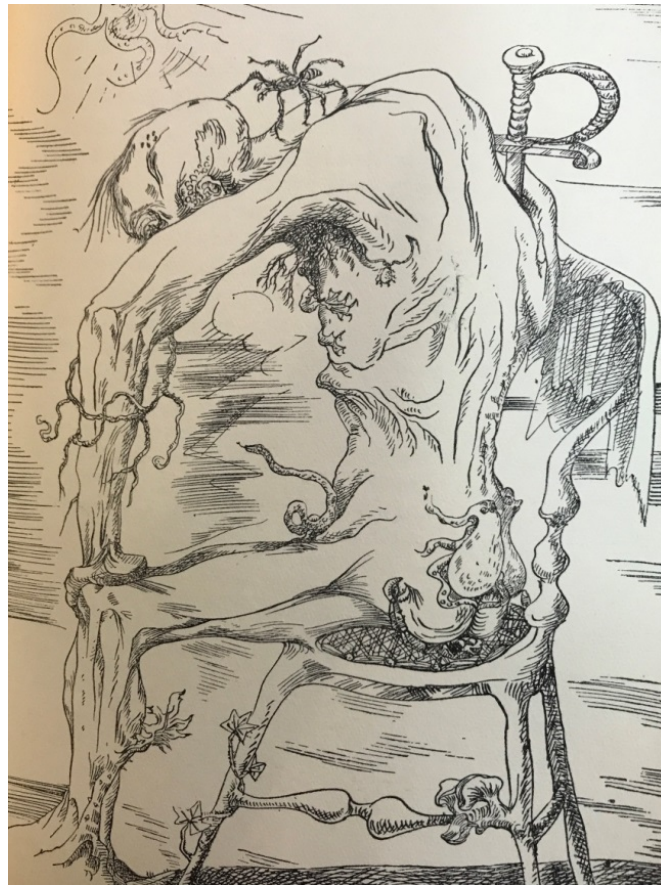


Fonte²⁸

Nessa parte da obra, é possível pressupor alguns elementos para a ideia de um *outro lugar* criado a partir da narrativa de Lautréamont. O pederasta recebe um espaço onde seu desejo é descrito, em seguida à adesão do leitor à experiência do pederasta, Deus é incluído, ele mesmo é pederasta. Em outros termos, a narrativa mistura a moralidade imbutida na ideia do pederasta, com a vivência da experiência pederasta e a encarnação dela na figura de Deus. Tudo isso remete a um *outro lugar* da experienciância que pode evocar a metamorfoses. É o que acontece na última estrofe quando uma aranha gigante aparece e desconstrói aquilo que poderia estar encaminhando para uma atmosfera romântica, e, ou, para um imaginário cristão.

* Victor Brauner: “Une Vielle araignée... Elle m’êtreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre.” [Uma velha aranha ... Ela agarra minha garganta com as patas e chupa meu sangue com a barriga.] (C5, p.137).

Figura 7 – A imagem que nasce do texto*, criada por Masson.



Fonte²⁹

Uma parte fundamental da obra em análise em relação à influência que terá para os surrealistas é uma das últimas passagens do último canto. Nele, é feita uma espécie de parênteses na narrativa do “romance” para que o autor se comparasse a um ciclope: um “espectador impassível de sua beleza paradoxal”³⁰, e logo após ele narra o encontro de Maldoror com um louco, cuja história ele escuta e faz dele, o *poison de la reconnaissance*, a ponto de torna-se um grande amigo³¹. Mas ele mata esse jovem, chamado Mervyn, e diz: “aquele que era “bonito como o encontro fortuito sobre uma tábua de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”³². Maldoror coloca o corpo de Mervyn na extremidade de um cabo, lançando-o para ser esmagado na cúpula do Panthéon.

* Andre Masson: “Je suis sale. Les poux me rongent. Les porceaux, quando ils me regardent, vomissent... [Eu sou sujo. Os piolhos me corroem. Os porcos, quando olham para mim, vomitam ...] (C4, p.179)

Figura 8 – A imagem que nasce do texto*, criada por Man Ray.



Fonte³³

Ao fim da obra, o poeta dirige-se ao leitor³⁴: “faça-se justiça. Ele [Maldoror] me fez de grande idiota. O que ele não teria feito se tivesse sido capaz de viver mais? Este é o melhor professor de hipnotismo que conheço!”[†]

Blanchot, em *Lautréamont e Sade*, diz que a prática da paródia a serviço de colocar em evidência a futilidade da literatura – expressa, sobretudo, no sexto canto da obra – também sugere ao leitor que uma das práticas mais sérias é a da fantasia desenfreada. Por outro lado, a paródia dá um exemplo subversivo de uma “imaginação emancipada”, que joga fora todas as regras. Para Blanchot, Lautréamont passa, sem transição, da lucidez sarcástica à vertigem das metáforas delirantes. Nesse sentido, ele também apresenta a ideia de que a obra tem a intenção de destruir a literatura em prol do delírio, é dessa forma que a criação de uma linguagem aparece como a condição do surgimento de uma experiência.

Independente da intenção delirante proposta por Blanchot, o mais interessante neste momento parece ser a proposta de uma outra experiência criada pela narrativa. Essa ideia

* Man Ray: (canto 6) “... il écasa de ses talons ferrés la boîte d’osier, pendant qu’une varlope, tournoyant autour de sa tête...” [... ele rasgou a caixa de vime com seus saltos de ferro, enquanto um *varlope* girava em torno de sua cabeça]. (p.277)

[†] *Il faut lui rendre justice. Il m’a beaucoup crétinisé. Que n’aurait-il pas fait, s’il eût pu vivre davantage! C’est le meilleur professeur d’hypnotisme que je connaisse!*

permite que se pense que na transição entre realidade, fantasia, delírio e sonho, há criação de um *outro lugar*, ou, um *outro lugar* é provocado a partir da construção de metáforas que produzem metamorfoses, não apenas metamorfoses no corpo, mas metamorfoses na experiência com a linguagem, como no caso em que personagem e narrador estão em constante transformação (inclusive entre eles) e acabam fazendo com que o leitor viva essas experiências numa transformação de como ele lê e sente o texto.

Bachelard, numa conhecida crítica à Lautréamont, lembra que Maxmine Alexandre afirmou que a palavra procura ação. Para ele, em Lautréamont, a palavra encontra ação instantaneamente. O interesse do autor é “determinar a surpreendente unidade, a força esmagadora da conexão temporal”³⁵. Existem alguns poetas que assimilam o espaço, e para esses ainda existe um universo a ser digerido. Porém há outros, muito menos numerosos, que devoram o tempo, e Lautréamont é um desses “grandes comedores do tempo”³⁶. Bachelard diz querer demonstrar a existência de um *complexo* energético, porque seria precisamente o desenvolvimento desse complexo que faz, em geral, a rapidez e a vertigem da obra. Ele está se referindo ao que chama de “complexo da vida animal”, da “energia de agressão”, por isso a obra é uma “fenomenologia da agressão”, “ela é *agressão pura*, num mesmo estilo em que falamos de *poesia pura*”³⁷.

Essa pureza a que se refere Bachelard é interessante para explorar o ponto que Breton escreveu na introdução das “Obras completas de Lautréamont”, e que relacionam palavra e corpo. Se há na obra uma agressão pura, ela é determinada por uma ação, e nesse sentido Bachelard continua: “Uma ação cria a sua forma, como um bom trabalhador cria a sua ferramenta”³⁸. Nesse caminho, ele compara Sade à Lautréamont: enquanto no primeiro a violência é sempre humana, ficando consciente do seu objeto; no segundo a violência ultrapassa as fronteiras humanas e toma posse de um novo psiquismo.

Esse é o ponto que parece ter maior relevância nas análises de Bachelard para esta pesquisa; quando as metamorfoses são possibilidades de realizar atos, como, por exemplo, nos diversos atos de agressão que Maldoror cometeu em prol de comprovar a universalidade do mal. Mas para o filósofo existe uma singularidade no ato cometido por Lautréamont, a qual ele ilustra na comparação com Kafka. Lá, a metamorfose é uma queda, dormência, desfiguração; nela morremos: Kafka “sofre de um complexo de Lautréamont negativo”, sua metamorfose é nortuna, negra...³⁹, já em Lautréamont é exatamente o contrário, há a vivacidade poética, junto a sua riqueza temporal. A imagem é essencialmente ativa, ela é o instante de uma *vouloir-attaquer*, a realização de um fogo metamorfoseante.

O gosto pela metáfora não existe sem o gosto pela pluralidade dos atos, fato que é ilustrado pelas inúmeras metamorfoses que passaram: em águia, polvo, cisne negro, inseto etc. Nesse sentido, Bachelard diz que há a exaltação da ideia de “totalidade animal”, um poder biológico de *ser* variado, demonstrado na poesia de Ducasse através do caráter inumano que nos impede de fazer uma síntese harmoniosa sobre as forças obscuras e sobre as forças disciplinares no nosso ser*.

Esses comentários do filósofo são interessantes na medida em que o projeto de uma poesia que poderia abrir verdadeiramente a imaginação – como a que os surrealistas pleitearão – teria que considerar o fato de que a imaginação se realiza. Essa ideia remete ao fato de que a criação metafórica cria experiências metaforisantes, ou, dito de outra forma, a dimensão “extraliterária” de Lautréamont criou o poder de evocar um *outro lugar* onde imagens se realizam.

1.2.2 Guillaume Apollinaire: “As mamas de Tirésias”

Antes de escrever e exibir a peça “As mamas de Tirésias”, em 1917, Guillaume Apollinaire já havia traçado um percurso de grandes produções no campo da linguagem. Aos 27 anos lançou seu primeiro livro, chamado *L’enchanteur pourrisant*, que é contemporâneo ao famoso conjunto de poemas *Alcools*, publicado na primavera de 1914, na *Soirées de Paris*[†]. Esses poemas, que inclusive trazem os primeiros ideogramas do autor, foram transcritos através de fragmentos, em três edições da *Littérature*.

O terno conhecido como *caligrammes* [caligramas], e amplamente explorado nas futuras revistas surrealistas, apenas será utilizado por Apollinaire alguns anos depois da publicação de *Alcools*. Contudo, é possível perceber desde as suas duas obras iniciais a preocupação com a disposição do poema na página, o que revela uma demanda quanto à forma, fazendo dela uma outra possibilidade de representação fora do sentido comum. Essa ideia sobre o ideograma propõe uma multiplicidade de leituras, ou melhor, parece as impor, já que o leitor, inevitavelmente, terá que se colocar numa posição de incerteza sobre: o que olhar, em que ordem olhar, o que irá ler, em que ordem irá ler, enfim, qual regra ele irá traçar para tudo isso.

* A expressão *ser* variado é uma tradução da pesquisadora a partir de sua interpretação. Bachelard continua nessa argumentação fazendo um breve trabalho análogo com a obra “O mito e o homem”, de Roger Caillois, a qual será explorada no decorrer da pesquisa.

[†] Revista fundada em 1912 por Apollinaire, André Billy, René Dalize, André Salmon e André Tudesq. O autor publica diversos poemas durante o percurso e, na penúltima edição, em 1914, lança quatro de seus anagramas: *Voyage; Paysage Animé; La Cravate et la montre; Couer couronne et miroir*.

Essas novidades trazidas pelo autor colocam a percepção num lugar problemático e os futuros surrealistas perceberam isso.

Figura 9 – Caligrama “Paisagem animada”, de Apollinaire.

PAYSAGE

V
OI ?

LA

CI MAISON

Où NAISSENT

LES É

TOI LES

ET LES DIVINITÉS

CET
ARBRISSEAU
QUI SE PRÉPARE
A FRUCTIFIER
TE
RES
SEM
BLE

C O U C H É S a S E M B L E

MANTS N

VOUS E

VOUS

SÉ

PA MES

RE MEM

R BRES

E

Z

UN CIGARE a

i u q é m

f u m

Figura 10 – Caligrama “A gravata e o relógio”, de Apollinaire.

LA CRAVATE
 DOU
 LOU
 REUSE
 QUE TU
 PORTES
 ET QUI T
 ORNE O CI
 VILISÉ
 OTE- TU VEUX
 LA BIEN
 SI RESPI
 RER

COMME L'ON
 S'AMUSE
 BI
 EN

les heures

et le
 vers
 dantesque
 luisant et
 cadavérique

le bel
 inconnu

les Muses
 aux portes de
 ton corps

l'infini
 redressé
 par un fou
 de philosophe

semaine

la main

Tircis

Mon beau
 cœur té
 de
 la
 les yeux vie
 pas
 se
 l'enfant la
 dou
 leur
 Agla de
 mou
 rir

Fonte⁴¹

Adianta-se que essa construção polimorfa e polivalente, criada por Apollinaire, é uma das formas de também pré-anunciar o *objeto surrealista*, justamente por sua característica de justaposição entre palavras e imagens. Porém, neste momento, volta-se o foco para a peça *Mameles de Tirésias*, com o intuito de trabalhar a importância da metáfora e da metamorfose para o nascimento dos principais pressupostos do Surrealismo.

No caso de Apollinaire, diferente do que foi com Ducasse, apresentam-se metáforas que produzem metamorfoses através de uma peça de teatro, onde a participação do público já pressupõe uma mudança de atitude que não se relaciona com a leitura de um texto. Nesse sentido, o depoimento daqueles que estavam presentes na exibição da peça parece pertinente.

Após a estreia da peça, em 1917, Luis Aragon escreveu suas impressões:

Não estava lá ninguém que soubesse dar a esta manifestação o seu verdadeiro sentido, e pintores houve (alguns, ingratos, desataram mesmo a rir-se) que julgaram seu dever protestar. Nem Matisse, nem Derain, nem Picasso, nem Braque, nem Léger lá estiveram. *As Mamas* foi comparado a *Ubu Roi* e a *Parade*. Mas não tiveram razão: eles é que deviam ser comparados às *Mamas de Tirésias*. Vou recordar-me sempre desta tarde de 24 de junho de 1917 como uma jovialidade única que me permite o presságio de um futuro para um teatro liberto da preocupação de filosofar⁴².

Breton também esteve presente na inauguração e registra sua lembrança a partir do encontro com Jacques Vaché:

Foi no conservatório Maubel que encontrei Jacques Vaché. Terminara o primeiro ato. Um oficial inglês provocava grade tumulto na orquestra: só podia ser ele. O escândalo da representação o excitava sobremaneira. Entrara na sala, de revólver em punho e falava em atirar no público⁴³.

O contexto em que a peça foi inaugurada é uma marca importante sobre seus propósitos transgressores. Isso porque, além de tratar de uma inovação estilística através de elementos cômico-poético-trágicos, seus propósitos são frutos de seu tempo histórico, de um período em que a guerra fazia parte das inspirações e dos corpos da vanguarda. Fernand Léger narra isso de maneira interessante: “A guerra havia me projetado como soldado, no coração de uma atmosfera mecânica. Ali descobri a beleza do fragmento. Senti uma nova realidade no detalhe de uma máquina, no objeto comum. Tentei achar o valor plástico destes fragmentos de nossa vida moderna”⁴⁴.

Como Léger, Apollinaire estava envolvido com os efeitos da sua experiência no campo de batalha, o qual ele experimentou tanto por meio de suas poesias como de seus ideogramas. Quando escreveu a peça teatral, experimentou isso de outra forma, através da criação de metáforas – a partir do resgate ao mito de Tirésias, de Aristófanes – que sofrem metamorfoses e transformam e encenam o objeto comum.

Ao escrever o prefácio da peça, justifica tratar-se de uma criação da juventude, já que a havia escrito quatorze anos antes. Justifica também o fato de tê-la chamado de drama, com o intuito de dar conotação de ação e, assim, estabelecer a diferença entre as “comédias de

costumes”, “comédias dramáticas” e “comédias leves” da época, as quais estariam há mais de meio século submetendo o cenário artístico. Nesse contexto, qualifica-a como “drama surrealista” e diz que o adjetivo não quer dizer simbólico, mas que define uma tendência da arte que, apesar de não ser nova, não foi usada para criar crenças artísticas ou literárias, além de apresentar uma verdade em relação à natureza⁴⁵.

Em correspondência escrita a Paul Dermée, em março de 1917, Apollinaire diz: “Tudo bem analisado, creio, com efeito, que será melhor adotar surrealismo, que eu havia empregado anteriormente. Surrealismo ainda não se encontra nos dicionários, e será de mais fácil manuseio que sobrenaturalismo, já empregado pelos filósofos”⁴⁶.

Esse ponto será interessante para ser analisado no subcapítulo sobre o “Manifesto Surrealista”, principalmente em relação à crítica feita por Breton sobre a escolha do nome Surrealismo. Porém, o próprio Apollinaire já delata que o nome tem intenção principal de facilitar sua repercussão, afinal, ele tem como propósito a transgressão em relação ao cenário sociopolítico francês da época, bem como que essa transgressão seja ouvida. O que acaba acontecendo é que ele inaugura, de maneira intuitiva, o nome do movimento surrealista, que seria concebido sete anos depois, logo após a sua morte e em sua homenagem, por André Breton e Philippe Soupault.

No exemplo da peça de teatro, a história de Teresa, que se torna homem, torna-se Tirésias* e passa por diversas metamorfoses, provoca a percepção e faz rir. Teresa ou Tirésias quer ser homem para ter poder entre os homens e assim mudar os costumes. Quer ser soldado, artista, deputado-advogado-senador, presidente da república, médico do físico ou do psiquismo, matemático, garçom, enfim, quer negar o seu passado e estabelecer descrenças. Assim, Teresa desprende-se de seus enormes seios – “um vermelho outro azul, que soltos se põe a voar, balões de criança, presos por fios”⁴⁷ –, joga-os ao público e, assim, inicia mais uma metamorfose:

Voai pássaros da minha fraqueza
Et caetera
Como são lindas as iscas femininas
Que lindos
Tão cheios
Tão apetitosos

(faz dançar os balões, puxando pelos fios)

Mas chega de tolices
Deixemo-nos de aeronáutica
Há sempre alguma vantagem em praticar a virtude
O vício afinal de contas é uma coisa perigosa
Por isso melhor sacrificar a beleza

* Tirésias é inspirada no mito grego referente ao profeta cego de Tebas. Este, por ter experimentado ser mulher durante anos, foi-lhe atribuído o dom do conhecimento sobre os diferentes sexos.

Que pode dar oportunidade ao pecado
Livrêmo-nos de nossas mamas⁴⁸

Nesse contexto o Tirésias moderno abdica de suas fartas mamas, frutos também da maternidade de 40.049 filhos, exatamente num momento em que os franceses pleiteavam a “limitação da gravidez por motivos higiênicos”. Tirésias ou Teresa abdica das mamas e do marido. O marido, que fica com todos os filhos, diz:

...quanto mais filhos eu tiver
Mais rico serei e melhor comerei
Dizem que o bacalhau põe num só dia ovos suficientes
para alimentar de bacalhau um ano
O mundo inteiro
Não é, pois, espantoso ter uma família numerosa?
Onde estão esses economistas imbecís
Que nos meteram na cabeça que os filhos
Representam pobreza
Uma vez que é justamente o contrário
Será que já ouviu alguma vez falar de bacalhau morto na miséria⁴⁹?

Certamente ele está dialogando com uma situação específica do momento sociopolítico da época e a transgressão já poderia ser a construção de uma narrativa que provoca a subversão a tendências morais. Porém, a subversão de Apollinaire parece estar mais próxima da que foi feita também por meio de dos caligramas, uma mudança de percepção a partir da metamorfose dos elementos criados através da metáfora de Tirésias. Há algo que aconteceu com Tirésias – aquele que por já ter sido mulher sabia tudo sobre os sexos – e que também aconteceu com Teresa. A partir da metamorfose foi que, tanto Tirésias, quanto Teresa, passaram a saber algo para além do que já sabiam. Teresa, quando descobre isso, joga as suas mamas para a plateia.

Apollinaire afirma que o cômico aparece como um modo de triunfar perante o mundo, perante as condições sociais da época; “uma benéfica ironia que permite o riso como também de um verdadeiro otimismo capaz de consolar de pronto e de deixar brotar a esperança”⁵⁰:

Ao fim da peça, Teresa larga os balões [seus seios] e joga-os aos espectadores: “Voai pássaros da minha fraqueza / Ide alimentar todas as crianças do repovoamento”⁵¹.

Cantem pois de noite e de dia
Cocem-se se tiverem comichão
Amem a alvuria e a escuridão
Basta sentir alegria⁵²

Tanto o mal em Ducasse como a comédia de Apollinaire remetem ao destino do sujeito, ao trágico inerente – como afirmaLautréamont: constituindo a própria vida um drama cômico

ou uma comédia dramática⁵³ – e isso porque é criado a partir do texto um *outro lugar* em que o sujeito pode habitar, um *outro lugar* em que ele participe. Esse lugar é onde a imaginação se realiza em objetos metamorfoseados. A metamorfose, a partir da criação metafórica, vira uma função específica da imaginação. E é essa imaginação que será pleiteada pelos surrealistas, como será evidenciado a seguir.

1.3 O Manifesto Surrealista e a imagem de Pierre Reverdy

O “Manifesto Surrealista”, escrito por Breton, foi publicado em outubro de 1924, inaugurando explicitamente as intenções do movimento. Este momento da história do Surrealismo foi nomeado por Maurice Nadeau⁵⁴, no seu importante livro “História do Surrealismo”, como “Período heroico” (1923-1925), em razão dos ideais que serão exaltados, no período que perpassa a Primeira Guerra Mundial, de forma inédita e inovadora. Walter Benjamin escreveu um curto ensaio, em 1929, chamado “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, reivindicando uma defesa do surrealismo frente ao tédio que solapava a Europa no pós-guerra. Segundo ele, havia uma crise da inteligência, da qual fez surgir as energias do movimento. Ainda, segundo Benjamin, para além de ser um movimento “artístico” ou “poético”, os surrealistas traçaram, através de uma formulação dialética, um caminho em que o domínio da literatura foi explodido a partir de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a “vida literária” até os extremos possíveis.

Essas ideias incipientes de Benjamin introduzem aquilo que será marcado neste momento histórico. Sem dúvida, o Manifesto teve a pretensão de certo didatismo, já que visou à firmação dos preceitos fundamentais do movimento, bem como de o tornar autônomo e inédito em relação a sua vanguarda. E adianta-se que, em relação aos experimentos vinculados aos preceitos que serão explicitados nesta obra, a revista *Revolution Surrealiste*, inaugurada no mesmo ano, possibilitou as primeiras experiências em que todos puderam ensaiar, porém, sempre depois de passar por uma análise prévia de Breton. Antes da revista, ao final da obra, há um apêndice chamado *Poisson Soluble*^{*}, que é uma espécie de experimento estético a partir das ideias que haviam sido apresentadas.

* Nome dado, segundo Breton, porque ele nasceu sob o signo de peixes e porque o homem é solúvel em seu pensamento.

Se na origem dos interesses do grupo de jovens na revista *Littérature* já havia a intenção de pensar numa estética da ruptura, com o propósito maior de visar uma nova *experiência de linguagem*, no Manifesto essa ambição é firmada a partir de uma crítica rigorosa ao romantismo, principalmente em relação ao que dele acabou submetendo o homem a uma tradição presa à servidão de clichés. Esses clichés levam o sujeito à sujeição, ao realismo, impedindo que ele possa imaginar uma atitude ou um comportamento verdadeiramente livre e inexplicável. Nessa mesma crítica, os heróis românticos peregrinaram na história através de ações previsíveis, o que atrapalharia o fluxo da imaginação.

E é assim que o Manifesto inicia, através de uma reivindicação do uso feito na atualidade em relação à imaginação.

Segundo Breton, o homem, esse “sonhador definitivo”, está desgostoso com as suas “crenças naquilo que há de mais precário na vida”, como também ao “uso habitual” que faz dos objetos. Nesse contexto, a imaginação perde seu potencial ilimitado e fica submetida a um uso que apenas “lhe permite atuar segundo leis de uma utilidade arbitrária”. A imaginação assume protagonismo e torna-se sujeito da frase: “Imaginação querida, o que, sobretudo, amo em ti é não perdoares”⁵⁵.

Se a imaginação é a protagonista, ela tem leis próprias, as quais se pretende discutir no Manifesto, a fim de libertar o homem da submissão a uma imaginação servil, evocada pelo romantismo e pelos seus clichés previsíveis. Assim, o que está em jogo no final das contas é a liberdade, que Breton chama de “o velho fanatismo humano”, e, para ele, ela “... atende, sem dúvida, à minha única aspiração legítima”⁵⁶. Nesse ponto, os loucos servem como referência, e isso porque, por mais que possam ser “vítimas de sua imaginação”, revelam outra face daquilo que a “atitude realista” aprisiona da liberdade.

O exemplo tirado do texto de Dostoievski, “Crime e Castigo”, demonstra como a narrativa do romance induz o homem para *um lugar-comum*, o qual remete também a *um lugar de imagem comum*, como ele diz: “são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões postais, procura fazer-me concordar com os lugares comuns”⁵⁷.

Esse *lugar comum* está vinculado à tenência da época de colocar tudo num racionalismo absoluto, o qual Breton irá questionar a partir das descobertas de Freud, nas quais o “explorador humano poderia levar mais longe as suas intervenções”, pois o psicanalista não levaria em conta apenas as “realidades sumárias”. É nesse ponto em que o sonho [já que ele é a realidade do inconsciente] passa a ser o lugar fundamental para as explorações surrealista e mais, esse ponto é fundamental para a compreensão dos ideais do movimento, pois o objetivo não é exaltar o

estado do sonho como a realidade almejada, mas como algo que estaria num estágio intermediário, entre o sonho e a vigília, e esse lugar é o lugar do surrealismo: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”⁵⁸.

A “realidade absoluta” a que Breton se refere está num estado intermediário e já pode ser notada num poema – inédito na época da escrita do Manifesto, porém, presente nas obras completas – escrito por Breton em 1911:

Às vezes, ao despertar pela manhã que passa,
Sente-se no coração uma recordação gravada;
O fato está longe de nós; parece que está desaparecendo ...
Recordamos por um instante e dizemos: "Eu sonhei ..."

Um sonho é um olhar imerso no infinito...
Alguma coisa azul, como um lugar ideal...
Uma joia muito brilhante, mas que o dia ofusca...
Talvez o único fruto que o dia me proíbe...

É você, triste Noite, quando você desce sobre a terra,
Quem joga da sua carruagem esta linda areia dourada
No pensamento errante e sempre solitário,
No sacudir no ar o seu casaco rasgado?

Ou não é mais a voz de um querubim
Balançando nosso sono de músicas sufocadas ...
Muito ingênuo ... quem poderia escapar pela manhã
Deixando-nos encantados com nossos contos de fadas?⁵⁹

Quando Breton fala sobre a capacidade de esquecer e de viver o esquecimento como uma possibilidade para o infinito, e também uma forma de acesso a um *outro lugar* livre para a imaginação, ele não se refere à experiência dos sonhos e sim a uma outra experiência, que se presentifica na escrita. A escrita poética é a manifestação do estágio intermediário: o estágio surrealista. E é a partir dela que virão as primeiras pistas sobre uma noção de *objeto*.

Esse estágio intermediário poderia habitar inclusive lugares de um “gênero inferior”, como em alguns romances, por exemplo. No entanto, ele tem que ser encarado como o lugar do *merveilleux*: “o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo”. Para tratar inicialmente dessa noção, ele cita o exemplo do livro “O monge” (1796), de Matthew Gregory Lewis – aquele que foi mencionado quando ele escreve o prefácio das “Obras completas de Lautréamont” por criar através da sua narrativa cores capazes de descrever o seu personagem –, os personagens saem de qualquer coerção temporal para agirem em *outro lugar* e esse lugar é chamado “maravilhoso”; é o lugar onde o poeta trabalha – como Saint-Paul-Roux anunciou ao colocar uma placa na porta da sua casa antes de dormir: *Le poète*

travail. O lugar do maravilhoso habita outros lugares, tanto na noite, como no dia (como está escrito no poema inédito de 1911), esses lugares se confundem num espaço entre o sonho e a vigília, o espaço surrealista.

Contudo, Breton adverte que para chegar nesse lugar é necessária resistência e prática:

Adeus seleções absurdas, sonhos de abismo, rivalidades, longas paciências, a evasão das estações, a ordem artificial das ideias, a rampa do perigo, tempo para tudo! Basta se ter o trabalho de *praticar* a poesia. Não é a nós que compete, que já vivemos dela, o esforço de fazer prevalecer o que guardamos para nossa mais ampla inquietação? Não importa se há desproporção entre esta defesa e a ilustração que vai segui-la. Tratava-se de remontar às fontes de imaginação poética, e mais ainda, ficar aí. Não tenho a pretensão de ter feito isso. É preciso muito domínio sobre si, para querer se estabelecer nestas recuadas regiões onde tudo parece andar tão mal, e com maior razão, para querer aí conduzir alguém. E nunca se tem certeza de aí estar em absoluto. Como não se vai gostar, fica-se disposto a se deter em outra parte. A verdade é que agora uma flecha indica a direção destes lugares e que alcançar a meta verdadeira só depende de resistência do viajante⁶⁰.

E foi nessas tentativas de fazer poesia a partir de um *outro lugar*, desafiando como podia o lirismo, que Breton confessa ter se deparado com a frase de Pierre Reverdy:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc.

Está frase anuncia uma das máximas surrealistas: a imagem nasce no encontro entre duas realidades distintas. Esse encontro de Breton com o pressuposto de Reverdy terá grandes consequências para o que está por vir, como ele mesmo diz:

Estas palavras, se bem que sibilinas para os profanos eram indicadores muito fortes, e sobre elas meditei longamente. Mas a imagem era fugidia. A estética de Reverdy, estética toda a posteriori, fazia-me tomar os efeitos pelas causas. Entrementes, fui obrigado a renunciar definitivamente a meu ponto de vista⁶¹.

Está anunciada uma mudança de olhar. Essa mudança tem haver com a imagem que Reverdy proclamou como um encontro entre duas realidades – como no encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação entre uma máquina de lavar roupa e um guarda chuva – um encontro entre sonho e vigília.

Nesse ponto, Reverdy merece uma atenção especial.

Breton se referiu a uma passagem de Reverdy, publicada pela primeira vez na revista *Nord-Sud*, dirigida por ele, sob o nome *L'image*⁶². Ao acompanhar os trabalhos de Reverdy, sobretudo aqueles publicados nesta revista, percebeu-se que houve um percurso curioso que o

levou até as elaborações sobre a imagem, e esse percurso comporta, basicamente, outros dois ensaios: *Sur le Cubisme*⁶³ e *Essai d'esthétique littéraire*⁶⁴.

No artigo sobre o Cubismo, ele anuncia que o movimento era o mais importante e inovador da sua época e também destaca algumas características que poderia haver em comum entre os poetas e os pintores. Para Reverdy, o Cubismo, por sua persistência nos desenvolvimentos estéticos, demonstrou suficientemente as suas razões e os seus direitos de existir. Nesse sentido, tanto ele, um poeta, como os artistas cubistas, teriam uma mesma ambição: a busca de algo novo, por uma obra que fosse outra coisa que não a representação da realidade existente. Ele diz: “O cubismo é uma arte eminentemente plástica; mas uma arte de criação e não de reprodução ou interpretação”. Ele continua dizendo que os meios utilizados pelos cubistas visavam enganar o olhar e a provocar um choque. Nesse sentido, a técnica da colagem cubista, por exemplo, evidenciaria vários fragmentos de materiais e objetos que poderiam ser utilizados na arte, aproveitando-se apenas de uma ou outra característica desses elementos para a construção de algo inusitado. Nessa arte inédita e inaugurada pelos cubistas (as colagens), criar-se-ia uma espécie de “simultaneidade”, produzida pela união dos elementos escolhidos, fazendo o olhar do público, como também o do criador, se indignar diante da obra.

Estas características atribuídas por Reverdy aos cubistas – muito próximas de um estranhamento – também são aquelas que ele ressaltará no seu próximo artigo em relação ao que ele chama de os “novos poetas”.

É essa criação, da qual falarei mais tarde em relação à poesia, que marcará nosso tempo. Estamos numa época de criação artística onde não mais contamos histórias, mais ou menos agradavelmente, mas onde criamos obras que, ao se separarem da vida, acabam voltando a ela e isso porque elas têm sua própria existência, fora da evocação ou reprodução das coisas da vida.

Reverdy acredita que a poesia se forma por meio de combinações de palavras, as quais, por sua vez, criam uma realidade fixa e particular, e o momento contemporâneo dele é um momento no qual isso aparece como nunca antes visto. Porém, ele ainda afirma que a poesia não está nas coisas, como também as pinturas cubistas não representam a realidade das coisas, é o poeta, ou o pintor, que se apropria do material que a realidade oferece para transformá-lo em obra de arte. Assim, não há imagens na natureza, a imagem está na consciência do poeta, é ele quem tem um olhar diferenciado para as coisas presentes na realidade.

Logo após a publicação do artigo sobre o Cubismo, Reverdy escreve, no número 4-5 da revista *Nord-Sud*, um artigo chamado “Ensaio da estética literária”, dando continuidade as suas reflexões sobre arte e poesia, e em seguida as aplica através da própria criação poética. Ele

inicia a reflexão com uma epígrafe a Remy de Gourmont: “*L’Art est antérieur à l’Esthétique. – L’Esthétique doit être une explication et non une théorie de l’Art*” [A arte é anterior à estética. - A estética deve ser uma explicação e não uma teoria da arte].

É notório no lembrete dessa epígrafe, bem como no que virá a seguir, que existem diferenças fundamentais entre Reverdy e os surrealistas, e ao mesmo tempo aproximações importantes.

É possível partir de uma aproximação evidente: os artigos escritos por Reverdy apresentam o limite sutil com seus poemas e isso porque contém, muitas vezes, apenas fragmentos de frases, com as ideias centrais em destaque e sem pontuação. Existe uma analogia possível com a maneira como Breton está escrevendo o Manifesto. Contudo, para Reverdy, a poesia deve ser construída por elementos essencialmente da realidade, de acordo com a percepção do criador e é com a ajuda desses elementos principais que o poeta consegue criar uma obra de arte autônoma, independente e nova. Nesse último ponto é possível considerar uma diferença em relação aos pressupostos surrealistas, o mais evidente é ao demandado Reverdy por um “Ensaio estético literário”, criado a partir das análises de elementos da realidade, em contrapartida com a ambição do automatismo.

Também, outro elemento importante sobre as análises estéticas de Reverdy é de que o escritor é considerado como alguém especial, que tem a função de reconstruir o mundo por meio das palavras, e mais do que isso, ele acredita que a obra finalizada está ao lado do poeta como se fosse parte dele mesmo, talvez a parte mais importante e a mais reveladora, o que, conseqüentemente, provocará emoção aos leitores. Do lado dos surrealistas, pode-se afirmar que as suas ambições para uso na linguagem tinham acesso em todos os inconscientes, e assim como já havia sido enunciado por Ducasse: “A poesia deveria ser feita por todos. Não por um”.

Foi nesse caminho de discussões, através do que poderia ser chamado de “artigos-poético” que Reverdy publicou, que no número 13 da revista *Nord-Sud*, apareceu o artigo sobre imagem. Pare ale, é através do processo de criação que a escolha das imagens se torna fundamental para chegar ao objetivo do poeta, que nada mais é do que surpreender o leitor, provocando emoções. No entanto, essas imagens não são escolhidas aleatoriamente. A seleção das imagens é feita pelo princípio da *justesse*, ou seja, por mais estranhas que as relações pudessem parecer, ele propõe que sua criação deveria produzir imagens precisas, trabalhadas e elaboradas. Se Reverdy não pretendia fazer um retrato fiel da realidade, nem imitar e nem reproduzir, o efeito da criação tinha por finalidade conseguir recriar a realidade, destacando a poeticidade e o lirismo nela contidos.

Assim, fica mais nítida a diferença entre a proposta de criação surrealista e as ideias de Reverdy a partir dos seus três artigos mencionados. Se os surrealistas ambicionavam o automatismo, ou mesmo, a livre associação*, o segundo almeja o rigor estilístico, por mais que transgressor.

De qualquer maneira, apesar das nítidas diferenças, a questão sobre a imagem é fundamental, trata-se de uma imagem que nasce da criação poética, recriando a realidade, como pode ser observado nas seguintes frases-imagens: “No regato corre uma canção” / “O dia se desdobrou como uma toalha branca” / “O mundo esconde-se num saco”⁶⁵.

Essas imagens, retiradas por Breton das poesias de Reverdy, são exemplos sobre o que lhe inspirou, ao ponto de dizer que ele se recusa a aceitar (por mais que o próprio autor afirme o contrário) que

(...) ofereçam o mínimo grau de premeditação. Considero falso pretender que “o espírito discerniu as relações” das duas realidades em presença. Para começar, nada é discernido conscientemente. É da aproximação, por assim dizer, fortuita dos dois termos que fulgiu uma luz especial, a luz da imagem, à qual somos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores. Se esta diferença mal existe, como na comparação, a centelha não se produz. Ora, não está, a meu ver em poder do homem combinar a aproximação de duas realidades tão distantes⁶⁶.

Assim, é no momento em que ele assume o encontro com o ensaio de Reverdy sobre a imagem – mesmo que ele mesmo tenha deixado claro na citação acima que havia diferenças, fundamentalmente na intenção de Reverdy em estabelecer um processo consciente para a exaltação da imagem, o qual Breton parece dizer que mesmo ele tendo criado enganou-se –, que ele pode anunciar uma outra descoberta, realizada alguns anos antes da publicação do Manifesto. Ele relata que, num momento de confiança e na agonia em procurar um acesso outro à poesia, surgiu uma revelação, no instante que precedeu seu sono: “Há um homem cortado em dois pela janela”. Nessa frase, e da imagem que foi incorporada dela, surgiu uma “sucessão quase ininterrupta de frases”, as quais Breton levou para a poesia. Comunicando seu achado a Philippe Soupault, os dois juntos começaram a trabalhar. Ao final do primeiro dia, os resultados de cada um, que juntos aproximaram-se de cinquenta páginas, foram comparados. A grande descoberta foi que das comparações feitas pelos dois apresentou-se uma “notável analogia”:

* A distinção entre o automatismo psíquico e o método freudiano da associação livre não será comparado, e isso por motivos óbvios quanto aos seus propósitos. Assim, em alguns momentos (aqueles em que a associação livre serviu de inspiração aos surrealistas, os termos poderão se confundir).

(...) mesmo vício de construção, falhas similares, mas também, de cada lado, a ilusão de um estro maravilhoso, muita emoção, escolha considerável de imagens de uma tal qualidade que não teríamos sido capazes de preparar uma só delas, mesmo com muito empenho, um pitoresco muito especial, e de um lado e de outro, alguma proposição de pungente burlesco. As únicas diferenças entre nossos dois textos me pareceram corresponder essencialmente a nossos temperamentos recíprocos...⁶⁷

Foi nesse momento de importantes descobertas que resultou a primeira obra surrealista, *Les champs Magnétiques*, que teve vários fragmentos publicados na *Littérature*, como já mencionado. É possível pressupor que essa analogia entre os dois surrealistas ocorreu devido à inspiração conjunta, a partir da liberdade imaginativa proposta, como também a um desprendimento de exigências imediatas da personalidade, um contato de ambos com *um outro lugar* da experiência.

Esse momento da história remete a um trabalho surrealista, feito por André Breton, René Char, Paul Éluard, publicado apenas em 1930, mas que elucida esse ponto. Os três escreveram juntos um pequeno ensaio de 30 poemas curtos, chamado *Ralentir Travaux*, e antes da apresentação dos poemas cada um dos autores mostra um breve prefácio em torno do que suas experiências estavam focadas. O prefácio de Éluard é o seguinte:

A ideia que podemos fazer em segredo da poesia não se limita necessariamente a ela. Mas, como nos sonhos inconfessáveis elas podem causar problemas de memória e impedir a formação regular de um mundo superior, àquele em que o esquecimento é útil para a preservação prudente do indivíduo.

É necessário apagar o reflexo da personalidade para que a inspiração salte definitivamente do espelho. Deixe as influências brincarem livremente, invente o que já foi inventado, o que é indiscutível, o que é incrível, dê espontaneidade ao seu valor puro. Seja aquele que é falado e aquele que é ouvido. Uma só visão, que varia rumo ao infinito.

O poeta é aquele que inspira mais do que aquele que é inspirado⁶⁸.

Essa passagem evidencia tanto o quanto o termo inspiração, sob um viés surrealista, é relevante para a relação proposta entre Lacan e o Surrealismo, como também o que foi o ideal revolucionário surrealista em relação ao desprendimento imediato da personalidade e a criação de um *outro lugar* a partir da poesia. No que se refere ao termo inspiração, Éluard diz ser um reflexo do próprio sujeito, que alienado à personalidade, fica impedido de exercer sua imaginação livremente, e é por essa razão que o trabalho dos três surrealistas tem que ser escrito entre todos e para todos, porque o sujeito que cria através da experiência surrealista desprende-se de moralidades imediatas, que se impõe à personalidade, para brincar com as palavras e com a ordem sintática. As palavras podem se deslocar livremente no texto, a lógica temporal, o jogo

dos pronomes e o modo do verbo, são provocados a partir de seus lugares habituais. É essa inspiração que os poetas surrealistas estão provocando, uma outra experiência de linguagem.

Esse *outro lugar* da experiência abre caminho para discutir um outro ponto presente no Manifesto: o nome Surrealismo. Breton explica que ele e Soupault, em homenagem a Apollinaire, que morrera havia pouco tempo, e a quem estava muito próximo daquilo que eles haviam recém descoberto, designaram o nome de Surrealismo como “o novo modo de expressão pura, agora à nossa disposição, e com o qual estávamos impacientes para beneficiar os amigos”⁶⁹.

Porém, ao mesmo tempo em que ele assume que o nome Surrealismo vem de Apollinaire, a partir da denominação de “drama surrealistas” atribuída por ele em sua peça “As mamas de Tirésias”, Breton diz que “Apollinaire não possuía senão a letra, ainda imperfeita, do surrealismo, tendo sido incapaz de lhe traçar um esboço teórico que valha a pena”. Nesse contexto, Gerand Naval, e seu termo “Supernaturalismo”, teria se aproximado muito mais da proposta, segundo Breton⁷⁰.

Esse ponto, que algumas vezes se torna polêmico para aqueles que estudam o Surrealismo, é interessante pelas seguintes razões: o próprio Apollinaire, como já mencionado no subcapítulo anterior, diz que o termo Surrealismo não era o mais adequado e que apenas o utilizou para facilitar o manejo do termo entre as pessoas – “... Surrealismo ainda não se encontra nos dicionários, e será de mais fácil manuseio que sobrenaturalismo já empregado pelos filósofos”⁷¹ –; também, o fato de Breton negar a contribuição de Apollinaire em relação à firmação das propostas surrealistas incipientes apenas configura certo ressentimento da parte de Breton perante um de seus referenciais no campo dos experimentos na linguagem. Essas questões sobre a homenagem prestada a Apollinaire, e também a crítica a ele em relação a não firmação teórica correspondente aos ideais surrealistas, podem ainda ser exploradas a partir da vasta utilização que os caligramas, de inspiração apollinairiana, terão no decorrer da história do surrealismo, principalmente através das suas revistas.

Na sequência do Manifesto, após fazer uma espécie de adendo na explicação de algumas influências que houve no percurso até então, Breton define “de uma vez por todas”:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral⁷².

Mas isso não é tudo, como num dicionário, é ainda necessária outra classificação, um atributo filosófico:

ENCICL. Filos. 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. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac⁷³.

Mas isso também não pode ser tudo. Assim, como foi exaltado na *Littérature*, alguns referenciais que antecederam o movimento também podem ser inspirações surrealistas, “pois ainda havia Isidoro Ducasse, Dante, Shakespeare (nos seus melhores dias), as “Noites de Young”:

Swift é surrealista na maldade.
 Sade é surrealista no sadismo.
 Chateaubriand é surrealista no exotismo.
 Constant é surrealista em política.
 Hugo é surrealista quando não é tolo.
 Desbordes-Valmore é surrealista em amor.
 Bertrand é surrealista no passado.
 Rabbe é surrealista na morte.
 Poe é surrealista na aventura.
 Baudelaire é surrealista na moral.
 Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures.
 Mallarmé é surrealista na confiança.
 Jarry é surrealista no absinto.
 Nouveau é surrealista no beijo.
 Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo.
 Fargue é surrealista na atmosfera.
 Vaché é surrealista em mim.
 Reverdy é surrealista em sua casa.
 Saint-John Perse é surrealista a distância.
 Roussel é surrealista na anedota.
 Etc⁷⁴.

O surrealismo seria uma ideia a ser propagada. Mesmo que os autores não fossem plenamente surrealistas, haviam sido surrealistas em algum momento e isso porque poderiam captar elementos da realidade, para além de uma pressuposição inerente a ela, ou, para além da realidade comum, o que se explicitaria nas imagens que sobressaem da fragilidade dessa realidade e que alguns artistas, mesmo anteriores ao movimento, já captavam. Isso não quer dizer que essa captação se refere ao objeto de arte, não necessariamente, mas sim a uma *atitude surrealista*, de transgredir e exaltar a fragilidade da realidade. Esse ponto é importante, pois o

Surrealismo está se propondo, desde já, a uma ação e não a ser uma nova forma de representação. Adianta-se que esta é a base argumentativa para a sua proposta de revolução.

Após a manifestação das principais intenções e enunciados, chegou-se ao momento de apresentar uma receita de como praticar a atividade surrealista, como também foi feito na revista *Littérature* em relação a maneira como poderia ser escrito um poema *DaDa*, “Receita para escrever um poema dada”. Assim, Breton escreveu alguns “Segredos da arte mágica surrealista”, como:

Mande trazer com que escrever, quando já estiver colocado no lugar mais confortável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo, dos talentos de todos os outros. Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si ...⁷⁵

Após as dicas para praticar o Surrealismo, ele diz que o “surrealismo vai introduzir você na morte que é uma sociedade secreta”, onde o sepultamento deve ser o da memória, já que ela cria reservas à linguagem:

... Posso até sustentar que ela [linguagem] me instrui, e com efeito já me aconteceu utilizar surrealmente palavras cujo sentido eu esquecera. Pude verificar depois que o uso feito por mim correspondia exatamente a sua definição. Isto poderia fazer crer que não se “aprende”, que sempre se “reaprende”⁷⁶.

Quer dizer, Breton afirma a precedência da linguagem, e a prática surrealista estaria a serviço desse reconhecimento que, inclusive, permitiria a “consciência poética dos objetos”, fruto da constante repetição com eles⁷⁷. E nesse ponto chega-se na consciência poética dos objetos.

Essa consciência, que será explorada daqui para frente de diferentes maneiras nos experimentos surrealistas, sobretudo através das suas revistas, está, nesse momento, vinculada à precedência da linguagem e ao uso imaginativo que se pode fazer dela, o qual se reflete na descoberta das imagens que emergiram da poesia.

Assim, o surrealismo está a serviço da produção de imagens, ou melhor, a prática surrealista levaria ao reconhecimento do espírito “da suprema realidade das imagens”, ou, ainda, a *um outro lugar de imagem*.

E assim como a centelha aumenta quando produzida através de gases rarefeitos, a atmosfera surrealista criada pela escrita mecânica, que fez questão de colocar ao alcance de todos, presta-se especialmente à produção das mais belas imagens. Pode-se dizer até que as imagens aparecem nesta corrida vertiginosa como os guiões únicos

do espírito. Aos poucos o espírito se convence da suprema realidade das imagens. Limitando-se no começo a lhes prestar sugestão, logo ele percebe que lisonjeiam sua razão, aumentam, outros sim, seu conhecimento. Ele toma conhecimento dos espaços ilimitados onde se manifestam seus desejos, onde se reduzem sem cessar o pró e o contra, onde sua obscuridade não atraiçoa. Ele vai, conduzido por estas imagens que o seduzem, que apenas lhe dão tempo para soprar os dedos queimados. É a mais bela das noites, a noite dos fulgores; perto dela, o dia é a noite⁷⁸.

Há algo nessa *Lumière de nuit* que não transforma apenas a noite na sua metáfora evidentemente – como num processo metonímico, transforma-se em sonho, por exemplo –, mas que clareia aquilo que não se podia ver antes. Se não se podia ver é porque de alguma maneira já estava lá, apenas faltava imaginação no olhar.

Já foi anunciado que a imagem mais explorada nesse sentido será a Lautréamont, “Belo como no encontro fortuito sob uma mesa de dissecação de uma maquina de costura e um guarda-chuva”. Porém, com o propósito de provocar a imaginação, o Manifesto ainda nos dá outras referências:

O rubi do champanhe. (Lautréamont)

Belo como a lei da parada do desenvolvimento do peito nos adultos cuja propensão ao crescimento do peito nos adultos cuja propensão ao crescimento não tem relação com a quantidade de moléculas assimiladas pelo seu organismo. (Lautréamont)

Uma igreja erguia-se, estrepitosa como um sino. (Philippe Soupault)

No sono de Rose Sélavy um anão surgido de um poço com ar soturno vem comer seu pão com um moço no horário noturno. (Robert Desnos)

Sobre a ponte o orvalho com cara de gata se embalava. (André Breton)

Um pouco à esquerda, em meu firmamento imaginado, vislumbro – será apenas uma névoa de sangue e morte – o brilhante fosco das perturbações da liberdade. (Louis Aragon)

Na floresta abrasada, (Roger Vitrac)

A cor das meias de uma mulher não está obrigatoriamente à imagem de seus olhos, o que fez um filósofo (inútil nomeá-lo) dizer: “Os cefalópodes têm mais razão que os quadrúpedes para odiar o progresso.” (Max Morise)⁷⁹

O Manifesto termina declarando o não conformismo absoluto como a única forma para que “possa ser discutido trazê-lo, no processo do mundo real, como testemunho de defesa”. Isso quer dizer, questionar os elementos da realidade para partir deles próprios e assim poder transcendê-los através do Surrealismo e isso porque, segundo Breton, ele é o “raio invisível” que um dia nos fará vencer os nossos adversários”.

“‘Não tremes mais, carcaça’. Neste verão as rosas são azuis, a madeira é de vidro. A terra envolta em seu verdor me faz tão pouco afeito quanto um fantasma. VIVER E DEIXAR DE VIVER É QUE SÃO SOLUÇÕES IMAGINÁRIAS. A EXISTÊNCIA ESTÁ EM OUTRO LUGAR”⁸⁰.

1.4 O Surrealismo e a Pintura

O primeiro interesse dos três amigos e editores da revista *Littérature* foi na poesia como um acesso transgressor para um outro tipo de experiência, uma experiência de linguagem. Foi também a partir das metáforas que criam metamorfoses, exemplificadas através de Apollinaire e de Ducasse, que se percebe o valor da produção de imagens, ou melhor, de um *outro lugar de imagem*. Desde aí, foi criado um método, que levou a uma espécie de materialidade da poesia, a qual abriu novas possibilidades de discussões sobre a relação entre palavras e imagens, a partir do encontro entre duas realidades. Essas novidades tiveram dois efeitos diretos nos trabalhos surrealistas: a criação da revista *Révolution Surréaliste* (1924-1929) e o trabalho, também escrito por Breton, “Surrealismo e a Pintura” (1925).

Antes de trabalhar mais especificamente com a revista “Revolução Surrealista”, percebe-se a importância de trabalhar com o texto “Surrealismo e a pintura”, já que ele evidencia as consequências mais explícitas sobre o que foi anunciado no Manifesto, principalmente naquilo que interessa à investigação proposta nesta pesquisa acerca do *objeto surrealista*.

O texto “Surrealismo e a pintura” foi publicado inicialmente na revista “Revolução Surrealista”, em 1925. No entanto, em 1965, a editora Gallimard publicará um agrupamento dos textos, referentes a mesma temática, que haviam sido publicados em diferentes números da revista* em todo o período da história do movimento surrealista. Entre eles, alguns serão de maior importância para a presente pesquisa†, como é o caso de: *Crise de l’objet ; Exposition surréaliste d’objet; Du poème-objet*. Todos esses textos serão explorados na sequência em que foram inaugurados nas revistas.

Em relação à primeira versão publicada na revista em 1925, o texto começa assim:

O olho existe em estado selvagem. As Maravilhas da terra a trinta metros de altura, as Maravilhas do mar a trinta metros de profundidade têm apenas por testemunho o olho indomesticável que, quanto às cores, conduz ao arco-íris. O olho que preside as trocas convencionais dos sinais que exige, parece, a navegação do espírito. Mas, quem tabulará a escala da visão? Há o que já vi inúmeras vezes, e o que os outros disseram igualmente ver, aquilo que creio poder reconhecer, tanto faz que me importe ou não, por exemplo, a fachada da Ópera de Paris ou bem um cavalo, ou mesmo o horizonte; há o que só vi muito raramente e nem sempre o escolhi esquecer, ou não o esquecer, conforme o caso; há o que é lindo ao ver e nunca ousei olhar, que é tudo que amo (além do que em sua presença não vejo mais o resto); há o que os outros viram, dizem ter

*As publicações da revista “Revolução Surrealista” sobre a temática “Surrealismo e a pintura” ocorreram entre os anos de 1925 e 1927, nos seguintes números: 4, 6, 7, 9 e 10.

† Os quais serão resgatados tanto por meio das revistas, como também por meio da edição da Gallimard. Lembrando que também será utilizada a primeira edição da revista, de 1928, também publicada pela Ed. Galimard.

visto, e que por sugestão conseguem ou não me fazer ver; há também o que vejo diferentemente do que os outros veem, e ainda o que começo a ver que não é visível. E não é tudo.

A primeira impressão para um leitor lacaniano é a similaridade de alguns argumentos de Breton com o Seminário X, ou XI, os quais serão analisadas na parte da pesquisa que concerne aos desenvolvimentos do conceito de objeto para Lacan. Entretanto, percebe-se que Breton está lançando mão de novos argumentos para a sua proposta revolucionária de experiência na linguagem. Esses argumentos dizem respeito à percepção sobre aquilo que é visível e o que não é. Bem, se no momento do Manifesto foi pleiteado um *outro lugar de imagem*, imagem que nasce da poesia e por isso tem uma recepção subjetiva a partir do encontro entre duas realidades distintas, o seu compartilhamento não pode ser por vias habituais da percepção, as quais acontecem fundamentalmente através de processos comunicativos, de comum acordo, ou não. Se esta é a provocação de Breton, então é possível a partir de agora pensar a experiência surrealista na linguagem também mediante de objetos sensíveis, como a pintura e as colagens.

Pierre Navile disse, numa passagem famosa e polêmica na época, que a pintura surrealista é impossível: “Ninguém não sabe que não há pintura surrealista. Nem o tratado de lápis entregue em gestos aleatórios, nem imagem que traçam as figuras dos sonhos, nem as fantasias imaginativas, é claro, não podem ser qualificadas”⁸¹. Para ele, o método do automatismo, dirigido para os sonhos, não é aplicável à pintura.

Breton irá basear-se em questões estéticas clássicas – inclusive para argumentar como outros membros do movimento, como Naville: se a pintura seria menos apta a representar a sucessão de imagens do que o verbo (Lessing), ou se o pincel poderia deformar a intenção inconsciente (Max Morise). Nesse sentido, ele argumenta que a arte é uma obra pura da imaginação que poderia se manifestar em diferentes formas: nas imagens que ele havia acabado de exaltar de Reverdy; na experiência do seu pré-sono que acarretou numa imagem que ele levou para a poesia, “um homem sendo cortado a dois pela janela”; na metáfora de Ducasse, “Belo como o encontro fortuito sob uma mesa de dissecação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva” etc. Foi também inspirado por Picasso, aquele que pintou *Le homme à la clarinete* (“de elegância fabulosa e poder de meditação sem fim”), e das colagens de Max Ernest (onde “a barreira entre o verbal e o visual ficaram abolida na sua pintura”), que ele afirmou pela primeira vez que a arte “É uma experiência que vai além da estética ou mesmo além da pintura”, é uma experiência de transformação, a partir do retorno à origem, mais do que uma ruptura.

Esse retorno à origem tem haver com a relação do sujeito com o objeto, como o sujeito percebe e sente os objetos, fora de acordos pré-estabelecidos. Assim, o retorno à origem poderia ser evidenciado também nas artes plásticas, mas estaria para-além delas, nas palavras de Breton: “O trabalho plástico, para responder à necessidade de revisão absoluta dos valores reais com os quais hoje todos os espíritos concordam, se referirá, portanto, a um modelo puramente interno, ou não será”⁸².

Figura 11 – “Guitarra”, colagem de Picasso (1913)



Fonte⁸³

Figura 12 – “Pleiades”, colagem de Ernest (1920)



Fonte⁸⁴

Aragon⁸⁵ desenvolve uma opinião interessante para esta discussão, por mais que ele tenha precisado de quarenta anos depois da primeira publicação do “Surrealismo e a pintura” para desenvolvê-la amplamente. Ele escreve, na introdução do seu livro autobiográfico, chamado *Les Collages* (1965), que a separação das palavras e das imagens na cultura ocidental é a questão que permeou grande parte da sua vida, entre os anos de 1923 a 1965, e que as colagens apareceram como uma forma de reconciliação entre essas duas instâncias. Esse autor lembra que as colagens surrealistas, que foram inspiradas inicialmente nas colagens cubistas, tiveram seu maior desenvolvimento com Max Ernest, quem tornou as colagens análogas às *imagens poéticas*. Consequentemente, é possível pensar as colagens, no caso de Ernest para Aragon, como o *objeto surrealista*, e isso porque a análise pode ser feita a partir de objetos sensíveis, mas não em sentido empírico e sim representativo de um *outro lugar de imagem*.

Para avançar nesse ponto, Aragon continua contribuindo quando faz uma distinção entre as colagens cubistas e as colagens de Ernest. Para ele, a colagem cubista estaria a favor do realismo, utilizando-se de objetos emprestados da realidade exterior (selos, recortes de jornais, caixas de fósforo...) para serem colados no quadro e assim criar, em termos cubistas, *certitude*. Já, no caso de Ernest, seria o oposto aos fins, ou a qualquer tipo de certeza. Os

elementos emprestados são, sobretudo, projetados e é ao desejo que as colagens se acrescentam, fazendo com que todos os elementos sirvam para provocar outros, num processo análogo às imagens poéticas.

No “Surrealismo e a pintura”, Breton afirma que em Ernest “os elementos têm existência relativamente independente”. Assim, tanto a sua ideia como a de Aragon colocam a colagem surrealista como uma das possibilidades de combinar a aproximação entre diferentes realidades, “sem o mínimo grau de premeditação”. Essa abordagem difere, por exemplo, do que Reverdy⁸⁶ defendeu sobre a técnica da colagem cubista, que se aproveitava de uma ou outra característica de elementos da realidade para criar uma nova realidade, sendo que a escolha desses elementos não era aleatória. A seleção das imagens cubistas era feita pelo princípio da *justesse*, ou seja, por mais estranhas que as relações pudessem parecer, ele propõe que sua criação visava produzir imagens precisas, trabalhadas e elaboradas.

Foi esse o ponto, destacado por Aragon, a partir da comparação entre a colagem cubista e a de Ernest, que remeteria também à distinção entre Reverdy e as propostas de Breton no Manifesto, por mais que as ideias sobre as duas realidades seja base para a proposta da imagem poética. Agora, no texto “Surrealismo e a pintura”, esse ponto pode ser retomado e aprofundado, pois ele marca a ideia de que as colagens surrealistas são fundamentais para compreender a importância do trabalho sobre o surrealismo e a pintura, e mais do isso, será a partir dos constantes testes em relação às colagens, desde os princípios surrealistas sobre a criação, exibidos principalmente nas revistas (na justaposição entre textos e imagens), que outro momento importante em relação à noção de objeto pode ocorrer.

Assim, é possível pensar que com o Surrealismo surge uma nova concepção da imagem, ou melhor, de um outro *lugar de imagem*, e, portanto, novas maneiras de pensar o objeto.

Se a imagem atesta uma outra relação com a realidade, a qual o movimento surrealista pretende redefinir, para isso o objeto é colocado no centro das discussões e “em crise”, que é, segundo Breton, o que acontece com praticamente toda a arte moderna. A questão posta refere-se a como é possível desafiar a percepção usual que temos das coisas – aquilo que enxergamos e para além disso – e de romper com nosso relacionamento usual com os objetos, com a primazia do uso, por exemplo. Esse é o novo caminho que a história do Surrealismo propõe: a intenção de explorar a *vida secreta dos objetos*.

Desta maneira, os objetos são retirados da sua vocação utilitária e ao mesmo tempo são provocados para destruir a noção de “criação artística”, tão perturbadora para Breton. Em outros termos, objeto usual não tem mais uma função, mas uma virtude quase mágica, a qual a arte, a partir de agora, deveria ser obrigada a registrar.

O texto “Surrealismo e a pintura” abrirá a porta para essas discussões, que terão início na revista “Revolução Surrealista” e o seu ápice na revista “Surrealismo a serviço da Revolução” (1929-1933). Assim, com o intuito de dar sequência à história do Surrealismo, o próximo passo será explorar a *Révolution Surréaliste*.

1.5 Revista “Revolução Surrealista”

Esta revista não apenas ilustrará as intenções desta pesquisa em estabelecer uma aproximação para o que é a noção de *objeto surrealista*, mas também contará com um período no qual fundamentais publicações serão lançadas e estarão a domínio das discussões e das leituras que permearão as criações dos integrantes do movimento, ou colaboradores da revista.

Em 01 de dezembro de 1924 é lançado o primeiro exemplar da revista, que terá o último número publicado em dezembro de 1929; a direção é de Pierre Naville e Benjamin Péret (até o número 4, depois Breton assume sozinho). A revista conta com várias novidades em relação a *Littérature*, especialmente o fato de que o “batismo” do grupo já havia ocorrido e os seus principais propósitos já haviam sido introduzidos. Nesse contexto, as principais novidades são: a revista não será mensal, teve um intervalo médio de três meses entre os números; sua capa será colorida (alaranjada até o número cinco, depois não será mais colorida) e contará sempre com uma imagem (fotográfica); apresenta sempre um sumário junto a um manifesto, cada vez com uma temática diferente, as quais foram sempre debatidas a partir do prefácio; todos os números contaram com a publicação de diferentes sonhos e de diferentes resultados advindos da exploração da escrita automática; a presença das enquetes é constante, sendo sempre abertas para respostas dos leitores e integrantes da revista e as respostas eram publicadas nos números seguintes; a revista contou com um escritório que permanecia aberto ao público; a presença de diversas ilustrações, muitas delas não assinadas.

Maurice Nadeau disse sobre a novidade da revista: “... difere bastante de uma revista literária comum. Sua apresentação é propositalmente severa, à semelhança de uma revista científica”, ao mesmo tempo foi “a revista mais escandalosa do mundo”⁸⁷. Um dos pontos para esse escândalo mencionado por Nadeau são as temáticas de cada edição. Como disse Luis Aragon, ao chamar o percurso da revista de “uma espécie de ano mental”, as temáticas eram sobre a morte, a destruição, a escrita e o amor. Porém, se a intenção em 1924 foi ir além de uma nova experimentação estética, como almejava a *Littérature*, a visada nesse momento é a Revolução: entrar na casa das famílias mais tradicionais e provocar uma mudança de atitude, como proclamou Breton, já no primeiro número.

Possivelmente um dos pontos mais interessantes sobre a novidade desta revista é de que não é entregue ao leitor uma forma habitual de leitura. Isso porque os textos e as imagens estão misturados, propõe-se uma composição entre imagens e textos, textos e imagens, sem a necessidade de qualquer introdução (referência), ou mesmo qualquer associação imediata entre o texto e a imagem. A introdução, que poderia se referir a um texto elucidativo para o que estaria por vir, por exemplo, não era possível para quase nenhuma das manifestações da revista, visto que seu propósito era exaltar o “automatismo” dos artistas que lá escreviam, bem como dos seus leitores.

O número 1 da revista foi inaugurado com um manifesto na capa: “Conduzir a uma nova declaração dos direitos dos homens”, assinado por J.A., Boiffard, Paul Eluard e Vitrac. Na sobrecapa um enunciado:

O surrealismo não se apresenta como a exposição de uma doutrina. Certas ideias que atualmente servem como ponto de apoio não prejudicam de maneira alguma o seu desenvolvimento posterior. Esta primeira edição da Revolução Surrealista não oferece uma revelação definitiva. Os resultados obtidos pela escrita automática, ou pela escrita dos sonhos, por exemplo, estão representados, mas não são resultados determinados, são experimentos a serem registrados: é preciso esperar pelo futuro.

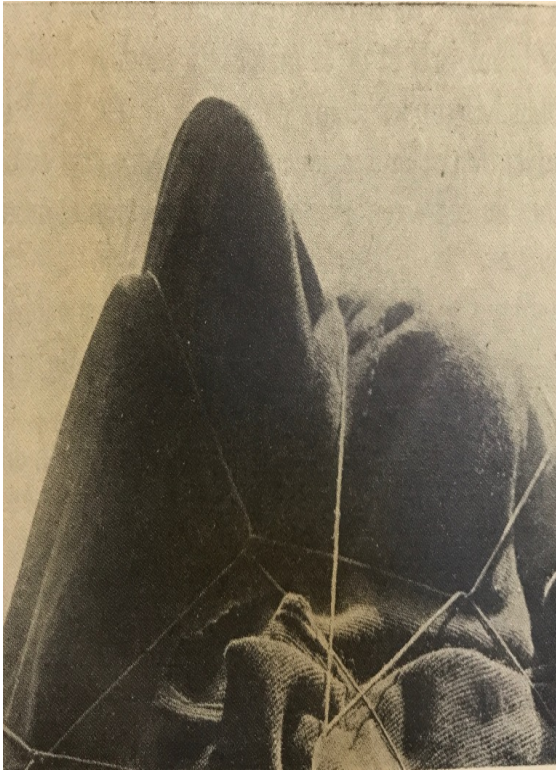
Então, ainda na contracapa, é anunciado: “Estamos na véspera de uma RÉVOLUTION e você pode participar dela. O escritório central de pesquisas surrealista fica na rua Grenelle, número 15, aberto todos os dias das 16:30 às 18:30”.

Em seguida, o prefácio exalta os sonhos e a escrita automática, não apenas como formas de expressão artística, mas como uma nova maneira de vida: “O processo de conhecimento não tem mais necessidade, a inteligência não é mais levada em conta, somente o sonho deixa aos homens todos os direitos à liberdade”; “O Surrealismo abre as portas do sonho a todos aqueles para quem a noite é miserável”.

O texto do prefácio está misturado com a fotografia de um objeto oculto, embrulhado num tecido e amarrado com barbante. O objeto é curioso: seu formato não se enquadra com nenhuma referência específica de um objeto conhecido, mas exalta a surpresa daquilo que poderia aparecer.

Além do manifesto em prol da revolução, do sonho, da imagem de um embrulho, outro elemento aparece no meio do texto: a poesia.

Figura 13 – Um embrulho em meio ao texto.

Fonte⁸⁸

PREFACE

Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté. Grâce au rêve, la mort n'a plus de sens obscur et le sens de la vie devient indifférent.

Chaque matin, dans toutes les familles, les hommes, les femmes et les enfants, S'ILS N'ONT RIEN DE MIEUX A FAIRE, se racontent leurs rêves. Nous sommes tous à la merci du rêve et nous nous devons de subir son pouvoir à l'état de veille. C'est un tyran terrible habillé de miroirs et d'éclairs. Qu'est-ce que le papier et la plume, qu'est-ce qu'écrire, qu'est-ce que la poésie devant ce géant qui tient les muscles des nuages dans ses muscles ? Vous êtes là bégayant devant le serpent, ignorant les feuilles mortes et les pièges de verre, vous craignez pour votre fortune, pour votre cœur et vos plaisirs et vous cherchez dans l'ombre de vos rêves tous les signes mathématiques qui vous rendront la mort plus naturelle. D'autres et ce sont les prophètes

dirigent aveu-
forces de la
nir, l'aurore
bouche, et le
s'épouvan te
Le surréalisme
tes du rêve à
qui la nuit est
réalisme est le
enchante-
meil, de l'al-
de l'éther, de
cocaine, de la
mais il est aussi
chaines, nous
pas, nous ne
nous ne fu-
ne prisons pas,

piquons pas et nous rêvons, et la rapidité des aiguilles des lampes introduit dans nos cerveaux la merveilleuse éponge délirante de l'or. Ah ! si les os étoient gonflés comme des dirigeables, nous visiterions les ténèbres de la Mer Morte. La route est une sentinelle dressée contre le vent qui nous enlace et nous fait trembler devant nos fragiles apparences de rubis. Vous, collés aux échos de nos oreilles comme la pierre-horloge au mur du temps, vous pouvez inventer de pauvres histoires qui nous feront sourire de nonchalance. Nous ne nous dérangeons plus, on a beau dire : *l'idée du mouvement est avant tout une idée inerte**, et l'arbre de la vitesse nous apparaît. Le cerveau tourne comme un ange et nos paroles sont les grains de plomb qui tuent l'oiseau. Vous à qui la nature a donné le pouvoir d'allumer l'électricité à midi et de rester sous la pluie avec du soleil dans les yeux, vos actes sont gratuits, les nôtres sont rêvés. Tout est chuchotements, coïncidences, le silence et l'étincelle ravissent leur propre révélation. L'arbre chargé de viande qui surgit entre les pavés n'est surnaturel que dans notre étonnement, mais le temps de fermer les yeux, il attend l'inauguration.

* Berkeley



glément les
nuit vers l'ave-
parle par leur
monde ravi
ou se félicite.
ouvre les por-
tous ceux pour
avare. Le sur-
carrefour des
ments du som-
cool, du tabac,
l'opium, de la
morphine;
le briseur de
ne dormons
buvons pas,
mons pas, nous
nus ne nous

“Sem receio nós dizemos: *a ideia do movimento é acima de tudo uma ideia inerte*, a árvore da vida nos aparece. O cérebro gira como um anjo e nossas palavras são os grãos de chumbo que matam o pássaro”; “A árvore carregada de carne que aparece entre os paralelepípedos apenas é sobrenatural em nosso espanto, mas na hora de fechar os olhos, aguarda a inauguração...”; “A Revolução... A revolução... O realismo serve para podar as árvores, o surrealismo serve para podar a vida”⁸⁹.

Após o prefácio, os editores lançam uma novidade: “A Revolução Surrealista se endereça indistintamente a todos e abre a seguinte enquete: Nós vivemos, nós morremos. Qual é a parte da vontade em tudo isso? Não é uma questão moral a qual colocamos: O suicídio é uma solução?”

A enquete convida os leitores a participarem das respostas e a enviarem para o escritório de pesquisas surrealistas. As respostas seriam publicas a partir da próxima edição.

A morte é uma temática que permeia a revista, sobretudo no que se refere a ela ser um dos tabus morais ao qual é pretendida a crítica. O suicídio, que pode passar inclusive como um problema contemporâneo – com grande enfoque ao suicídio de Jacques Vaché, em janeiro de 1919 –, é discutido inclusive por aqueles que o cometerão pouco tempo depois. Por exemplo,

René Crevel responde: “Sim! É provavelmente a solução mais correta e definitiva”. Seu suicídio ocorre em 1935.

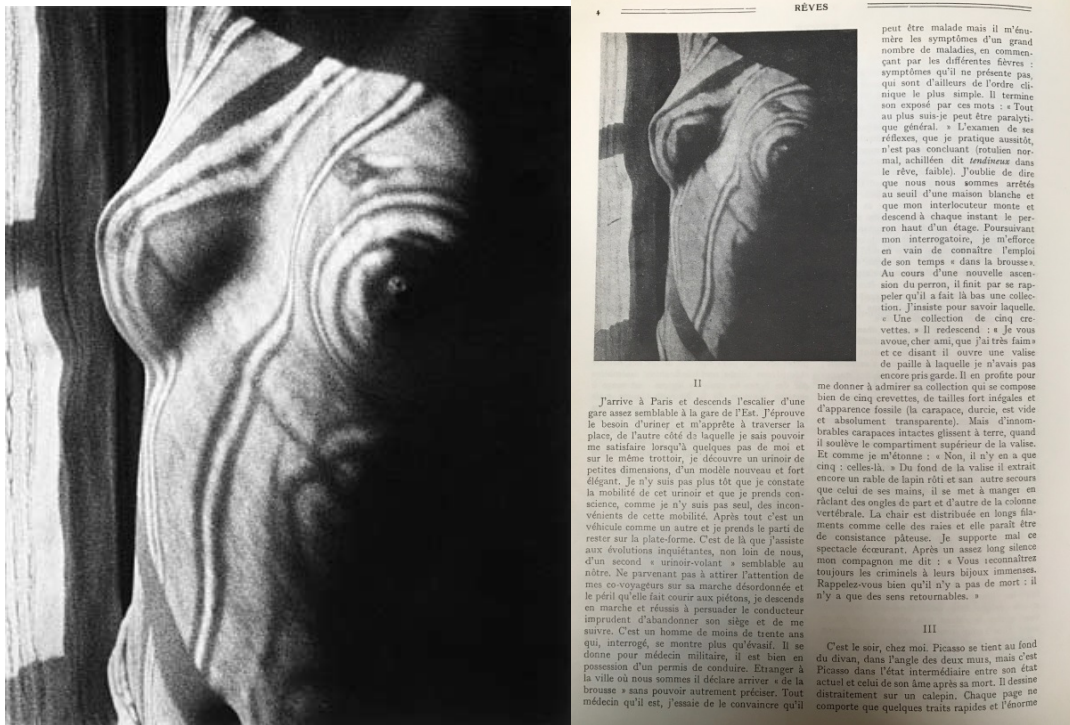
Artaud diz:

Não, o suicídio ainda é uma hipótese. Quero ter o direito de duvidar do suicídio assim como de todo o restante da realidade. É preciso, por enquanto e até segunda ordem, duvidar atrocemente, não propriamente da existência, que está ao alcance de qualquer um, mas da agitação interior e da profunda sensibilidade das coisas, dos atos, da realidade⁹⁰.

A polêmica da temática do suicídio está vinculada à polêmica sobre as crenças promovidas pela moralidade vigente. O apelo é para novas criações, para uma nova imaginação livre, que poderia atribuir ao suicídio tanto uma saída imaginativa, como uma referência aos padrões sociais. De qualquer maneira, como Breton já anunciará ao fim do Manifesto: “Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar”.

É sobre esse outro lugar que Breton se refere e que as investigações da “Revolução Surrealista” focaram. O primeiro número tem continuidade com o relato de três sonhos: de Giorgio de Chirico, Breton e Renée Gauthier. O sonho dos três é justaposto por uma fotografia de Man Ray, *Torse strié - Le retour à la raison*, de 1923. A foto não é enunciada e nem assinada. Ela aparece sem nenhuma legenda, transmitindo algo para além da sua função representativa, justamente porque não se refere ao conteúdo do texto, mas simplesmente a uma metamorfose.

Figura 14 – Imagem metamorfoseada em meio ao texto (1).

Fonte⁹¹

Em 1985, Rosalind Krauss escreve um texto – lembrado por George Didi-Huberman, nos seus seminários de inverno de 2017 – chamado *Corpus Delicti**. Considerando algumas imagens, na maioria fotográficas e montagens fotográficas, Krauss discute a questão da metamorfose a partir de imagens que alteram a forma humana. Há uma discussão interessante entre Didi-Huberman e as ideias apresentadas por Krauss no referido texto, a qual será apresentada brevemente†: fundamentalmente, para ele, a noção da autora americana sobre o *informe* propõe a dissolução da forma e ele, por sua vez, diz que a própria forma é o que altera a forma a partir de uma interação com o Outro (desde a noção de *non-sens* laciano – na dialética do desejo alguma coisa cai). Há uma espécie de corte inerente para Didi-Huberman, o qual ele pretende retomar a partir de um retorno à dialética. Nesse sentido, ele diz que há na atualidade uma grande perda de fascinação pela dialética e, no caso de Krauss, é isso que faz com que ela tenha escolhido uma opção axiomática (inquestionável) para trabalhar com a noção

* A versão desse artigo está presente em Rosalind Krauss e Jane Livingston, “L’Amour fou: Surrealism and Photography. New York, Abbeville Press, 1985.

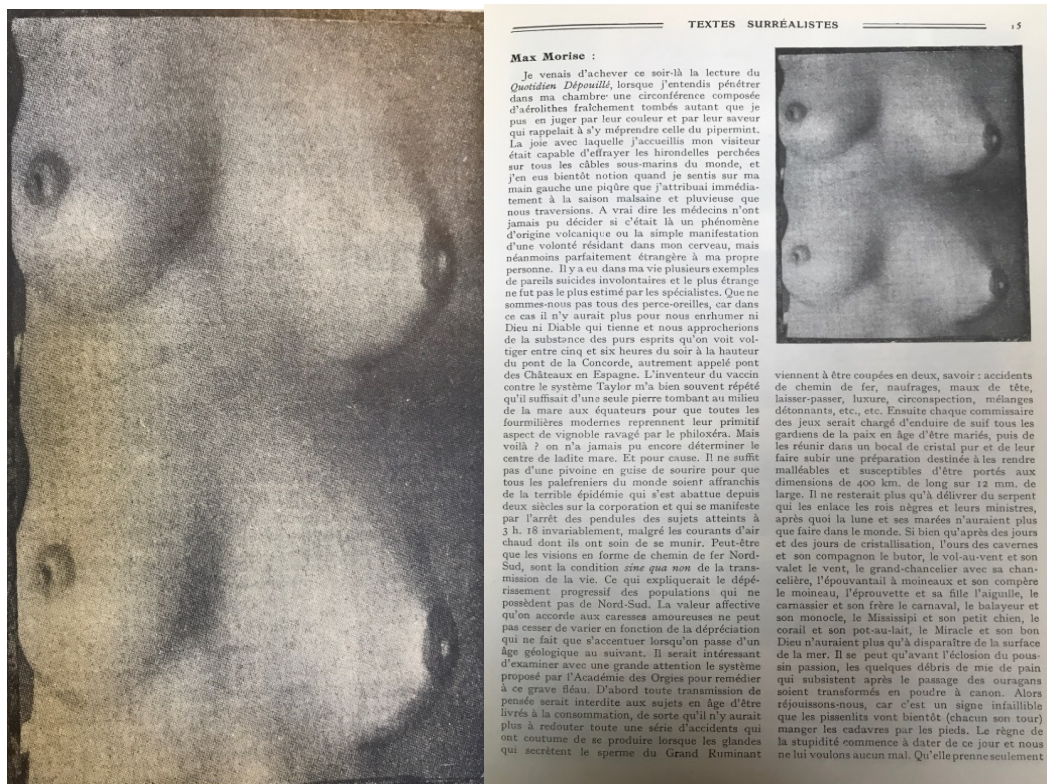
† Essa discussão será trazida de maneira sintética para a pesquisa, contudo, o seu valor tem grande relevância para a continuidade de futuras investigações acerca da questão da forma e do informe e sua relação com os estudos aqui apresentados.

de forma, criando uma dualidade entre forma e *informe* (o *informe* viria da dissolução da forma). Para ele, a alteração entre os dois apresenta uma relação lógica, antropológica, morfológica e temporal, o que propiciaria bases argumentativas dialéticas para a afirmação de que o *informe* surge da forma.

A fotografia de Man Ray, justaposta a textos poéticos, no primeiro número da “Revolução Surrealista”, elucida a ideia de Didi-Huberman justamente porque é a partir da forma do corpo que se pode pensar numa alteração dele, numa metamorfose, que não surge a partir da destruição da forma, mas a partir da montagem entre os elementos nela contidos e também na justaposição com outros.

No caso da imagem presente em meio ao texto poético, e também a três diferentes sonhos, a experiência do leitor é ainda outra. A imagem não aparece para ilustrar as ideias do texto ou da escrita dos sonhos, mas para marcar uma ruptura naquilo que poderia remeter a uma compressão imediata. Assim, para além da metamorfose no corpo feminino criada pela foto de Man Ray, a justaposição dela com os textos quebra padrões perceptivos e interpretativos tradicionais. Na presença desse novo objeto – *objeto surrealista* – se produz uma mudança de atitude.

Figura 15 – Imagem metamorfoseada em meio ao texto (2).

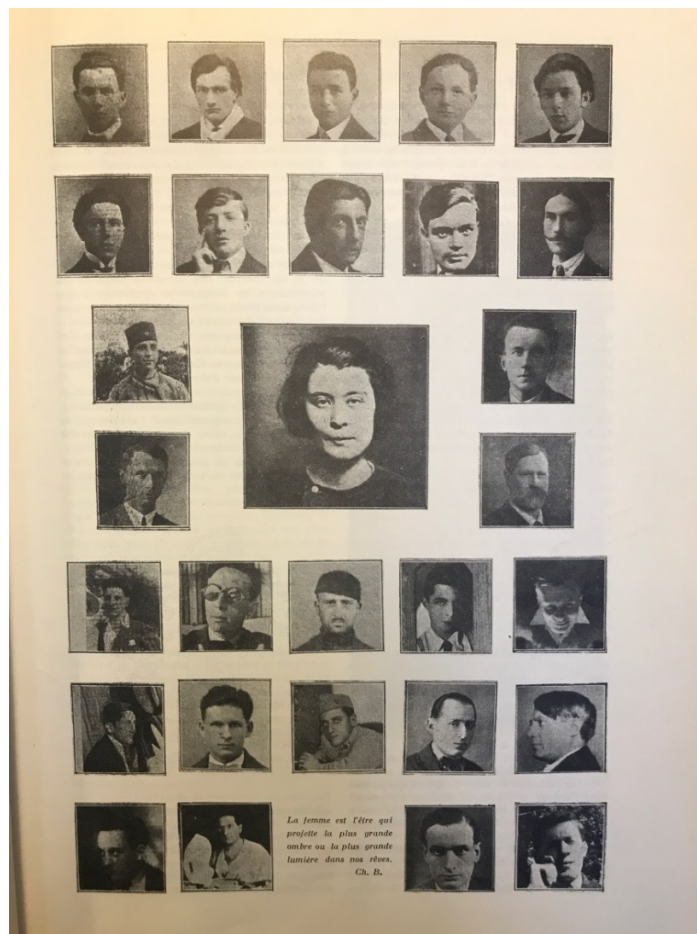


Essa experiência continua através de outros sete textos surrealistas e algumas crônicas, que estão em meio a ilustrações de Man Ray; Max Morise; G. de Chirico; Max Ernst; André Masson; Picasso; Pierre Naville; Robert Desnos.

As imagens, da maneira como estão justapostas na revista, fornecem à experiência um outro ritmo para a experiência. Esse ritmo cria rupturas com o padrão de leitura convencional e, por isso, permite um outro acesso em relação à experiência da linguagem, no qual se produz uma mudança de atitude, como mencionado.

Outra experiência, no mesmo sentido, aparece através da montagem fotográfica feita no primeiro número da revista (1924) e a montagem feita no último número (1929). Há algo análogo entre as duas imagens que pode delatar ainda outros propósitos desse período da história do movimento.

Figura 16 – Montagem sobre aquilo que se vê e aquilo que se olha (1).



Fonte⁹³

A primeira imagem mostra os integrantes do movimento e outros importantes personagens para os surrealistas de olhos abertos e ao redor da imagem de Germaine Breton,

aquela metalúrgica, anarquista, que assassinou Marius Plateau, chef *des jeunesses de l'Action français*. Abaixo, a frase de Charles Baudelaire: “A mulher é o ser que projeta a maior sombra ou a maior luminosidade nos nossos sonhos”.

Figura 17 – Montagem sobre aquilo que se vê e aquilo que se olha (2).



Fonte⁹⁴

A segunda imagem é uma montagem fotográfica que conta com os integrantes do movimento, de olhos fechados, ao redor da tela de Magritte, que diz: “Eu não a vejo [imagem de uma mulher] escondida na floresta”.

A mulher para os surrealistas é a representação daquilo que pode “superar os poderes do nada”, porém essa mulher é também um mistério que só pode ser descoberto graças a uma busca interior e constante, assim como a experiência de linguagem que eles estão experimentando.

Para Breton, a mulher é frequentemente o termo de uma procissão mística conhecida; pondo um fim aos maravilhosos presságios que a anunciam, ela toma o lugar do

absoluto: ... "você substituiu as formas que eram mais familiares para mim, assim como para muitas figuras do meu pressentimento"⁹⁵.

Além de a mulher representar esse mistério-conhecido – algo semelhante ao estranho freudiano –, a analogia entre as duas imagens possibilita uma interpretação sobre os caminhos que foram tomados desde 1924 até 1929. Como mencionado, existe uma provocação no começo da revista para temáticas polêmicas, como a morte, por exemplo. Assim, a figura de Germaine, além de representar a morte, também representa o mistério da vida, simplesmente por ser mulher e assassina. A última foto também expressa a ideia de uma busca, porém essa busca é feita de olhos fechados. Ideia que pode ser retomada a partir do primeiro parágrafo de “Surrealismo e a pintura”, de Breton:

... há o que só vi muito raramente e nem sempre o escolhi esquecer, ou não o esquecer, conforme o caso; há o que é lindo ao ver e nunca ousei olhar, que é tudo que amo (além do que em sua presença não vejo mais o resto); há o que os outros viram, dizem ter visto, e que por sugestão conseguem ou não me fazer ver; há também o que vejo diferentemente do que os outros veem, e ainda o que começo a ver que não é visível. E não é tudo.

A questão de fato não é o que se vê, mas que caminhos podem seguir o olhar, sobretudo em relação a lugares misteriosos. Nesse sentido a continuação da história da revista ainda apresenta novidades.

Em 15 de janeiro de 1925 é lançado o segundo exemplar da revista, sob a temática central “Arte francesa do começo do século XX”. Na continuação é apresentada uma novidade que será repetida até o último exemplar, são publicadas indicações de obras a serem visitadas pelos leitores. Por exemplo, na oitava edição as obras que deveriam ser consultadas eram: *L’opium pendu*, de Antoin Artaud; *Manifeste du Surrealisme: poison suluble*, de Breton; *Deuil pour Deuil*, de Robert Demos; e três textos de Freud, *Psychologie collective et analyse du moi*, “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade de Freud” e “Leonardo da Vinci”.

A indicação de leituras tem uma importância especial, pois essas explicitam uma intencionalidade literária (e filosófica) a ser seguida. Sobre esse ponto, os argumentos de Alquié, no seu conhecido livro *Philosophie du Surréalisme* auxiliam. Ele diz que se subtraída a linguagem, a experiência surrealista poderia tornar-se, com efeito, mística, espírita, ocultista⁹⁶. O que ele parece anunciar é algo muito próximo ao que aconteceu com a teoria lacaniana. No caso de Lacan, são conhecidos os diferentes pressupostos que embasaram os diferentes momentos da sua teoria acerca da linguagem, e o quanto eles permitiram que a nova teoria psicanalítica não enveredasse por caminhos místicos, por exemplo – como será explorado no

capítulo sobre os diferentes desenvolvimentos acerca do conceito de objeto na teoria lacaniana. No caso surrealista, a linguagem acaba também sendo um pressuposto que recebe suportes, inclusive (não apenas) teóricos. E é por isso que Freud, assim como outros, serão referências de leitura.

Nesse sentido, a linguagem recebe tanto fundamentos teóricos a serem desenvolvidos, como também metodológicos (a escrita automática é um método de investigação, assim como foi a associação livre para Freud). Dentre as referências, sabe-se, por exemplo, que em termos de referência filosófica, Hegel e Marx são os protagonistas – influência que será praticada com maior intensidade a partir da próxima revista e do evidente interesse do grupo pelo materialismo dialético –, nesse momento insipiente da história, chama-se atenção, sobretudo, para as referências aos trabalhos de Freud que, além de várias indicações de leitura, aparecem num interessante ensaio escrito por Breton e por Aragon em homenagem aos cinquenta anos da histeria (1878-1928), a partir das descobertas de Charcot.

Lembrando que Breton já havia encontrado Freud em seu consultório em Viena e também havia publicado pela primeira vez na França o texto “A questão da análise leiga”*, traduzido por Marie de Bonaparte na “Revolução Surrealista”.

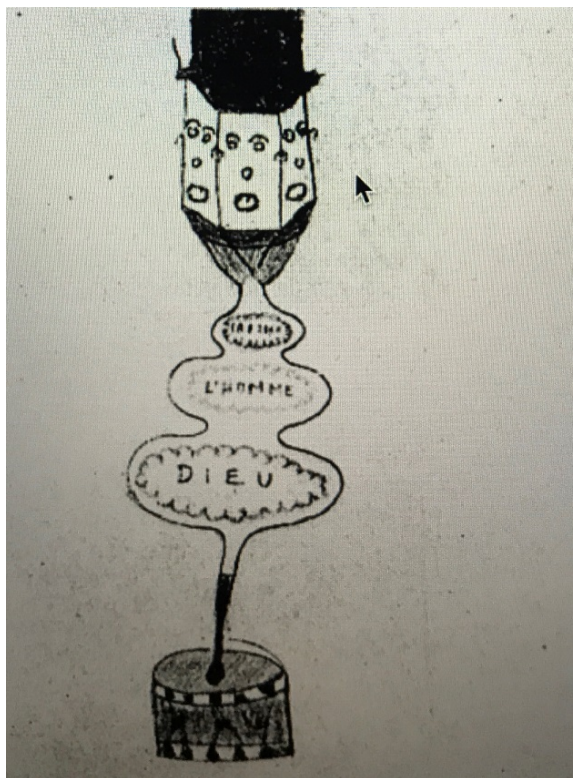
Figura 18 – Imagem de Chirico em meio ao texto de Freud.



Fonte⁹⁷

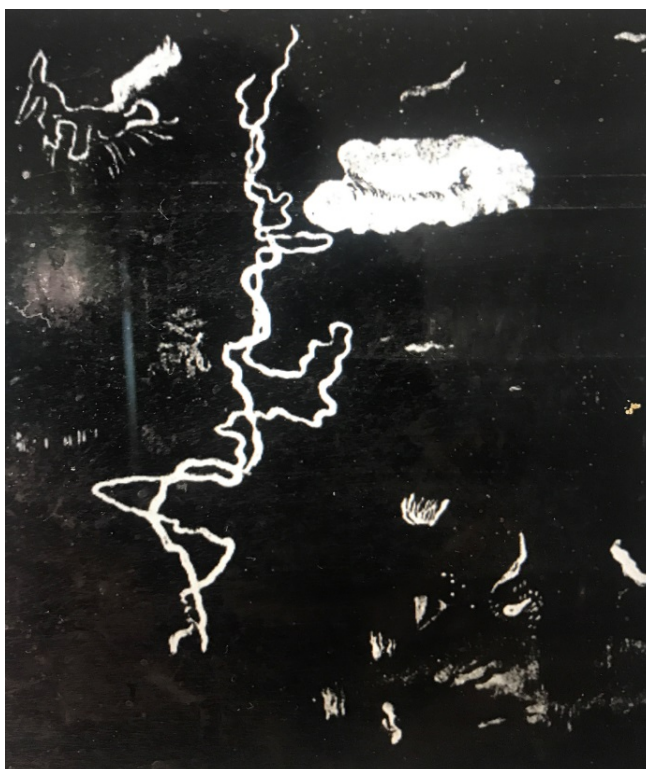
* Texto publicado na edição dupla 9-10 em 1 de outubro de 1927, p. 25-32.

Figura 19 – Imagem sem autor identificado em meio ao texto de Freud.



Fonte⁹⁸

Figura 20 – Imagem de Yves Tanguy em meio ao texto de Freud.



Fonte⁹⁹

Contudo, a recepção de Freud ao pai do movimento surrealista foi decepcionante. Roudinesco lembra:

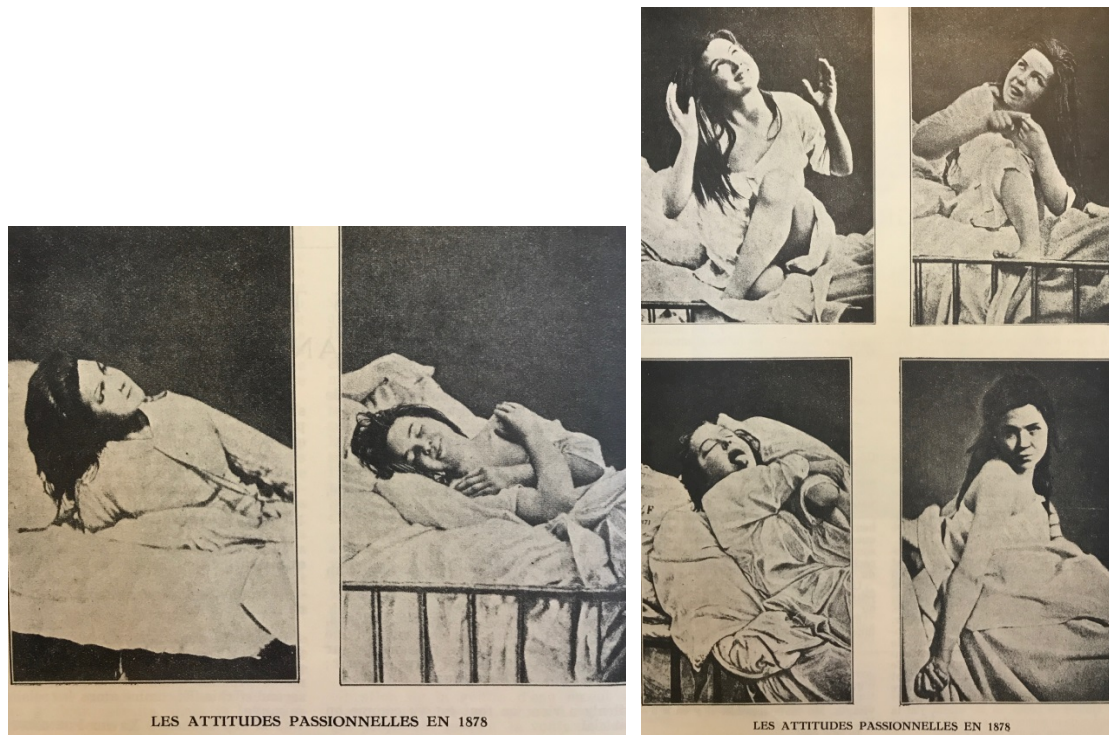
Num dia de outubro de 1921, ele bate à porta de Freud, muito excitado com a ideia de encontrar o inovador a quem remeteu uma carta entusiástica. Freud o recebe em seu horário vespertino e o faz aguardar em meio a seus pacientes (...) Quando chega sua vez, ele entra no célebre gabinete e se encontra diante de um velhinho sem ares de importância, que não se interessa pelo movimento dadaísta. Breton tenta animar a conversa, fala em Charcot e Babinski, mas Freud lhe responde com banalidades. Ao final este o saúda amavelmente, dizendo: “Felizmente contamos muito com a juventude¹⁰⁰”.

No texto em homenagem ao centenário da histórica parece haver um reflexo em relação à frustração do encontro, já que Freud é mencionado, porém a sua descrição da histeria é refeita e a proposta interventiva é outra.

Breton e Aragon dizem: “Nós surrealistas, temos que celebrar o quinquenário da histeria, a maior descoberta poética do fim do século XIX...”. Essa associação da histeria com a poesia está relacionada a sua forma de expressão, a qual poder-se-ia propor de um grau de pureza condizente com a escrita automática pretendida pelos surrealistas. E nesse sentido, ele propõe uma nova definição:

A histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível, caracterizado pela subversão das relações que se estabelecem entre o sujeito e o mundo moral... Este estado mental é baseado na necessidade de sedução recíproca, o que explica os milagres apressadamente aceitos da sugestão (ou contra-sugestão) médica. A histeria não é um fenómeno patológico e pode, em todos os aspectos, ser considerada um meio supremo de expressão¹⁰¹.

Figura 21 – As expressões da histeria*.



Fonte¹⁰²

Não apenas a histeria, mas a loucura em geral, é tirada do seu lugar patológico para representar uma forma de expressão a ser explorada. O decorrer da história revela que esse “estado mental” dará origem a um novo método surrealista, o da “paranoia-crítica” criado por Salvador Dalí, alguns anos depois. No entanto, essa passagem que homenageia a expressão histórica tem ainda um ponto interessante para a importância da loucura em épocas incipientes surrealistas, a saber: Breton e Aragon escrevem juntos um texto que homenageia a poesia, a histeria e o corpo. Assim, poesia relaciona-se ao corpo, como também a vida política.

O trabalho coletivo teve repercussão nessa revista para o começo das participações ativistas políticas. É possível pressupor que o momento em que a poesia, através de seus mecanismos próprios – como, por exemplo: evocar metáforas que criam metamorfoses, ou atribuir um ritmo diferenciado que pode inclusive apropriar rupturas –, cria uma ação que afeta

* Didi-Huberman trabalha no seu livro “A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière” com as mesmas imagens trazidas pelos surrealistas na revista. Seu enfoque são os momentos históricos da imagem, e nesse sentido a imagem da histeria através das fotografias de Salpêtrière, ou, o objeto como imagem do corpo, não existe fora das práticas que o constituíram, ou seja, a imagem articula a relação entre a existência do conceito (psiquiátrico, psicanalítico) de determinada doença e a existência da própria doença.

o corpo. A histeria aparece nesse sentido, seu discurso delirante, próximo ao “automático” (pois provoca uma mudança no corpo), cria um gesto, próximo ao que foi exaltado no Manifesto, com *um espaço de imagem* que surge da poesia. Esse poder evocativo é para os surrealistas uma maneira de exercer a prática poética (e não apenas) ao social.

Nesse sentido, a introdução da segunda edição da revista traz um texto de Breton chamado “A última greve”, o qual é dedicado aos trabalhadores, que vivem através de convenções sociais, quase que religiosas, os quais são submetidos ao aprisionamento e a viverem uma vida de miséria. Essas convenções são as trabalhistas, que impõem baixos salários e poucos direitos, fundamentalmente o direito ao descanso. Breton chama os leitores para a greve.

A chamada para a greve está intimamente vinculada à chamada para a revolução na linguagem, tanto na aproximação dos textos que vinculam os dois temas, quase de maneiras justapostas, como também aparece uma mesma intensidade de exaltação. Um exemplo dessa ideia surge na sequência da edição, quando Michel Leiris propõe um novo glossário, o qual terá continuação nos números 4 e 6. Alguns deles são:

Amertume (amargura) – o mar está encharcado de espuma. Eu sinto o cheiro do mar;

Cadavre (cadáver) – o cadeado se abre: é o refúgio castro das palavras lábios (c'est la havre cadastre de mots lèvres);

Définir – é dispensar. Dilema da demência.

Fantôme – nascido pelos elmos.

Glace – miragem glamourosa. Ele nos abraça.

Langage – bagagem lenta do espírito.

Révolution – solução de todo sonho¹⁰³.

...

Agonie – Estou divago, eu afirmo e nego por sua vez, odiado pela idade que eu sou um punhal. (je divague, j'affirme et je nie tour à tour, honni par l'âge que m'est une dague.)

Mauve – a cor das palavras suave que o amor salva das artimanhas (couleur de mots suaves que l'amour sauve des ruses)

Mélancolie – colar de lanças que me liga. (collier de lances qui me lie)¹⁰⁴

...

Hymen – humano

Mer – área de agitação¹⁰⁵

Mas o que esse novo glossário tem por finalidade que poderia se associar à Revolução pretendida? Leiris (um dos personagens mais relevantes para esta pesquisa) diz:

Uma aberração monstruosa faz os homens acreditarem que a linguagem nasce para facilitar suas relações mútuas. É para este propósito de utilidade que eles escrevem dicionários, onde as palavras são catalogadas, dotadas de um significado definido (creem eles), baseado nos costumes e na etimologia. Ora, a etimologia é uma ciência perfeitamente inútil, que de modo algum informa o verdadeiro significado de uma palavra, isto é, o significado particular e pessoal que cada um deve atribuir a ela, de acordo com o bom prazer do seu espírito. Quanto ao costume, é supérfluo dizer que é o critério mais baixo a que se pode referir¹⁰⁶.

Ele ainda continua, argumentando que o significado usual e o significado etimológico de uma palavra não podem nos ensinar nada sobre nós mesmos, pois representam apenas uma fração coletiva da linguagem, aquilo que foi feito para todos e não para cada um de nós. Dissecando as palavras que amamos, sem nos preocupar em seguir a etimologia ou o significado aceito, descobrimos suas virtudes mais ocultas e as ramificações secretas que se propagam por toda a linguagem, canalizadas pelas associações de sons, de formas e ideias. Então, a linguagem é transformada em um oráculo e nós temos aí (tão tênue como é) um fio para nos guiar, na Babel de nossa mente.

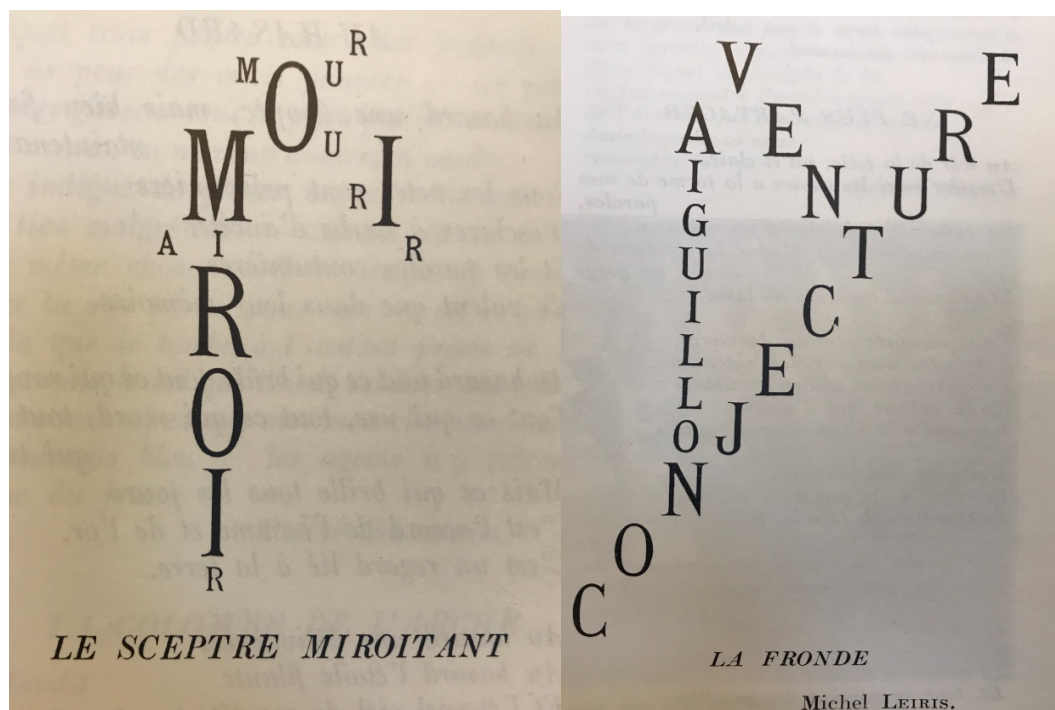
A partir das ideias expostas acima, adianta-se que Leiris tem fundamental importância para a relação proposta entre o Surrealismo e Lacan, principalmente no ponto em que as propostas de Leiris para a linguagem serão convergentes com a teoria lacaniana da década de 70 sobre a linguagem, fato que será explorado no último capítulo desta pesquisa. Contudo, adianta-se que Lacan demonstrará, através de correspondências, que essas teses apresentadas por Leiris, na revista “Revolução Surrealista”, já lhe chamavam a atenção naquela época*.

Como no glossário, proposto em três números diferentes da revista, Leiris reivindica uma decomposição das palavras, não para que fossem encontrados novos significados possíveis, mas para que a palavra fosse decomposta até chegar num ponto onde qualquer sentido seria possível. Dessa forma, para Leiris, a escrita pressupõe uma mudança do hábito – como é possível perceber constantemente nos experimentos surrealistas daquela época.

A escrita de Leiris passa por textos que vão da literatura, poesia, autobiográfica, textos etnológicos, até *calligrammes*.

* Fator que será mencionado no subcapítulo sobre o poema de Lacan.

Figura 22 – Caligramas de Leiris.

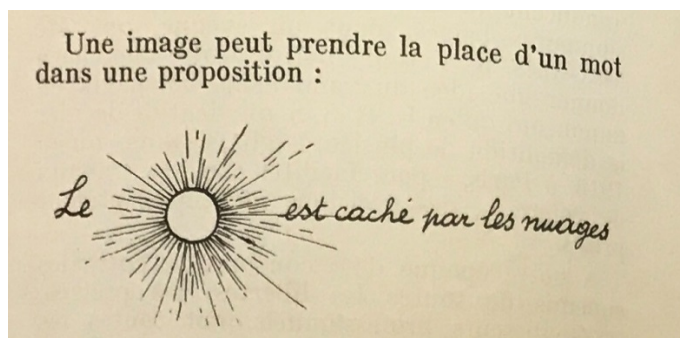


Fonte¹⁰⁷

Na exploração dos caligramas, Apollinaire é para os editores da revista a grande referência, tendo o seu trabalho *Calligrammes: poèmes de la paix de la guerre* (1913-1916), constantemente divulgado. Além dele, Luis Aragon, Robert Denos, Antoin Artaud, Leiris, também fazem seus ensaios.

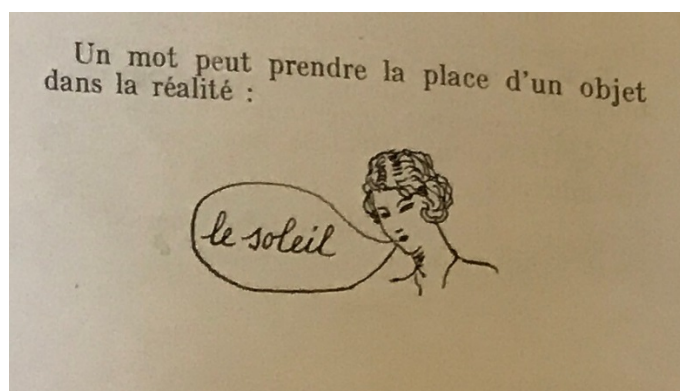
Os caligramas brincam com a disposição do poema na página e revelam uma demanda quanto à forma, numa outra proposta de justaposição entre palavras e imagens. Essa experiência revela uma outra possibilidade de representação de sentido, na qual a percepção é colocada num lugar problemático, como já mencionado. Nesse contexto, numa provocação muito próxima aos ideais dos caligramas e também da proposta de um novo glossário, é publicado, no último exemplar da revista, o famoso trabalho *Les mots e les images*, de René Magritte.

Figura 25 – Palavras e imagens (2).



“Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade”.

Figura 26 – Palavras e imagens (3).



“Um objeto nunca faz a mesma função que seu nome ou que sua imagem”.

Figura 27 – Palavras e imagens (4).



As provocações de Magritte, publicadas em dezembro de 1929 na *Revolution Surréaliste*, já são frutos dos seus desenvolvimentos frente ao grupo surrealista belga, inaugurado a partir de três textos coletivos que Magritte escreveu com Paul Nougé, Mesens, Camille Goemans e com o compositor André Souris, em 1926. Mesmo antes da formação do grupo, o surrealista belga já estava engajado nas atividades dadaístas, por influência de Francis Picabia, produzindo suas primeiras obras surrealistas a partir das inspirações de Chirico (“o primeiro pintor que pensou em fazer a pintura falar sobre algo além de pintura”¹⁰⁹) e Ernest.

O trabalho “As palavras e as imagens” serve como referência para a discussão surrealista, desde a *Littérature*, sobre a relação entre palavra e imagem, ou melhor, sobre a barreira criada pela tradição entre palavras e imagens, questão que abriu as portas não apenas para novas expressões estéticas, como nas colagens e caligramas, mas que tornara possível o Manifesto Surrealista e, por consequência, o trabalho “Surrealismo e a pintura”. A partir de agora, esses pressupostos são pensados para a Revolução.

Além disso, logo após a publicação de Magritte, são publicados fragmentos do filme de Salvador Dali e Luis Buñuel, “Um cão Andaluz”. Buñuel diz que a publicação de algumas imagens e trechos do roteiro na revista surrealista é a única publicação que ele autoriza, e isso porque, para Buñuel, ela “... exprime, sem nenhuma dúvida, minha completa adesão ao pensamento e a atividade surrealista. “Um cão Andaluz” não existiria se o surrealismo não existisse”¹¹⁰.

A adesão de Buñuel ao movimento abrirá as portas para a adesão de Salvador Dali, fato que terá grandes efeitos para a história surrealista. Porém, nesse momento, chama-se a atenção para o fato de que nas discussões entre as novas relações entre palavra e imagem o filme é anunciado também como uma expressão surrealista*.

Considera-se que este é o momento mais fecundo para a discussão sobre o *objeto surrealista*, principalmente porque ele pode aparecer em todas as manifestações artísticas, ou melhor, em qualquer lugar. Não obstante, um outro elemento histórico precisa ser considerado para que seja formalizada a ideia geral sobre a noção de objeto almejada por esta pesquisa: a relação do surrealismo com o movimento comunista francês. Os primeiros esboços desta relação, que terá importantes consequências para a noção de objeto, começam já nesta revista e terá seu desenvolvimento mais fecundo na próxima revista “Surrealismo a serviço da Revolução” (S.A.S.D.R).

* Essa temática, entre o Surrealismo e o cinema, não será explorada da maneira como se gostaria. Contudo, fica registrada a intenção da sua continuidade em pesquisas futuras.

Ainda na “Revolução Surrealista”, a quarta edição tem a temática “A revolução surrealista e a guerra ao trabalho”, junto a ela são expostos fragmentos do texto “Surrealismo e a pintura”. Há, segundo Breton, a intenção revolucionária dos costumes e, ao mesmo tempo, uma intenção de subversão da percepção. Nesse momento histórico, Breton assume, sozinho, a direção da revista e explica o porquê. Ele começa dizendo que “ser artista” não significa absolutamente nada e que há uma pressão recorrente das pessoas por “entendimentos” acerca da revista, ao que ele diz: “Fora o surrealismo eu sempre entendi muito bem as obras dos homens, por tão pouco entendi as obras de Deus”, a questão está na “objetivação de ideias” que dominam todos os debates. Para ele:

... a contradição não é para nos assustar. Provavelmente foi um pouco precipitado decretar que qualquer licença deveria ser dada à espontaneidade, ou que era necessário entrar na graça dos acontecimentos, ou que só se pudesse intimidar o mundo através de uma convocação brutal. Cada uma dessas concepções, tendo precedência por sua vez, teve o efeito de nos roubar os méritos originais da causa surrealista e de inspirar em nós um infeliz desapego.

Breton está retomando o controle editorial dos textos surrealistas, como já havia feito na história da *Littérature*. A intenção de “tomar as rédeas” como editor visa que os propósitos fundamentais do movimento não sejam perdidos: “Devido à magnitude do movimento surrealista, parece-me que é importante abrir as colunas desta revista apenas para homens que não estão em busca de um álibi literário”¹¹¹. Certamente, Breton está se dirigindo a alguns integrantes do movimento e por isso esse manifesto terá fortes consequências para a continuidade da história surrealista.

Assim, a entrada de Breton como único editor faz com que o caminho que a revista assumira esteja focado numa nova marcação de intenções, sobretudo na revolução. Desse modo, todos os números que sucederão a este contarão com manifestos exaltando a revolução, como, por exemplo, no número 5: “A revolução agora e sempre”. Ao final dessa edição todos os surrealistas da época, inclusive os belgas, assinaram um manifesto, que contou com alguns pontos importantes: exaltação ao desarmamento ocorrido na Rússia por intermédio de Lenin; manifestação contra a guerra do Marrocos; um importante adendo: “nós não somos utopistas: esta Revolução nós apenas a concebemos em sua forma social”¹¹².

Está marcado um outro momento da história do surrealismo e, conseqüentemente, novas elaboração acerca da noção de objeto.

1.6 Revista “Surrealismo a serviço da Revolução” (S.A.S.D.R)

A nova revista, contará com apenas 6 números no período de três anos, de julho de 1930 a maio de 1933, e terá a direção de Breton. Ela mostrará algumas diferenças fundamentais em relação à “Revolução Surrealista”, a qual terminou com a publicação do “Segundo Manifesto Surrealista”, assinado por Breton, Aragon e Éluard. A principal proposta foi a exaltação de intervenções revolucionárias, que pretendiam a comunhão entre a revolução na linguagem e os ideais comunistas marxista-leninista, fato que renderá modificações estruturais no movimento, tanto em relação a novos projetos como na reconfiguração dos participantes.

Quanto à reconfiguração, no mesmo ano da inauguração, cinco panfletos foram dirigidos a Breton – *Papologia d’André Breton*, de Georges Ribemont-Dessaignes; *Mort d’un Monsieur*, de Jacques Prévert; *le Bouquet sans fleurs*, de Michel Leiris; *Thomas l’Importeur*, de Robert Demos e *Moralement puer*, de Roger Vitrac. Esses panfletos, que se organizaram através do texto chamado *Un cadavre*, tinham a intenção de expressar o desacordo e o rompimento de antigos surrealistas com o movimento, sobretudo em razão do autoritarismo exercido por Breton, que publica, no segundo Manifesto, essa polêmica*. Esse acontecimento renderá à revista uma nova estrutura e a firmação de novas intenções†.

Há aqueles que dizem ter sido a revista mais surrealista entre todas, pois ela havia sido um reflexo da atividade de criação aplicada a um partido político, ou, os meios surrealistas haviam sido colocados a serviço da Revolução. Esses meios eram os poemas, ensaios, desenhos, notas de leitura, pesquisas experimentais, enquetes, exposições no metrô, na Sorbonne... Em relação à poesia, Éluard continuará sendo o grande representante, junto com René Char e Tzara; na pintura, Yves Tanguy, Ernest e sobretudo o novo integrante, Salvador Dali, são o destaque; na escultura, Giacometti é a referência principal; na fotografia, Man Ray; no cinema, Bunüel; os debates polêmicos ficam quase sempre a encargo de Aragon, Péret e Crevel; nas discussões políticas, os comunistas André Thirion, Maxime Alexandre, Pierre Unik e Georges Sadoul são constantemente convocados. Além de todos esses assíduos participantes, a revista contará com a entrada de novos membros, como: Roger Caillois, Ferdinand Alquié e, sobretudo, Dali.

* Nadeau lembra, sobre o encontro desses opositores revoltados, que Naville preferiu não participar, mesmo tendo sido expulso do movimento por Breton, e que “um homem que jamais pertencera ao grupo, mas que fora particularmente maltratado por Breton, Georges Bataille” (Nadeua, 2008, p.15) estava presente.

† Nomes como Soupault, Delteil, Vitrac, Baron, Artaud, Desnos, George Ribemont-Dessaignes, são os que mais refletirão em relação a algumas mudanças na estrutura da revista por terem saído do movimento.

Contudo, nota-se que o título da revista apresentará contradições com frases que serão anunciadas nesta época, como: “o surrealismo é o fim, o materialismo dialético é o meio”, ou aquela anunciada no primeiro Manifesto: “A linguagem foi concedida ao homem para fazer dela um uso surrealista”. Essa contradição, que a primeira vista parece fundamental, já que se coloca o Surrealismo como um meio e não um fim (principalmente em virtude do título), será sustentada pelos surrealistas com base em uma das máximas de Ducasse, trazida na época da *Littérature* e reivindicada várias vezes na história: o direito à contradição. Essa máxima é um poderoso argumento surrealista contra o que eles chamam de utopia artística – crítica fundamental feita contra o *DaDa*, e que nesse momento contará com outro aliado argumentativo, a dialética hegeliana. Pensar no devir do homem é para Breton a possibilidade de descobrir novos lugares de transição, os quais estão diretamente relacionados a sua proposta revolucionária.

Se o materialismo dialético é a única filosofia revolucionária para os surrealistas, a questão passa a ser como explicitá-la através dos seus trabalhos. Breton pretendia fazer isso vinculando diretamente o materialismo ao domínio dos sonhos na poesia, fato que trará a possibilidade de novos caminhos experimentais. Foi nesse sentido que Tzara se questionou sobre a revolução social não precisar da poesia, mas a poesia precisar da revolução. Foi por indagações como essa de Tzara, as quais foram publicadas na revista, que a nova fase do movimento surrealista fez com que a poesia passasse a se justificar por meio do materialismo dialético, e isso a partir da proposta de que ela é ação e não representação.

Além disso, Breton faz um exame profundo sobre a temática dos sonhos na tradução intelectual e diz que nem Kant nem Hegel, nem os “escritores sociais” (entende-se como marxistas), não se colocaram ao exame do problema dos sonhos, nem mesmo Freud teria resistido à tentação de declarar que a natureza íntima do inconsciente (essencial à realidade do psiquismo) nos é tão desconhecida como a realidade do mundo exterior. Para Breton esse é todo o problema que deve ser reconfigurado: “o sonho pode servir a um conhecimento maior de aspiração ao sonhador, ao mesmo tempo em que há uma apreciação maior em relação as suas necessidades imediatas”. Essa afirmação de Breton, que exalta a autonomia do sonho nas pretensões surrealistas revolucionárias, renderá fortes críticas de alguns de seus contemporâneos, como as de Jean-Paul Sartre, por exemplo: “De resto, que nos importava a destruição surrealista que deixa tudo como está, quando uma destruição a ferro e fogo ameaçava tudo, inclusive o surrealismo?”¹¹³

A crítica de Sartre, no seu livro “O que é a literatura?”, é muito mais dura e complexa do que a breve citação acima, e está baseada exatamente nesse momento histórico quando os

surrealistas se vinculam ao Partido Comunista. Mesmo que os argumentos de Sartre sejam trazidos agora de forma sintética, são pertinentes na medida em que eles se fundamentam no fato de os surrealistas suporem uma destruição tanto da subjetividade (em virtude da suposição sartreana de que a intenção é destruir a distinção herdada entre a vida consciente e inconsciente) como da objetividade (deformação da forma), o que não auxiliaria em nada no período entre guerras em que estavam vivendo, muito pelo contrário. Há um apelo realista de Sarte para a literatura – como também parece ser o embasamento da crítica de György Lukács ao Surrealismo no seu livro “Existencialismo ou Marxismo?” –, o qual os surrealistas de fato não seguiram em nenhum momento, inclusive aqueles que se aproximaram desse realismo foram expulsos por Breton. Levantar essa polêmica é interessante para compreender e discutir como algumas críticas daquela época poderão ter influenciado no que serão as futuras críticas, ou defesas, de Lacan acerca do Surrealismo.

No entanto, o mais relevante para este momento histórico do Surrealismo é o quanto as manifestações na revista, que vinculam filosofia, política, arte e sonho, terão consequências para a noção de objeto.

O primeiro número começa levantando a questão de que se o império declarasse guerra aos soviéticos qual seria a posição do Escritório Internacional de Literatura Revolucionária. A resposta é de que estariam de acordo com a posição dos membros do Partido Comunista Francês e que os meios surrealistas estariam a serviço da revolução.

Na sequência, é publicado um texto de Dali, dedicado a Gala, *L'ane pourri* [O asno podre]. O novo integrante do movimento trouxe a ideia da loucura como uma interpretação possível da realidade e a paranoia como uma atividade criativa e lógica, possível e passível de expressar-se através de *simulacros*.

Se um desses simulacros adotasse a aparência de um asno apodrecido, e embora este asno estivesse real e horrivelmente apodrecido, e coberto por milhares de moscas e formigas [...] nada poderia convencer-nos de que sua cruel putrefação não era outra coisa que o brilho duro e cegador de novas pedras preciosas¹¹⁴.

Dali ainda afirma que do mecanismo paranoico nasce a imagem, que tem múltiplas figurações e que permite compreender a origem da natureza do simulacro, cuja fúria domina o aspecto sob o qual as múltiplas aparências do concreto estão escondidas¹¹⁵.

As novas imagens, como uma forma funcional de pensamento, tomarão a livre inclinação do desejo, os quais são violentamente reprimidos. A atividade mortal dessas novas imagens pode, juntamente com outras atividades surrealistas, contribuir para a ruína da realidade, em benefício de todos que, através das infames e

abomináveis ideais de toda ordem, estéticas, humanitárias, filosóficas, etc., nos remetem as claras fontes da masturbação, do exibicionismo, do crime, do amor. Idealistas sem participar de nenhum ideal. As imagens ideais do surrealismo a serviço da eminente crise da consciência, a serviço da Revolução¹¹⁶.

É interessante observar que a proposta de Dalí, em relação a um novo método baseado na paranoia, o levou as suas primeiras análises em relação ao objeto, não porque os objetos seriam o resultado das descobertas do método da paranoia, mas porque permitiriam novas imagens – um *outro lugar de imagem* – e conseqüentemente o encontro com a possibilidade de materialidade, através de simulacros. Esse foi o caminho traçado até aqui pelos surrealistas, as imagens que aparecem da poesia pelo encontro entre duas realidades, agora com o incremento de novos experimentos, nos quais Dalí recebe certo protagonismo.

Se o método da “paranoia-crítica” consiste em utilizar da realidade do mundo exterior como ilustração e prova a serviço da realidade do espírito, em outras palavras, uma forma de explorar o inconsciente, Dalí coloca mais uma vez em crise a consciência, desta vez através de um processo que sistematiza a confusão entre interior e exterior com o objetivo de que cada um levasse essa experiência ao seu cotidiano¹¹⁷. Conseqüentemente, essas ideias contribuíram para a experimentação dos *objetos surrealistas*.

A partir desses pressupostos, Max Ernst, Salvador Dalí, Alberto Giacometti, Luis Bunüel e Breton, farão algumas novas descobertas, através de novos meios de expressão, os quais tem relação direta com as explorações poéticas e também com as ideias principais expostas no trabalho sobre o “Surrealismo e a pintura” (considerando as artes plásticas, das colagens e das frotages). Essas novas expressões são os chamados “objetos surrealistas”, expostos nos números 3, 5 e 6 da revista.

Dalí se encarregará do catálogo geral destes objetos: *Objets à fonctionnement symbolique* (origem automática); *Objets transsubstantiés* (origem afetiva); *Objets à projeter* (origem onírica); *Objets enveloppés* (fantasias diurnas); *Objets machines* (fantasias experimentais); *Objets moulages* (origem hipnótica).

Os *Objets à fonctionnement symbolique*, de origem automática, são os que terão maior repercussão entre os surrealistas, a ponto de Dalí se propor a uma interpretação acerca do experimento que alguns surrealistas farão dele, dentre eles: os “objetos de funcionamento simbólico” produzido por Giacometti, Valentine Hugo, Breton, Gala e ele mesmo.

Segundo Dalí, esses objetos se pretendem a um mínimo de funcionamento mecânico, são baseados nos fantasmas e representações suscetíveis de serem provocadas pela realização de atos inconscientes, que são correspondentes às fantasias e desejos eróticos. Esse ato se

assemelha à poesia pelo fato de que a encarnação desses desejos acontece através de substituição e de metáfora, e é por esse motivo que eles podem ser objetivados, porém sem nenhuma preocupação formal, eles apenas dependem da imaginação apaixonada de cada um, além de serem “extraplásticos”¹¹⁸.

Dentre as experiências, a mais celebrada será “A bola suspensa”, de Giacometti.

Figura 28 – Objeto de funcionamento simbólico, de Giacometti*.



Fonte¹¹⁹

Segundo a interpretação de Dalí:

Uma bola de madeira marcada com uma cavidade feminina é suspensa por uma fina corda de violino, acima de um crescente, cuja borda toca a cavidade. O espectador é instintivamente forçado a arrastar a bola até a borda, o que o comprimento da corda permite que ele a atinja apenas parcialmente¹²⁰.

Figura 29 – Objeto de funcionamento simbólico, de Hugo†.

* *La boule suspendue*, Giacometti (1930-1931). O objeto mais comemorado da revista.

† *Objet*, de Valentine Hugo (1931).



Fonte¹²¹

A interpretação do objeto de Valentin Hugo é:

Sobre um tapete verde de roleta, cujos quadrados foram tirados, são colocadas duas mãos, uma enluvada de branco, a outra vermelha e com um punho de arminho. A mão e enluvada mostra a palma e, entre o polegar e o indicador, os dois únicos dedos móveis, segura um dedal. A mão vermelha, que aperta a mão enluvada, cujos dedos são todos flexíveis, introduz o indicador na abertura da luva, levantando-a ligeiramente. As duas mãos acham-se presas numa rede de fios brancos tão tênue quanto os fios virgens [fios isolados da teia da aranha] e fixados sobre o tapete do jogo por pontas com cabeça vermelha e branca, diversamente dispostas ¹²².

Figura 30 – Objeto de funcionamento simbólico, de Breton*.



Fonte¹²³

Sobre o objeto de Breton:

* *Objets à fonctionnement symbolique*, de André Breton (1931).

O mais completo e difícil de analisar. Sobre um selim de bicicleta, é colocado um receptáculo de terra cota cheia de tabaco, em cuja superfície repousam dois longos confeitos de cor de rosa. Uma esfera de madeira polida, suscetível de virar no eixo do selim, faz entrar em contato no curso desse movimento a ponta deste com duas antenas de celuloide laranja. A esfera está ligada por dois braços da mesma substância a uma ampulheta colocada horizontalmente (de maneira a impedir o correr da areia) e a um sino de bicicleta que se supõe entrar em ação quando é projetado no eixo um confeito verde por meio de um estilingue colocado atrás do selim. O todo é montado numa prancha recoberta de vegetações silvestres deixando aparecer de vez em quando, um calçamento [*pavage d'amorces*], do qual um ângulo, mais denso do que os outros, é ocupado por um pequeno livro esculpido em alabastro, cujo plano é decorado com uma fotografia sob vidro da torre de Pisa, perto da qual descobre-se, afastando a folhagem, uma isca, a única exposta, sob o pé de uma corça.

Figura 31 – Objeto de funcionamento simbólico, de Dali.



Fonte¹²⁴

Sobre o seu objeto a análise é a seguinte:

Um sapato de mulher, em cujo interior foi colocado um copo de leite morno, ao centro de uma pasta em forma dúctil de cor excrementosa.

O mecanismo consiste em mergulhar um pedaço de açúcar sobre o qual foi pintada a imagem de um sapato, a fim de observar a degradação do açúcar e, por consequência, da imagem do sapato no leite. Vários acessórios (pelos púbicos colados a um pedaço de açúcar, pequena foto erótica) completam o objeto que acompanha uma caixa de açúcar de reserva e uma colher especial que serve para agitar os grãos de chumbo no interior do sapato¹²⁵.

Uma das maneiras de resumir o que significam os “objetos de funcionamento simbólico” é de que eles se colocam à disposição da imaginação e do desejo, e isso acontece porque o espectador é conduzido a *um outro lugar de imagem*, onde as possibilidades estão abertas para o despreendimento de preconceitos relativos à percepção que temos dos objetos (sua utilidade,

seu valor...). Se essas concepções prévias são convocadas a se retirarem o que fica no lugar é o sujeito em sua relação com o que do seu desejo lhe convém. As diferentes análises de Dali em relação aos experimentos dos seus colegas e dele próprio revela isso; há um contato maior com o sujeito a partir de uma análise desprendida de determinações prévias, e isso acontece em virtude do próprio objeto, dito de outra maneira, o objeto não é um produto, é um meio.

No número 5, Dali irá propor os “objetos-psico-atmosféricos-anatômicos”, “para aqueles que ainda não conseguiram entender o *objeto surrealista* em seu funcionamento simbólico”.

Sim! Tendo passado o estágio simbólico, o objeto vem a ser e se “verifica” por sua própria “constituição real” e não mais pelas convocações associáveis de sua constituição. O “enigma lírico” acaba de adquirir, além da bruma didática dos símbolos, a real “constituição materialista”¹²⁶.

“Trata-se do aparecimento paranoico dos objetos, da “perversidade objetiva”, desse verdadeiro meteoro da imaginação, que não passa de um objeto informe e inexpressivo”.

Esse novo experimento de Dali, que inclusive nomeia a qualidade *informe* do objeto (uma das características que poderiam ser inerentes a ele, de igual maneira como a forma*, como Breton disse dos objetos de Ernest, que “tinham vida própria”), ressalta a ideia do objeto não como um produto, mas como um meio de acesso ao desejo. É essa ideia que continuará a ser explorada para a noção de *objeto surrealista*, a partir daqui.

Ainda, como continuação da mesma ideia, há um importante texto que surge alguns anos após as experiências em relação aos objetos de funcionamento simbólico, ele se chama *La crise d'objet* e será publicado junto às edições mais recentes do trabalho “Surrealismo e a pintura”, a partir de 1965.

Breton começa o texto comentando sobre o curso que as ideias científicas, poéticas e artísticas tiveram no decorrer do último século. Ele toma duas datas como referência: 1830, em que se fixa o apogeu do movimento romântico; e 1870, com Isidore Ducasse e Arthur Rimbaud. Nessa proposta, é fundamental perceber que a primeira data coincide com a da descoberta não-euclidiana, que tem por base a estrutura cartesiana kantiana, culminando com a ideia romântica de fusão entre o espírito e o mundo sensível, *appel au merveilleux*. No caso de 1870, é a época em que os matemáticos desenvolveram uma geometria generalizada, que se integra a um sistema global, bem como a geometria euclidiana. Esse segundo momento é vinculado com

* Questão que foi mencionada no resgate aos seminários de George Didi-Huberman e que seria muito pertinente de ser retomada em pesquisas futuras.

Ducasse e Rimbault, ambos estiveram presentes num outro registro que não o matemático, mas com as mesmas intenções de causar uma reviravolta na sensibilidade.

Basicamente, Breton propõe que há uma mudança tanto na geometria quanto na poesia, e que isso ocorreu simultaneamente. O pensamento científico e o pensamento artístico (do poeta ou do pintor) podem apresentar uma estrutura em comum e ela tem haver com a percepção do sensível. É assim que o objeto é provocado do seu lugar habitual; ao invés dele estar situado nele mesmo, ele é recriado a perder de vista, como Breton diz que Marcel Duchamp fez nos seus *ready-mades*, em que o objeto mais familiar teve acesso à sua própria existência e a manifestar-se em sua "virtude".

Breton, ele mesmo, desenvolveu um outro experimento interessante, o poema-objeto, e a ideia sobre *Objet trouvé*. Sobre o primeiro, trata-se de uma composição que tende a combinar os recursos da poesia e do plástico e a especular seu poder de exaltação recíproca.

Figura 32 – Poema objeto, de Breton*.



Fonte¹²⁷

No caso dos “objetos encontrados”, podem estar em quase todos os lugares: em achados-e-perdidos, em shoppings, em feiras... São encontrados ao acaso, como acontece no famoso passeio de Breton e Giacometti no mercado das pulgas de Paris.

O primeiro deles que nos atraiu realmente, que exerceu sobre nós uma atração do nunca visto, foi uma meio-máscara de metal, impressionante pela rigidez e, ao mesmo tempo, pela força de adaptação a uma necessidade por nós desconhecida. A primeira ideia, totalmente fantasiosa, foi a de encontrar na presença de um descendente muito

* Poème Objet, de Breton (1935).

evoluído do elmo que foi levado a cortejar o lobo de veludo. Com esforço, pudemos convencer-nos de que os antolhos estriados das lamelas horizontais da mesma substância diversamente inclinadas permitiam uma visibilidade perfeita... O achatamento da face propriamente dita para fora do nariz, acentuado pela fuga rápida e, contudo, delicada em direção às têmporas...¹²⁸

Ao mesmo tempo em que o objeto não se presta a servir de exemplo para o que deve fazer o artista, há uma *volonté d'objectivation san précédent*¹²⁹. Essa vontade de objetividade sem precedentes nada mais é do que trazer a realidade dos sonhos para a realidade sensível.

O achado desempenha aqui rigorosamente a mesma função do sonho, no sentido de que libera o indivíduo de escrúpulos afetivos paralisantes, reconforta-o e o faz compreender que o obstáculo que ele julgava intransponível está ultrapassado.

A ideia é traduzir na matéria, através do automatismo, aquilo que é do inconsciente. Nessa “vontade de objetivação sem precedentes” é que surgirão os primeiros esboços da proposta surrealista de *objeto surrealista*. Contudo, é importante mencionar que, para a hipótese da presente pesquisa, esse objeto já está sendo esboçado desde as primeiras relações entre os textos e as imagens feitas na *Littérature*, e que renderam todas as discussões sobre a criação da imagem, a partir do encontro entre duas realidades distintas – como no encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva. Assim, o objeto proposto está para além dos explicitados através dos diversos experimentos que foram mostrados até agora*. Ele é uma maneira de pensar como o simbólico, o real e o imaginário estão vinculados a partir das próprias qualidades do objeto, o que significa dizer que mesmo que os *objetos surrealistas* possam ter suas representações sensíveis, estão para além do domínio da consciência, o que possibilita que eles possam estar em diversos lugares, contanto que provoquem o desejo. Os surrealistas foram, aos poucos, desde a revista *Littérature*, percebendo que da livre criação poética e das metáforas advindas dela, emergiam imagens, numa junção entre duas realidades que inclusive criavam metamorfoses. A questão que sucedeu foi de que nessa experiência na linguagem, que produz *um outro lugar de imagem*, estava implicado o sujeito do desejo e seu corpo sexuado. É sobre esse objeto que se analisará a

* Como os autores Emmanuel Guigon e Georges Sebbag fizeram brilhantemente no seu livro *Sur l'objet surréaliste*, 2013, contudo, o interesse desta pesquisa está para além da análise ou da classificação acerca das manifestações sensíveis do objeto, o foco é investigar a sua característica de acesso, de ser um meio de acesso, ao sujeito.

inspiração que Lacan teve em relação aos surrealistas, um objeto que emerge de uma concepção de linguagem muito específica.

1.7 O Poema de Lacan

O poema de Lacan, ou melhor, seu soneto – já que é composto de 14 versos, com quatro estrofes, sendo que as duas primeiras de quatro versos e as duas últimas de três versos –, foi escrito em 1929 e publicado em 1933, numa revista surrealista chamada *Le Phare de Neuilly*, ficando esquecido durante muitos anos, junto com a revista que teve curta duração.

Independente de Lacan não o ter mencionado nos seus trabalhos futuros, o poema representa uma maneira de interpretar como o jovem estudante de medicina pensou o impossível antes do seu encontro com a psicanálise, mesmo que ele, nessa época, estivesse sob condições históricas que lhe permitiram a descoberta do inconsciente freudiano e da invenção do dispositivo psicanalítico através do olhar surrealista, como será visto a seguir.

Um ano antes da escrita do poema, em 1928, Lacan escreveu sobre o seu interesse no Surrealismo, em uma carta a seu amigo e filósofo Ferdinand Alquié, o qual era muito próximo de Breton e estava começando a participar dos experimentos surrealistas na revista “Surrealismo a Serviço da Revolução”. Também, em 1955, ele escreveu o importante livro *Philosophie du Surréalisme*, o qual serviu como uma das principais referências iniciais desta pesquisa. Contudo, mesmo com a importância dessa obra, considera-se que ela parte de uma análise feita sobre a filosofia do surrealismo a partir de uma análise filosófica dele, o que serviu para diversas discussões deste trabalho. Porém, nela, o foco não está no encontro com o *objeto surrealista* proposto, sendo uma maneira de contar a sua história focada nos interesses experimentais do grupo, os quais não foram filosóficos. Nesse sentido, a afirmação de Alquié de que o “surrealismo comporta uma verdadeira teoria do amor, da vida, da imaginação, das relações do homem no mundo”¹³⁰, será analisada através das suas contradições dentro do contexto histórico – como disse Ducasse: no direito de se contradizer –, muito mais do que em sua afirmação filosófica. Em outras palavras, considera-se que, ao contrário da “Filosofia do Surrealismo”, deva-se considerar o “surrealismo e a filosofia” como uma melhor proposta para esta pesquisa e, certamente, para a compreensão sobre os principais motivos dos interesses de Lacan no Surrealismo.

Lacan escreve à Alquié, em 1928: “Falaremos de tudo isso. Se, para grande pesar meu, você não puder vir, pretendo escrever-lhe sobre esse surrealismo que, mesmo que não tenha aqui o mesmo lugar para você, conta certamente muito em meus pensamentos presentes”¹³¹.

A carta que explicaria o interesse de Lacan pelo Surrealismo não existe, porém, um ano mais tarde ele envia a Alquié o poema, com o título grego *παντα ῥθει*, o qual será modificado, em 1933, para *Hiatus Irracionalis*, em latim.

Assim, a proposta para trabalhar o poema focará alguns pontos relacionados à sua estrutura, como: a mudança do título original para o título da época da publicação; a dedicatória que está presente na versão manuscrita (uma homenagem à melancolia) e o seu desaparecimento na versão impressa; uma análise sobre o conteúdo a partir do contexto das suas condições históricas e influências tanto surrealistas como filosóficas.

Nesse contexto, o objetivo primeiro será analisar como esses pontos podem contribuir para a hipótese sobre a influência do Surrealismo em Lacan, uma influência que será sustentada durante toda a sua jornada psicanalítica. Todavia, adianta-se que essa maneira de tecer o pensamento por meio da poesia, muito próxima à surrealista, mostra não apenas uma forma distinta de expressar-se na linguagem, diferente das elaborações acadêmicas pelas quais Lacan estava habituado, mas, também, uma forma de análise sobre como ele se aproximou do *objeto surrealista*, um objeto oriundo da poesia.

Figura 33 - O poema manuscrito, de Lacan.

Aout 1929

BIBLIOTHÈQUE
MUNICIPALE
CARR...

Travix pves.

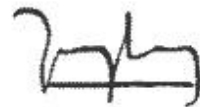
Coues, que coue en vous la meus ou la sève,
Formes, que vous naissent de la forge ou du sang,
Vôtre torrent n'est pas plus dense que mon rive,
Et si il ne vous bat d'un dèze incessant,

Je traverse votre eau, je tombe vers la prève
Où m'attire le poids de mon dèze pensant;
Seul il heurte au sol dur, sur quoi l'être l'élève,
Le mal aveugle et dur, le dieu privé de sens.

Mais, fût que tout verbe a péri dans ma gorge,
Choses qui jaillissent du sang ou de la forge,
Nature -, je me perds au flux d'un élément :

Celui qui coue en moi, le même vous soulève,
Formes, que coue en vous la meus ou la sève,
C'est le feu qui me fait votre immortel amant.

Melancholia Tibi Bellae. Haeddi. 6 août 29



1.7.1 O soneto manuscrito: um contato com Heráclito e um interesse em Michel Leiris

O título e a temática do soneto remetem indiscutivelmente à máxima atribuída aos pensamentos de Heráclito. Porém, a pretensão não será transformar o poema numa análise correspondente à teoria heraclitiana, ao mesmo tempo em que comparações são permitidas. O intuito será investigar as principais influências recebidas por Lacan na época e as possíveis razões para a mudança do título, alterado em 1933 e publicado numa revista surrealista.

Heráclito é mencionado pelos surrealistas desde o primeiro “Manifesto Surrealista”. Nesse sentido, Breton afirma que entre todos aqueles que eram surrealistas, mesmo não sendo, Heráclito é surrealista na dialética¹³³. E esse é o ponto que mais chama atenção para a homenagem de Lacan a Heráclito, a dialética. Na sequência serão vistos os meios pelos quais essa dialética se explicita.

Há, a partir da análise feita acerca da versão manuscrita, a alteração de Lacan à máxima atribuída a Heráclito. A versão apresentada por Lacan é “παντα ρυει” e de Heráclito é “πάντα ρεῖ” (pánta rheî). Tanto a ausência do acento, como a mudança da segunda palavra foram pontos de investigação.

Ao se consultar o especialista em grego antigo, Leonardo T. Oliveira*, algumas informações pertinentes foram acrescentadas. A versão atribuída a Heráclito significa "tudo [todas as coisas] flui" e se trata de um famoso aforismo antigo que conhecemos com essas palavras em Simplício de Cilícia, autor neoplatônico do início da Idade Média, e que foram mais especificamente traduzidos na obra “Física”, de Aristóteles, (1313, 8), a qual pretende resumir o pensamento de Heráclito. No entanto, ao próprio Heráclito não é atribuído nenhum verso com essas exatas palavras, já que conhecemos a sua obra apenas pelo testemunho posterior de outros autores, em frases e fragmentos escritos em versos. Nesse sentido, o fragmento que mais se aproxima da ideia interpretada na expressão utilizada por Lacan é o fragmento 91D.-K[†] também utilizada por Platão, no diálogo Crátilo, referente a uma expressão semelhante (parágrafo 402a), mas com o verbo χωρεῖ (khōreî), "anda", "move-se", ao invés de ρεῖ. Segundo o especialista, na ortografia estabelecida para edições de textos em grego antigo, os acentos estão sempre presentes e só estarão ausentes em lapsos de publicações não

* Professor em línguas clássicas e doutorando em grego antigo pela UFPR.

[†] Diels-Kranz são os pesquisadores que catalogaram os fragmentos pré-socráticos.

especializadas. Quanto ao verbo ῥυει (rhuei), utilizado por Lacan, de fato, essa forma não existe em grego antigo (o mais próximo talvez seja ῥύεαι (rhúeai), "guarda", "livra").

Os comentários do especialista foram interessantes na medida em que justificam o fato de Lacan ter utilizado da expressão referente à filosofia de Heráclito, porém a modificou, por um lapso ou, quem sabe, por um suposto neologismo.

Outro ponto de investigação foi o quanto a leitura que Lacan fez da filosofia do pré-socrático está vinculada, muito provavelmente, a uma leitura moderna do autor, quer dizer, sua interpretação veio dos modernos e não das menções em Aristóteles ou de uma análise de Platão.

Num interessante artigo, possivelmente inédito em relação ao tema, a autora Annie Tardit*, sugere que, ao invés de um erro, a variação de ῥεῖ para ῥυει pode ter sido intencional, forjando um neologismo inspirado em *ruere*, rugir em latim, e com reverberações sonoras (mesmo que não etimológicas) em outros vocábulos pertinentes ao poema, como o *rugitus* (rugido). Na especulação da autora, tratar-se-ia de um jogo de palavras bastante idiossincrático da parte do Lacan, sem base nem na própria língua grega e nem propriamente etimológica.

Independente das especulações, fica claro que tanto a ausência de acento como a mudança no verbo não podem ser analisadas dentro da etimologia grega, apenas como um neologismo pretensioso, ou um lapso. A mudança no título em 1933 poderia supor tanto o lapso (como uma maneira de se redimir do erro) como a afirmação do neologismo (num retorno ao latim). Contudo, sabe-se que Lacan é um exímio estudioso das línguas† e, também, que está em contato com as publicações surrealistas. Esse último ponto permite ainda novas especulações.

Esse jogo com as palavras e com a etimologia delas é um exercício surrealista, manifesto exemplarmente pelo etnólogo surrealista Michel Leiris, a quem Lacan, também em correspondência a Alquié e no mesmo ano em que escreve o poema, admite estar ansioso em conhecer: “Escreva-me o endereço de Michel Leiris. Escreva-lhe sobre mim. Daí me encontro com ele”‡.

Como já mencionado no capítulo sobre a revista “Revolução surrealista”, Leiris publicou pela primeira vez a sua proposta de um novo glossário no segundo exemplar da revista

* *La mélancolie du hiatus, un sonnet inaugural de Lacan*. Acesso em: <https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2009-1-page-159.htm>. Inclusive, a parte da análise feita sobre o poema, chamada “Homenagem à melancolia”, teve o nome e inspiração inicial neste artigo, assunto que esta pesquisa procurou desenvolver.

† Sabe-se, por exemplo, que Lacan já trabalhou com a tradução dessa passagem, atribuída a Heráclito, quando traduziu um texto de Martin Heidegger, chamado *Logos* (publicado em *La psychanalyse*, 1956, n.1, p. 59-75).

‡ Carta a Ferdinand Alquié, 16 de outubro 1929. A carta será reproduzida e retraduzida na íntegra a seguir.

Révolution Surrealiste, em janeiro de 1925, o qual terá continuidade nos exemplares 4 e 6, da mesma revista. Alguns deles são:

Amertume [armargura] – o mar está encharcado de espuma. Eu sinto o cheiro do mar

Cadavre [cadáver] – o cadeado se abre: é o refúgio castro das palavras lábios (c'est la havre cadastre de mots lèvres)

Définir [definir] – é dispensar. Dilema da demência.

Fantôme [fantasma] – nascido pelos elmos.

Glace [gelo] – miragem glamourosa. Ele nos abraça.

Langage [linguagem] – bagagem lenta do espírito.

Révolution [revolução] – solução de todo sonho.

...

Como no glossário, Leiris reivindica uma decomposição das palavras, não para que fossem encontrados novos significados possíveis, mas para que a palavra fosse decomposta até chegar num ponto onde qualquer sentido seria possível, como ele próprio diz, logo após a apresentação do primeiro glossário:

Uma aberração monstruosa faz os homens acreditarem que a linguagem nasce para facilitar suas relações mútuas. É para este propósito de utilidade que eles escrevem dicionários, onde as palavras são catalogadas, dotadas de um significado definido (acreditam), baseado no costume e na etimologia. Ora, a etimologia é uma ciência perfeitamente inútil, que de modo algum informa o verdadeiro significado de uma palavra, isto é, o significado particular e pessoal que cada um deve atribuir a ela, de acordo com o bom prazer do seu espírito. Quanto ao costume, é supérfluo dizer que é o critério mais baixo a que se pode referir.

Leiris pleiteia o fato de que o significado usual e o etimológico de uma palavra não podem nos ensinar nada sobre nós mesmos, pois representam apenas uma fração coletiva da linguagem, ou, aquilo que foi feito para todos e não para cada um de nós. Ele considera que o “dessecamento das palavras que amamos, sem a preocupação com a etimologia ou o significado socialmente aceito é possível para que possamos descobrir virtudes ocultas e ramificações secretas que se propagam por toda a linguagem, as quais são canalizadas pelas associações de sons, de formas e ideias. Então, a linguagem é transformada em um oráculo e nós temos aí (tão tênue como é) um fio para nos guiar, na Babel de nossa mente”.

Num caminho próximo a Leiris apareceu René Magritte (no último número da “Revolução Surrealista”), com seu trabalho *Les mots et les images*, provocando o sentido das

palavras a partir da relação dialética entre as palavras e as imagens (ou mesmo antes de Leiris e Magritte, nos caligramas de Apollinaire, ou nas metáforas e metamorfoses de Ducasse, por exemplo). Enfim, essa era a temática fundamental dos experimentos surrealistas, desde seu início.

O interesse de Lacan por Leiris no momento da escrita do poema pode parecer especulativo para justificar o título em grego com alterações em relação à transcrição original, porém é pertinente o interesse de Lacan por um autor que tem como um dos seus fundamentos teóricos a experiência na linguagem a partir de evocações mais primitivas, as quais são convocadas pelos surrealistas constantemente. Nesse momento da pesquisa, em que se procura estabelecer os primeiros vínculos entre Lacan e o Surrealismo, o interesse sobre a linguagem, e a subversão nela, mostra-se como aquilo que Lacan revela na carta a Alquié: “conta certamente muito em meus pensamentos presentes”.

Em relação à temática do soneto, a máxima atribuída ao filósofo pré-socrático, resgatada por Lacan, relembra dois pontos importantes sobre a filosofia de Heráclito: o *devenir* como princípio máximo sobre a verdade do ser, num fluxo contínuo; e a natureza ontológica podendo ser representada pelo fogo. Esses dois pontos chamam a atenção, pois fazem parte da temática do poema.

O tema referente ao “fluxo contínuo” está presente desde a primeira estrofe, contudo, alguns elementos chamam a atenção até chegar ao último verso, que tem o fogo como a origem.

Choses, que coule em vous la suer ou la sève
 [Coisas, que corram em vós o suor ou a seiva],
Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang
 [Formas, que nascidas sejam da forja ou do sangue]
Votre torrente n'est pas plus dense que mon rêve;
 [Vossa torrente não é mais densa que meu sonho]
Et, si je ne vous bats d'un désir incessante,
 [E, se não os oprimo de um desejo incessante,]
Je traverse votre eau, je tombe vers le greve
 [Eu atravesso vossa água, desabo na areia].
 Ou m'attire le poids de mon démon pensant.
 [Onde me atrai o peso do meu demônio pensante.]
Seul il heurte au sol dur sur quoi 'être s'élève,
 [Só ele bate no duro chão onde o ser se eleva,]
Au mal éveugle et sourd, au dieu privé de sens.
 [Ao mal cego e surdo, ao deus privado de sentido.]
Mais, sitôt que tout verbe a péri dans ma gorge,
 [Mas, assim que parece todo verbo na minha garganta,]
Choses qui vous naissez du sang ou de la forge,
 [Coisas, que nascidas sejam do sangue do da forja,]
Nature, – je me perds au flux d'un élément:
 [Natureza, – eu me perco no fluxo de um elemento:]
Celui qui couve em moi, le même vous soulève,
 [Esse que aninha em mim, o mesmo vos subleva,]

Formes, que coule em vous la suer ou la sève,
 [Formas, que fluam em vós o suor ou a seiva,]
C'est le feu qui me fait votre immortel amant.
 [É o fogo que me faz vosso imortal amante.]*

O fluxo contínuo, que está na torrente ou no sangue, é vivido no humano tanto através do demônio pensante como no imortal amante, há um jogo dialético entre o ser racional, a natureza e o desejo.

Lacan traz para a sua poesia, tanto o *devenir* como uma possibilidade de interpretação do ser, a partir de uma realidade que está em constante mudança, como o sujeito que sonha, num mesmo fluxo contínuo. O sonho é a característica do “demônio pensante”, aquele que sonha e que tem desejos, por isso está aquém de um deus que é privado de sentidos, ao mesmo tempo o que lhe torna imortal é a condição de ser “imortal amante”, o que o faz estar submetido ao “animal pensante”; e a sua origem é o fogo.

Caso exista uma interpretação de Lacan acerca da filosofia de Heráclito na escrita do poema, o que parece uma evidência, deve-se deduzir que o acesso ao filósofo passou por leituras modernas dele, principalmente em virtude da relação com a temática do desejo e do sonho. Nesse contexto, marca-se que o pensamento de Heráclito chega à França num momento quase equivalente ao da entrada do pensamento de Hegel na França.

Antes dos famosos cursos de Koyré e de Koyvè, na década de 30, do qual Lacan será especialmente assíduo a partir de 1933¹³⁴, Hegel já era anunciado nas revistas surrealistas desde o primeiro número da “Revolução Surrealista”, por exemplo, como referência teórico-filosófica, no famoso manifesto *La révolution d'abord et toujours!*¹³⁵, até o fim da sua história. Algumas vezes Hegel foi anunciado junto a Heráclito, no importante texto *Philosophie des paratonnerres*, de Aragon¹³⁶.

Esse ponto é interessante, pois as análises de Hegel sobre Heráclito revelam uma notória similaridade com o desenvolvimento temático do poema.

Heráclito, segundo Hegel, foi o primeiro de todos os filósofos a compreender a essência da natureza como processo – a natureza do infinito e ela mesma infinita. Não foi a troco de nada que, para Hegel, Heráclito é o começo da existência da Filosofia, e “encontra-se na minha Lógica no começo, logo depois do ser e do nada”, ou, “não existe frase de Heráclito que eu não tenha integrado na minha Lógica”¹³⁷. Ele ainda diz que a máxima heraclitiana “o ser não é mais que o não-ser”, poderia gerar uma ideia de destruição a qual é contraposta com o “Tudo flui”, onde os opostos são características do mesmo, como, por exemplo: o mel é doce e amargo, e

* Versão em francês disponível em: <http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1929-10-16.pdf>

isso porque o ser e não ser se ligam no mesmo. Para Hegel as discussões que existem em torno da filosofia de Heráclito acerca da existência ou não de um princípio ontológico na natureza são debatidas da seguinte maneira: a essência absoluta não pode surgir como uma determinante existente, por exemplo, na água, que tem como característica a transformação, ou o processo.

A questão central é sobre o processo, em que o tempo torna-se a expressão do ser e do não-ser fundante, e, contudo, é um processo abstrato. O fogo nesse sentido é o processo na forma real, na realidade, aquilo que tornaria o tempo, que é abstrato, real. Diferente da água e do ar, por exemplo, que não poderiam ser representantes do ser e do não-ser, pois a água “não se transforma em ar, mas só em vapor, e vapor sempre se condensa novamente em água”. Já o fogo é o tempo físico, “absoluta dissolução do que persiste”, “... metamorfose das coisas corpóreas, é mudança, transformação em fumaça...”¹³⁸.

No caso, o *devoir* é unidade do ser e do nada, uma unidade a partir dos opostos, que, diferente de ser equivalente ao conflito, é a possibilidade para compreensão do todo. O tempo, nesse caso, é um transforma-se harmonioso, assim a natureza é entendida como processo. Porém, o tempo é abstrato e pode expressar-se concretamente através do fogo, como o “tempo físico”, que é processo. Nesse contexto, o processo se desdobra em momentos, tal qual o movimento: o puro momento negativo; os momentos da oposição subsistente, a água e o ar; e a totalidade em repouso, a terra. Assim, pode-se pensar que a leitura de Hegel sobre Heráclito visa uma harmonia, que unifica, expressando uma totalidade que resulta no *devoir*¹³⁹.

Analisando brevemente a crítica de Hegel sobre dois pontos da filosofia de Heráclito, “O princípio lógico” (uma unidade de opostos) e “Os modos da realidade” (o fogo como tempo físico), alguns pontos tornaram-se interessantes para a análise do poema. Se o poema pode ser lido da maneira proposta, então é possível estabelecer uma relação com a dialética de Hegel, a partir de Heráclito, que afirma que a unidade parte dos opostos, o ser e o não-ser se unem no mesmo – no “animal pensante” e no “imortal amante”, no caso do poema. Inclusive, se assim for, esse é o monismo que será resgatado por Lacan alguns anos depois.

Também, a influência de Hegel nesse momento demonstra que antes da conhecida participação de Lacan no curso de Alexandre Kojève, entre 1933-1934, as suas primeiras leituras ao filósofo possivelmente foi por meio das leituras que os surrealistas faziam dele.

Outro ponto é a questão sobre o desejo subjetivo e o vínculo com os sonhos. O sujeito do desejo pode ser tanto o sujeito freudiano como o hegeliano, contudo, independentemente, o sujeito presente no poema é descoberto a partir da lógica (ou do fluxo) do inconsciente dos sonhos. Sabe-se também que quem exaltava Freud, desde o “Manifesto Surrealista”, eram os surrealistas. Assim, pode-se supor que o que Lacan gostaria de conversar com Alquié sobre seu

interesse pelos surrealistas possivelmente estivesse relacionado ao que eles provocavam no jovem médico em termos intelectuais (entre Freud e Hegel*) e que foram expressos através de um poema, à maneira surrealista de experiência na linguagem.

1.7.2 A publicação na revista *Le Phare de Neuilly* e a influência de Koyré e Kojève

A próxima ênfase da análise sobre o poema será a sua publicação na revista surrealista *Le Phare de Neuilly*, sendo que dois pontos se mostram mais interessantes para esta pesquisa: Lacan participa do experimento surrealista na linguagem, imprimindo seu poema em meio a outros textos e a imagens, numa justaposição entre palavras e imagens; a influência de Kojève para o jovem médico, fato que será analisado a partir da escolha pelo novo título do poema, o qual marca o momento histórico mais próximo de contato com os surrealistas e com os seus desenvolvimentos experimentais na linguagem, também com os seus experimentos teórico-filosóficos. Neste segundo ponto, o encontro com os pensamentos de Koyré e, conseqüentemente, de Kojève, remetem à recepção do pensamento de Hegel na França e aos primeiros contatos e elaborações teóricas relativas a Freud.

Em 1933, a romancista Lise Daharme[†] cria, na cidade de Neuilly, uma revista surrealista a qual chama de *Le Phare de Neuilly* (O farol de Neuilly), dedicada à publicação de poemas, textos poéticos e algumas poucas traduções, como o poema de James Joyce, dedicado ao nascimento do seu neto e a morte do seu pai.

Ecce Puer [latim: Aqui menino]

Du sombre passé [Do passado obscuro]
Un enfant est né. [Uma criança nasce]
De joie, de peine [Com alegria e tristeza]

Mon couer s'égrène. [Meu coração está em pedaços]
Au calme berceau [Calmo em seu berço]
La vie écloit [A vida floresce]
Que l'amour pieux [Que amor e misericórdia]
Descelle ses yeux. [Desvendem seus olhos.]

Haleine qui passe [A jovem vida respira]
Vite sur glace. [Sob o vidro.]

* Koyré escreve uma nota, em 1936, (relembra por Roudinesco, p. 118) de que Kojève, junto com o Dr. Lacan, deveriam escrever um ensaio sobre Hegel e Freud, o que prova que Lacan nesta data já estava pensando nos dois autores, inclusive em possíveis relação entre eles.

† Daharme foi, inclusive, a misteriosa dama da luva de Breton, em "Nadja". A romancista e poetisa, lembrou o poema esquecido lendo-o em 1974 durante uma entrevista para a France-Culture, o que possivelmente fez com que ele fosse novamente publicado em 1977 na *The Literary Magazine*, mesmo com a omissão de um importante verso.

Monde à peine là [O mundo que não foi]
 Qui déjà s'en va. [Que já se vai.]

Un enfant dort. [Uma criança dorme.]
 Un vieillard est mort. [Um velho está morto.]
 O père trahi. [O, pai abandonado.]
 Pardonne à ton fils. [Perdoa seu filho.]*

Além do poema, alguns fragmentos de Ulisses são publicados no decorrer das edições. Tudo isso em meio a fotografias de diversos artistas, dentre eles: Brassai; Man Ray; Lee Miller; Nadar; Globe. A revista teve publicação mensal e contou com apenas 4 números, sendo o último deles duplo, 3-4, no qual Lacan publica seu poema.

A capa era Man Ray, e retratava o Farol da cidade de Neuilly em meio ao anúncio dos nomes dos autores de cada edição. O destaque em relação a outras revistas era presença de fotografias inéditas, impressas em alta qualidade, as quais não necessariamente estavam justapostas ao texto, mas poderiam remeter a ele.

O tema central da última edição – que será especialmente focada devido à publicação de Lacan – é “Observações sobre as tendências ambivalentes do funcionamento de qualquer organização social”. Na sua introdução, narra-se um apelo ao futuro, aos jovens, bem como um presságio do que estaria por vir. Nesse contexto, como prometido na edição anterior, é feito um resgate das análises freudianas sobre o “Mal-estar na civilização” – “a vida afetiva do homem moderno deve reproduzir, sem pular nenhuma etapa, toda a história de uma civilização”¹⁴⁰.

É assim que a revista introduz sua crítica à política da época e às dificuldades de leituras contemporâneas sobre a nova fase das “doenças sociais”: “Filhos corrompidos (*corrompus*) de uma época vergonhosa, salvem-se ou morram”. A introdução é assinada por Anacharsis Cloots, revolucionário jacobino do século XVIII, que foi guilhotinado por Robespierre e que já havia sido homenageado em outras revistas surrealistas.

Logo em seguida, é feito um adendo: Depois da publicação do manifesto do desarmamento (número anterior publicado em março de 1933), três eventos em particular tocaram os organizadores da revista, principalmente pela maneira como eles foram “acolhidos” pela sociedade. São eles: a publicação dos sentimentos revolucionários de Gide, em *Éprouver les vents*, o qual havia “sentido o clima do momento social-político”; a publicação de “Por que da guerra?”, referente às correspondências trocadas entre Freud e Einstein; e a queima dos livros

* *Le Phare de Neuilly*, N.2, p. 25 (Tradução francesa de Ivan Goll e tradução em português baseada na versão original em inglês).

não aceitos em Berlin, sobre a ideologia Nacional-Socialista. De acordo com a edição, o primeiro evento teve um grande clamor; o segundo passou praticamente despercebido; o terceiro suscitou apenas sarcasmos superficiais. Esses três fatos, referentes à estranha recepção do público, seriam examinados na próxima edição, a qual nunca ocorreria, porém, nesta edição, serão sentidos os seus efeitos.

A sequência da revista é uma montagem entre duas imagens, uma é uma tela de 1847, sobre o título *La belle Rosine*, e a outra uma foto de 1933, de Globe, com o mesmo título. As duas imagens mostram uma mulher nua e uma caveira, mas o olhar é outro. São dois olhares diferentes sobre o mesmo cenário.

Figura 34 – Montagem, de Globe.



Fonte¹⁴¹

A montagem fotográfica já havia expressado todos os seus poderes evocativos entre os surrealistas, principalmente no que concernia à exploração do olhar em diferentes épocas, numa transposição para a realidade atual, o que poderia remeter também ao fato de que a montagem revela outras possibilidades significativas, a partir do objeto.

A sequência das publicações será a tradução do interessante conto do guatemalteco Miguel Angel Asturias, chamado *Le sorcier aux mains noires* [O bruxo das mãos negras], seguido pela foto de Brassai, *Lumière de nuit* e, depois, o poema de Lacan.

Contudo, algumas páginas depois, aparece a foto *Lumière de jour*, de Lee Miller, a qual remete a uma relação com a foto de Brassäi e, conseqüentemente, com o poema.

Figura 35 – Luz da noite, Brassäi.



Fonte¹⁴²

Figura 36 – Luz do dia, Lee Miller.



Fonte¹⁴³

O fogo, como mencionado na análise sobre a versão manuscrita, tem representação ontológica na tese de Heráclito no que se refere à realidade temporal, “tempo físico”, que é materializada no fogo. Nesse sentido, a vela, de Brassäi, representa tanto fogo como possibilidade de ver materializar a noite – sendo a noite uma metáfora constante para os

surrealistas como representação do sonho, que na foto se metamorfoseou em fogo –, no entanto, a foto da flor, de Lee Miller, chamada “luz do dia”, tem equivalência à luz da noite através da sombra que faz a flor, remetendo a algo que também a noite comporta. É possível pressupor que a montagem entre as duas fotos é feita de maneira singular na revista de Lisa Daherme, já que as fotos não estão juntas (há 12 páginas de distância), contudo, podem facilmente ser justapostas em virtude do título, ou da relação com o que está por trás do dia e da noite. Enfim, independente da análise que possa ser feita em relação às duas fotos, o poema de Lacan está justaposto e seu título é *Hiatus Irracionale*.

A mudança no título, em relação à versão manuscrita, revela um novo momento histórico das influências de Lacan com o Surrealismo, agora, sobre a regência de Alexandre Koyré e, conseqüentemente, de Kojève e de Hegel. O novo título será analisado como uma homenagem à tese de Koyré à Jacob Boehme.

Quando Alexandre Koyré redigia seus primeiros estudos, que seriam mais tarde considerados como marco fundador da moderna história do pensamento científico na França, ele chegou à história das ciências via história das religiões, ou do misticismo, enfatizando a necessidade de novas articulações entre a credulidade e a racionalidade. Assim, seu encontro com a história das ciências esteve ligado diretamente aos seus trabalhos sobre a história do pensamento místico e religioso, o qual é enfatizado, na sua tese de doutorado sobre Jacob Boehme, em 1929. É provável que Lacan tenha lido o trabalho um pouco mais tarde, possivelmente quando ele começa a prestar atenção às obras de Koyré e Kojève, entre os anos de 1933-34, através dos cursos dados por Koyré, que assumiu o curso, iniciado por Koyré, sobre o pensamento de Hegel. Essa influência está relacionada diretamente ao momento da publicação do poema e à mudança do título em relação à versão manuscrita.

Segundo os estudos de Roudinesco sobre a história do pensamento lacaniano, nas primeiras três décadas do século XX aparece na França um crescente interesse pelo pensamento alemão, impulsionado pela novidade da fenomenologia husserliana, acompanhado por Karl Jaspers na psiquiatria e por Heidegger na filosofia. No início do século, a obra de Husserl também começará a ganhar relevância, principalmente a partir das críticas aos princípios científicos, nos quais a matemática é um alvo. Nesse contexto, o pensamento de Husserl sobre as Meditações cartesianas questiona a herança cartesiana a partir da relação entre consciência e mundo: o ego só existe em relação ao outro e, desde aí, a fenomenologia torna-se um caminho interessante para debater frente ao racionalismo cientificista da época. É nesse contexto que a fenomenologia hegeliana entra nos círculos intelectuais da época, junto com as leituras de “Ser e Tempo”, de Heidegger. Assim, Hegel passa a ser tratado como um filósofo contemporâneo e

a sua ciência da experiência da consciência se torna um modo inovador de compreensão da realidade humana¹⁴⁴.

Na publicação da tese de Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, encontra-se a menção a Hegel dizendo que Boehme havia sido o primeiro filósofo alemão entre todos*. Basicamente, o filósofo alemão é exaltado através da sua originalidade em formular uma outra possibilidade de encarar o mal, além de uma simples negação em oposição ao divino. O mal recebe sua qualidade positiva e está num vínculo contínuo com a realidade. Nesse sentido, é possível considerar a mesma temática resgatada por Koyré, em sua homenagem à Boehme, como constantemente presente no universo surrealista, onde Ducasse é sem dúvida o nome principal.

No entanto, para que seja possível estabelecer uma relação para a mudança do título do poema de Lacan, é necessária a análise sobre a importância do hiato nessa temática.

O pensamento mítico-religioso, assim como as influências de Koyré sobre a divisão hegeliana entre conhecimento e realidade, fazem com que ele, num momento muito específico da sua tese, afirme existir um hiato. E foi esse momento que Lacan resgatou para propor o novo título do seu poema que seria publicado numa revista surrealista.

Uma das maneiras de lidar com o impossível foi testada por Lacan na poesia, num estilo muito próximo ao dos surrealistas – por mais que seu poema não seja uma expressão automática do pensamento justamente por seu exercício associativo com a teoria, desde Heráclito. No entanto, o hiato é trazido, a partir da inspiração de Kojevé, como aquilo que faz parte da experiência dialética na linguagem. Assim, é possível supor que é desde o hiato que Lacan iniciou os seus trabalhos e foi a partir dele que surgiu o psicanalista.

Mas para afirmar está hipótese, será necessário analisar uma outra manifestação na linguagem, presente nesse mesmo momento pré-psicanalítico lacaniano, sua tese de doutorado.

* Menção de Koyré à *Histoire de la philosophie*, de Hegel.

1.7.3 A homenagem à melancolia

A homenagem a melancolia é uma outra maneira de analisar o poema, pois denota a cumplicidade de Lacan com seu amigo Alquié, bem como justifica a presença da dedicatória no manuscrito à *Melancholiae Tibi Bellae* (Do latim: “A ti, bela melancolia”), a qual desaparece na versão impressa.

Em 1928, Alquié escreveu um texto chamado *Note sur le désir*, muito celebrado entre os surrealistas, com o qual Lacan teve contato antes de escrever o poema. No ano seguinte (um pouco antes de Lacan escrever o poema) ele escreveu à Lacan sobre a vivência de um amor, possivelmente não correspondido, dizendo que a realidade daquele amor o faz não compreender como ele foi capaz de escrever sobre o desejo um ano antes, no trabalho “Nota sobre o desejo”. Na correspondência, Alquié revela a angústia daquele amor: “Mas agora conheci uma mulher que não tem igual, cuja realidade de carne limita meu horizonte e que me impede de acreditar em Deus...”^{*}.

Lacan não o responde imediatamente, a resposta virá apenas em 16 de outubro de 1929. Contudo, antes, em 06 de agosto de 1929, ele envia o poema, o que pode dar a entender que o poema foi a resposta ao *amour fou* vivenciado e confessado pelo seu amigo.

Segue a resposta de Lacan, depois do envio do poema, lembrando que Alquié havia deixado Paris em virtude daquele amor[†].

Você foi embora, Alquié, e você quer voltar. Sob que pressão, qual impulso fez você tomar essa decisão, que pode não ser ruim, mas você está arrependido. Como você foi me faltar há quinze dias atrás, na sexta-feira? Que teríamos dito um ao outro naquele momento? Aí estão perguntas nas quais não me prolongarei, para lhe colocar somente o seguinte: o que podemos fazer por você? Que poderia ajudá-la, dentro dos limites do possível, quero dizer, do demandável?[‡]

Diga-me: agirei no quanto eu puder. Farei tudo o que for possível.

O que está sentindo, Alquié? Alguma coisa jaz no fundo de nós; algo que, conosco, mas quase a nosso despeito, cresce e amadurece; que vive de nós, mas nos faz triunfar muitas vezes em relação à morte.

Quase a nosso despeito, digo, isto deve chegar à maturidade. É que tampouco estamos livres para acelerar a sua vinda, para orientar a sua forma — ao menos não sem danos.

Nossos esforços, nosso trabalho cotidiano, decerto alimentam esse “gênio” — ao menos é nisso que se quer acreditar. Mas é menos pelo conteúdo e o objeto desses

^{*} « Mais maintenant j’ai connu une femme qui n’a pas d’au-delà, dont la réalité de chair borne mon horizon, et qui m’empêche de croire en Dieu. » Il le peut, car il a traversé un mal « trop ancien sans doute », qui a perdu son nom et n’a plus de visage”.

[†] Correspondência que será transcrita a seguir, em virtude da tentativa de produzir uma melhor tradução da que existe disponível no momento e também em virtude da sua importância para a compreensão da temática e para a dedicatória do poema.

[‡] <http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1929-10-16.pdf>

esforços do que na medida em que eles tonificam, exaltam e exercem toda a nossa pessoa. Sente-se justamente que tudo isso só faz despertar alguma coisa de inato em nós que também ressoaria, quiçá, a qualquer desencadeamento – ou até mesmo à inércia.

Contudo, isto que está em nós e que nos possui; isto não pode sobressair e triunfar enquanto a ele estiver ligado aquilo que o torna impuro: nada menos que nós mesmos — o nós-mesmos odiáveis, nossa particularidade, nossos incidentes individuais, nosso proveito.

Um único modo de ascetismo me parece dever fazer frente a isso: esmigalhar os nossos desejos contra os seus objetos, fazer nossa ambição fracassar através da própria desordem que em nós ela engendra. Quero dizer que nada é mais profundamente querido pelo nosso demo do que alguns dos nossos fracassos. Vamos julgar o primeiro pelo que nos custam os segundos.

Um grupo de indivíduos que tivessem levado esse amansamento ao mais alto grau poderia entender que a mesma voz fala em todos eles. Um ascetismo — este, arbitrário — deveria levá-los a deixá-la falar somente pela gorja de alguns.

Nada de solidão para o aventureiro do espírito, só resistências.

Elas estão em seu auge no momento que se poderia crer tê-las abatido. Finalmente eles conseguem essa “liberdade” pela qual há séculos estão lutando. Mas não nos mostram mais que rostos vazios de amantes separados de si mesmos — ou estupefatos com o rosto descoberto pela amada.

Quantos haveria de nós que saberiam levar-se a cabo. Você não deve ser — antes de mais nada — nada além de máscaras. Enumere-se.

Para voltar a considerações menos elípticas, nem sinal da revista *Documents*. Os números 3 e 4, adoraria tê-los, se puderem se dar o trabalho, como o senhor me havia prometido.

Estou com um Bénichou* — hora de ir ao trabalho. Ele é sólido.

Falamos do senhor. Tudo foi me ocorrendo. Sua carta de férias à qual não respondi, seu conteúdo — e ainda meu pesar de não o ter visto antes de sua partida.

Escreva-me o endereço de Michel Leiris. Escreva-lhe sobre mim. Daí me encontro com ele. Vocês deviam dar um número na *Chantiers*, isso sim¹⁴⁵.

Essa correspondência, escrita quase dois meses após o manuscrito, revela o quanto a temática envolvida no soneto refere-se às ideias de Lacan sobre o amor, talvez sob inspiração do amor vivido pelo seu amigo, ou, quiçá, sobre as ideias surrealista sobre o amor.

O amor surrealista refere-se ao encontro do sujeito com o desejo, um aprofundamento da realidade a partir das contradições nela presentes, segundo o próprio Alquié, em 1955, no amor surrealista “as formas narcísicas do amor são abolidas em prol do verdadeiro amor a exterioridade” é um “amar a si” de que se trata¹⁴⁶. O *amour fou*, de Alquié, não é apenas um desabafo sobre a frustração, ele é o relato vivenciado do estado de espírito surrealista, em que a melancolia tem o seu lugar a partir do encontro impossível, mas sempre almejado.

Breton no seu texto *L'amour fou* diz

... afie a pedra do silêncio, de um silêncio súbito que nada poderia quebrar, que simula o silêncio e a morte. A atração é quebrada, a própria beleza do rosto amado escapa, um vento de cinzas faz tudo desaparecer, a esperança na vida é comprometida. É necessário dizer que esses momentos estão com os dias contados, que eles estão à mercê de um sinal de inteligência do coração - um movimento

* Paul Bénichou, escritor e historiador francês, amigo de Alquié.

involuntário de relaxamento, um gesto familiar - para terminar sem deixar vestígios¹⁴⁷.

Nesse sentido o poema de Lacan também trata do amor e da melancolia de vivê-lo, em que o “demônio pensante” está à mercê do “imortal amante”, aquele que é imortal pelo fluxo contínuo que a sua existência lhe impõe para que dela se faça uso surrealista, como na escrita de um poema.

1.8 A tese de Lacan (1932)

A época da escrita da tese de doutorado foi marcada pela entrada de Lacan na Enfermaria Especial da Prefeitura de Polícia de Paris, a qual era chefiada e dirigida por Gaetan Gatian de Clérambault – “único mestre em psiquiatria”^{148*} – e também constantemente atacada pelos surrealistas, que a consideravam um veículo opressor. Desde o primeiro Manifesto, a loucura é questionada como possível modelo de inspiração, mas que é “encarcerado”, como diz Breton no Manifesto: “todos sabem que os loucos não devem sua internação senão a um reduzido número de atos legalmente repreensíveis...”¹⁴⁹. Na “Revolução Surrealista”, por exemplo, é endereçada uma carta aos médicos de asilos para loucos, sobre a condição vitimada do louco em relação à “ditadura social” imposta por eles, a qual os surrealistas estavam dispostos a combater a partir da exaltação da loucura como um modelo de realidade não realista e de potência imaginativa. Outro exemplo – que será explorado no último capítulo – é referente a Nadja, heroína do romance de Breton, escrito em 1928, acerca do momento da sua internação.

Mas, na minha opinião, todos os internamentos são arbitrários. Continuo a não ver por que motivo se privaria um ser humano de liberdade. Prendam Sade; prendam Nietzsche; prendam Baudelaire. O processo que consiste em virem vos prender à noite, em vos meterem a camisa-de-força ou vos subjulgarem de qualquer maneira, equivale ao da polícia, quando vos introduzem um revólver no bolso¹⁵⁰.

Enfim, durante a história do movimento, a loucura recebe um espaço investigativo privilegiado, porém, será com Salvador Dali que a paranoia se torna um método surrealista reconhecido por todos. Esse contexto, que será explorado neste subcapítulo, tem relevância especial, pois demonstra que antes do término da tese, Lacan teve contato com as ideias sobre

* Lembramos das principais referências psiquiátricas de Lacan até esse momento: George Dumas, Henri Claude e Clérambault.

a loucura para os surrealistas e também sobre a “paranoia-crítica”, de Dali, de quem inclusive foi amigo até os últimos anos de vida.

Assim, nesta análise incipiente e fundamental das elaborações lacanianas serão enfatizadas duas referências intelectuais: Dali e Espinosa. Este foi o modelo intelectual para Lacan conceber a estrutura subjetiva em sua tese. Basicamente, foi por meio de uma maneira monista de entender a substância extensa (corpo), a substância pensante (mente) e a influência do outro, que ele propôs uma outra análise, não tradicional, sobre a loucura. Essa nova leitura será muito celebrada no meio surrealista, pois estará de acordo com muitas de suas concepções sobre a loucura e também com os vínculos materialistas pretendidos nessa época.

Nesse contexto, a propósito de desenvolver sua tese em medicina, ele escolhe o tema da paranoia e propõe um novo diagnóstico clínico, a partir do levantamento dos problemas nosológicos das patologias. No decorrer da tese, ele estabelece articulações entre o individual, o estrutural e o social da patologia e, ao fim, analisa minuciosamente a história da vida de um de seus pacientes. Aimée foi escolhida dentre os quarenta casos de psicose e vinte de paranoia que ele estava atendendo na época, tendo sido ela atendida pelo período de aproximadamente um ano e meio, com observações cotidianas.

Adianta-se que a conclusão de Lacan foi a defesa de uma maior especificidade para a psicose, que fugisse das determinações psiquiátricas da época, ou mesmo da concepção de sujeito que prevalecia. Nesse percurso, as influências advindas das primeiras leituras de Freud são de grande relevância, principalmente no que concebe o sujeito fora dos enquadramentos deterministas relacionados à consciência.

O mérito dessa nova disciplina, que é a psicanálise, é nos ter ensinado a conhecer essas leis, a saber: aquelas que definem a relação entre o sentido subjetivo de um fenômeno de consciência e o fenômeno objetivo a que corresponde - positivo, negativo, mediato ou imediato -, essa relação é, com efeito, sempre determinada. Através do conhecimento dessas leis, pôde-se assim restituir seu valor objetivo, mesmo para esses fenômenos de consciência, em relação aos quais se havia assumido uma posição tão pouco científica ao desprezá-los, tais como os sonhos... ou ainda os atos falhos¹⁵¹.

Na citação acima fica evidente a procura por analisar o sujeito objetivamente, quer dizer, prestar “sobre o caso estudado um olhar nu, tão objetivo quanto possível”¹⁵², ao mesmo tempo em que esse objetivismo almejado seria aplicado a análises para além da consciência do *eu*. Contudo, Lacan admite que não fez uso da prática psicanalítica e isso teve consequências, como declara: “... que se a psicanálise não foi praticada com nossa doente, essa omissão, que não se deve à nossa vontade, delimita ao mesmo tempo o alcance e o valor de nosso trabalho”. Assim,

como já mencionado, o enfoque de Lacan será em Espinosa e depois em Dali, já que Freud será o caminho a ser seguido logo após a tese.

A ideia da tese foi apresentar um novo diagnóstico clínico – paranoia de autopunição* – a partir de três maneiras de compreender a paranoia: causa eficiente (situações vitais, especialmente na infância); causa ocasional (aquilo que provoca modificação, exemplo nas pulsões agressivas); causa específica (tendência concreta e reativa, exemplo nas “produções criativas”). Com esses três meios de análise, Lacan desconfigura a ideia psiquiátrica tradicional de buscar a origem da psicose numa causa única, e transcende às ideias do seu mestre, Clérambault. Para isso, ele foi buscar no século XVII, em Spinoza, elementos que justificassem sua nova proposta metodológica e, conseqüentemente, uma teoria para a personalidade. Foi principalmente a partir das leituras da *Ética* de Spinoza que Lacan proporá para a personalidade uma totalidade entre corpo, alma e o social (“meio ambiente próprio”).

Seguindo Spinoza: “Nada estimo mais, entre todas as coisas que não estão em meu poder, do que contrair uma aliança de amizade com homens que amem sinceramente a verdade”¹⁵³. A verdade referia-se ao estabelecimento de uma objetividade para a investigação, a qual garantiria a certeza dos resultados da mesma maneira que Lacan admitiu almejar já no início da tese. Nesse caminho, o filósofo dividiu a sua *Ética* em cinco partes investigativas determinadas pelos seguintes temas: Deus; mente; afecções; razão; felicidade.

Dentre os cinco temas, Lacan enfatizou dois, a mente e a razão, os quais estão presentes no *Livro II* (Da natureza da origem) e *III* (Da origem e da natureza das afecções) da *Ética*.

No *Livro II* é objetivada a explicação sobre a essência de Deus, a qual poderia nos levar “ao conhecimento da alma humana e de nossa beatitude suprema”. Nesse sentido, a parte II, da *Ética*, dialoga com de proposições, escólios e demonstrações, que ressaltam, sobretudo, a concepção monista entre corpo e alma. Por exemplo:

Proposição VII: “A ordem das ideias é a mesma coisa que a ordem e a conexão das coisas”.

Proposição X: “À essência do homem não pertence ao ser da substância; por outras palavras, a substância não constitui a forma do homem”.

Proposição XIII: “O objeto da ideia que constitui a alma humana é o corpo, ou seja, um modo determinado de extensão, existente em ato, e não outra coisa”.

* A origem do nome paranoia de autopunição está vinculada à ideia de que Aimée fere a si mesma. “Mas o objeto que ela ataca só tem valor de puro símbolo, e com esse gesto ela não experimenta nenhum alívio. Entretanto, com o mesmo golpe que a torna culpada perante a lei, Aimée feriu a si mesma e, quando compreende isso, experimenta então a satisfação do desejo realizado: o desejo, tornado inútil, se desvanece. A natureza da cura demonstra, ao que nos parece, a natureza da doença”. (p. 253)

Proposição XLVIII: “Na alma não existe vontade absoluta ou livre: mas a alma é determinada a querer isto ou aquilo por uma causa que também é determinada por outra, e essa outra, por sua vez, por outra, e assim ao infinito”.

Essas proposições servem de referência para pensar o motivo que fez com que Lacan recorresse a Espinosa como seu maior aliado para justificar seus objetivos e também para propor, ao final, “conclusões espinosistas”. Primeiramente, nas proposições acima, mente e corpo não são instâncias distintas, fazem parte de uma mesma unidade (alma), a qual se relaciona com um todo (com outras almas). Se Espinosa estava debatendo com o cartesianismo para propor sua *Ética* – a alma (substância pensante) e o corpo (substância extensa), cada qual se relacionando reciprocamente –, Lacan debatia principalmente com a psiquiatria da época.

Além disso, seria possível retomar ao que esta pesquisa propôs como a primeira influência manifesta de Lacan ao Surrealismo: o poema. Aquilo que é inerente ao corpo do homem, num fluxo contínuo, envolve-se com o “demônio pensante” para que, ao fim, seja do lugar do fogo, onde se materializa a essência do ser, e é isso que está em jogo na relação com o outro.

Christian Dunker lembrou pertinentemente, na época da qualificação desta pesquisa, que Lacan, contra o associacionismo mentalista da psicologia da sua época, poderia estar a serviço de uma posição monista, o que também poderia ter afinidade com um “materialismo surrealista”. Hoje os comentários de Dunker parecem claros e extremamente apropriados, mas para chegar a eles foi necessário percorrer a história do surrealismo e como seus objetivos foram se configurando de maneira que agora, em 1932, o caminho de Lacan se cruze de maneira muito próxima ao caminho surrealista, porém as finalidades nem tanto.

A posição monista de Lacan se evidencia no ponto em que a personalidade foi pensada a partir de uma norma (causa eficiente, mais causa ocasional, mais causa específica) vinculada à patologia, apresentando assim uma totalidade possível de ser expressa num novo diagnóstico: “paranoia de autopunição”. Contudo, lembra-se que no caso do poema de Lacan, esse “monismo” esteve mais relacionado a um monismo hegeliano referente à “consciência de si”*, o que não necessariamente desvincularia as influências dialéticas de Lacan, mas as enquadraram nesse momento de afirmação profissional através de proposições objetivas – verdadeiras em termos espinosistas –, que o afastam do materialismo surrealista, diferente de como foi com a escrita do poema.

* Questão também lembrada por Roudinesco, 1994, p.69.

Porém, para desenvolver essa ideia ainda é necessária a análise de outros elementos importantes presentes na tese, principalmente, o estudo de caso.

Na proposta de união entre mente e corpo, para que a alma faça parte da totalidade, é necessário que seja incorporada na tese a leitura do *Livro III*. Lá, Espinosa procura estabelecer uma origem para as afecções, fora da tradicional concepção “do homem na Natureza como um império num império”¹⁵⁴. Em Descartes, escreve Espinosa, a explicação das afecções humanas foi através das “suas causas primeiras e demonstrar, ao mesmo tempo, o caminho pelo qual a alma pode adquirir um império absoluto sobre as afecções”, a ideia, no entanto, é conhecer primeiramente a origem das afecções e o poder da alma sobre elas. Lacan parece seguir as mesmas intenções, diferente do automatismo psíquico proposto por seu mestre Clérambault, ele propõe uma metodologia específica, baseada em proposições, escólios e demonstrações (metodologia monista de Espinosa), para compreender as afecções e estabelecer o descentramento do *eu* (homem na Natureza), em detrimento do domínio da alma. É esse o seu foco para a análise da personalidade.

A história das afecções do sujeito e a importância do outro (social) determinam a personalidade paranoica da paciente. Essa espécie de antropologia explicitada na conclusão da tese, influenciada pelos pensamentos de Espinosa e pelos surrealistas – fato que será explorado a seguir em relação ao grande interesse surrealista pela etnografia como um outro fator de possível interesse de Lacan pelo movimento –, possibilita que Aimée fosse a escolhida dentre todos os outros pacientes. Mesmo que a escolha passe por variantes não explicitadas, é inegável que esta paciente possuía uma especificidade em relação aos demais. Lacan deixou claro, anos depois (tanto em texto de 1946 como de 1966) que essa especificidade estava relacionada às produções escritas da paciente. Assim, ela exemplificaria, através de suas afecções, a relevância do outro (social) em suas manifestações, as quais apareciam em suas escritas de maneiras “fragmentadas” e ao mesmo tempo “organizadas”.

Lacan conheceu Aimée quando ela tinha 38 anos e é internada no Hospital Sainte-Anne em Paris, alguns meses depois dela ter tentado matar a famosa atriz francesa Huguette Duflos. O caso será tratado a partir do resgate da história da paciente (antes e depois do internamento), localizando quando ela inicia “seus distúrbios psicopáticos”, para depois analisar os seus escritos.

Aimée tem um primeiro internamento voluntário, que ocorre cerca de seis anos antes dela ser internada no Sainte-Anne, esse momento foi marcado por seu pedido de demissão do trabalho e pela falsificação de alguns documentos com a intenção de ir para os EUA e de se tornar uma grande romancista. Nesse período ela escreve muito, principalmente cartas e poemas

onde faz apelo para sua situação de perseguida e do seu desejo em ser escritora. O período que antecede o atentado à famosa atriz é marcado pela ida de Aimée à Paris. Ela sai da cidade onde morava, pede transferência do trabalho, deixa o marido e o filho e, segundo Lacan, inicia a “organização” delirante que antecede o atentado. Esse ponto é fundamental: os temas do delírio têm qualidade “fragmentada” e mesmo assim apresentam uma “organização”.

Sobre os temas, alguns deles são: querem matar o filho dela; é perseguida por um famoso escritor (o qual ela lê todas as obras e se localiza nelas); uma jornalista que não publica seus textos por perseguição a ela; príncipe de Gales para quem ela escreve poesias e dedica dois romances, um chamado “O Delator” (lá a heroína chama-se Aimée, sendo daí onde Lacan retira o nome para o caso) e outro “Com sua licença”; a atriz que ela tenta matar a persegue. Nesse contexto de temas delirantes, a “organização” proposta por Lacan, ocorre por meio da escrita.

Segue um trecho do romance “O Delator”, dedicado ao príncipe de Gales:

Pegue minha mão, eu dou a você
 Pois desde que eu o vi
 Já não amo mais Deus como antes.
 Eu amo mais, eu amo menos,
 É você talvez ele que eu amo?
 Sem dúvida, vocês são o mesmo!¹⁵⁵

Aimée, para Lacan, organiza uma totalidade (entre sujeito e ambiente) através da sua escrita e isso acontece porque no trecho acima, por exemplo, refere-se à criação de um poema em meio à narrativa do romance, quer dizer, em meio à história que é narrada pela paciente ela cria alguns poemas, como metáforas, para lidar com situações diferentes entre o delírio e a realidade, ou, para lidar com duas realidades. Para fazer isso, Aimée coloca-se como personagem da sua própria história – algo análogo ao que Lautréamont criou entre o narrador-poeta e Mardoror.

Nesse sentido, é possível voltar à escolha de Lacan para o prólogo da tese, retirada de uma citação de Espinosa: *Quilibet unius cujusque individui affectus ab affect alterius tantum discrepat, quantum essentia unius ab essentia alterius differt** [Uma afecção qualquer de cada indivíduo difere da afecção de um outro tanto como a essência de um difere da essência de outro].

Essa passagem refere-se à concepção de Espinosa sobre o desejo

* No projeto da pesquisa, e no texto apresentado na data da qualificação, havia um ensaio sobre a proposta de uma nova tradução feita por Lacan nessa citação, referente ao termo *differt*. Contudo, conclui-se a impossibilidade de terminar os exames referentes a esta proposta em virtude da complexidade e da ausência de informações fidedignas, fatores que incentivam a continuidade dessa questão em pesquisas futuras. Proposição LVII.

Todas as afecções se referem ao desejo, à alegria ou à tristeza, como mostram as definições que delas demos. Ora, o desejo é a própria natureza ou essência de cada indivíduo; por tanto, o desejo de um indivíduo difere do desejo de outro tanto como a natureza ou essência de um difere da essência do outro¹⁵⁶.

Lembrando que a definição dada pelo filósofo para desejo é: “a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada a fazer algo por uma afecção qualquer nela verificada”¹⁵⁷. Quer dizer, todas as afecções estão ligadas ao desejo, a natureza do indivíduo, assim como o desejo, determina as afecções que estão em relação com o outro.

Se analisarmos o trecho do poema de Aimée, selecionado por Lacan, é possível discutir a relação da noção de afecção e desejo com o fato de que qualquer afecção, tanto “patológica” como “normal”, fazem parte da mesma essência, por mais que possam diferir em relação ao desejo. No caso da psicose, existiria uma discordância em relação à totalidade e não um defeito, ou desarmonia, como é concebido pela geração de psiquiatra contemporânea à tese. No caso de Aimée, essa discordância seria organizada através da escrita e, mais do que isso, ao organizar os temas do delírio na realidade, ela, para Lacan, pintou a angústia. Essa ideia aparece num outro momento, do mesmo romance:

O resgate corre, se esfria na maçã do rosto, vai refrescar o lóbulo da orelha, molha o pescoço, logo é uma cascata, ouço sua queda no lençol, o ruído enche o quarto. O silêncio é horrível, ele morde, é um cão danado, não o escutamos vir, porém sua passagem é maldita, a lembrança de um silêncio permanece na alma para incomodá-la, adeus miragens, esperanças! [...] ¹⁵⁸

Lacan, ao chamar esta parte do romance de “pintura da angústia”, está concluindo suas análises a partir da história das afecções da paciente (causa eficiente), vinculando a importância do outro social (causa ocasional) e então a personalidade se expressa de maneira delirante e poética (causas específicas).

Pintar a angústia é evidenciar de alguma forma o *objeto surrealista* que esta pesquisa propõe. E, segundo as proposições espinosistas, a poesia torna-se uma maneira de dar forma ao desejo.

Assim, após ter feito uma nova leitura da psicose no campo psiquiátrico, principalmente sob inspiração metodológica espinosista (muito mais do que pela proposta de inovação nosológica) ele acaba revelando também uma questão fundamental desta pesquisa: a inspiração surrealista em relação a um objeto que surge da poesia.

Ainda sobre o romance, sua parte final aparece como o grande momento de “organização” para Aimée. Novamente a heroína, colocando-se como poetisa, em meio a

narrativa. Nesse trecho, Lacan pontuará mais uma vez a relação entre a escrita, a paranoica e a imagem. Segue o trecho final:

Oh vocês! De quem a maldade é imunda, pensem no calvário insensato de uma mãe cujo sopro do seu sopro o vento comprime e extingue, cuja vaga humana afoga o pequeno grumete que luta com a face violeta de cor ou branca de esgotamento. Oh criança, oh meninas que morrem, flores brancas que uma surda foice abate, fonte vicejante exaurida, apartada pelo negro e sublime mistério do globo, paloma caída do ninho e que faz seu sudário no chão assassino, frágil peito de pássaro que expira no bico ensanguentado do gravião, negra visão, *que amem vocês!*
 Abracem este corpo de criança!
 Antes que o coloquem no ataúde,
 Chorem, chamem mais e mais
 Terão para se consolar,
 Um metro cúbico no cemitério
 Onde seu corpo virá rezar
 Descobrirão então
 Que a terra pode ser muito querida
 Quando ela os liga à criança.
 Ajoelhem-se abençoando-a
 Com seus olhos abrindo-a logo
 Para encontrar um camafeu branco!¹⁵⁹.

Lembramos que o tema dessa parte é a morte de Aimée “diante da morte de uma criança”, tema que traz à tona, para Lacan, as principais temáticas do seu delírio. Sobre isso, ele diz: “Quanto aos temas explorados, são os próprios temas do delírio que se desdobram aqui livremente; mas, o escrito permite melhor compreender sua coerência com a personalidade da doente”¹⁶⁰. Assim, o romance de Aimée exaltou tanto a “pintura da angústia”, como também uma organização do delírio, a partir da escolha das palavras. Lacan diz que a narrativa da paciente se desdobrava livremente, remetendo a um “trabalho de marchetaria verbal”, como a do poeta ¹⁶¹.

Lacan, anos mais tarde, dirá no Seminário XXIII, que recusou algumas vezes republicar a tese em virtude de que a personalidade e a paranoia não poderiam ser analisadas juntas*. Contudo, esse momento revela as ambições e as principais inspirações dele. Dentre elas, a poesia, que neste caso se caracteriza em fragmento (muito próxima às expressões automáticas valorizadas pelos surrealistas), revela uma possibilidade de compreensão subjetiva, simplesmente pelo ato de escrever que formaliza aquilo que não poderia ser *sistematizado*, através de uma forma de justaposição revelada pela pintura da angústia.

Nesse sentido, a consequência da publicação tem grande relevância. O meio pelo qual a tese foi exposta (acadêmico e psiquiátrico), não o exaltou, pouco lhe reconheceu, porém,

* Além disso, lembra-se que Lacan recusa a publicação da segunda edição da tese algum tempo depois que Freud a recebeu e possivelmente nunca a tenha lido.

aqueles que Lacan em nenhum momento mencionou até então, serão os primeiros a prestigiá-lo.

No ano seguinte à publicação, o futuro psicanalista escreveu dois textos: “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência” e “Motivos do crime paranoico: o crime das irmãs Papin”, ambos foram publicados na revista *Le Minotaure*, em 1933. Os dois textos expressam as suas conclusões em relação ao tema da paranoia exposto na tese e também dialogam com as temáticas da nova revista surrealista. Através de uma escrita menos objetivista e muito mais intervencionista, é aberto um novo caminho para a teoria lacaniana.

1.8.1 “Minotaure”: Lacan e Salvador Dali, a etnografia e Roger Caillois

A revista *Minotaure* é anunciada como uma revista de artes plásticas, poesias, música, arquitetura, espetáculos, etnografia, mitológica e estudos e observações psicanalíticas. Foi dirigida e editada por Albert Skira e contou com treze publicações entre os anos de 1933 e 1939.

A descrição do pós-capa introduz alguns pontos que marcarão a revista como uma novidade: ela tratará de assuntos relevantes à atividade intelectual da época, dos estudos sobre as tendências artísticas, lembrando que “É impossível hoje não associar as artes plásticas da poesia”. Contará com uma vasta seleção fotográfica de documentos inéditos e também muitos textos de ordem literária. Uma outra temática é anunciada: “os estudos etnográficos e arqueológicos, os quais não se preocuparão em catalogar, ou focar a simples descrições dos objetos, ao contrário, serão reproduzidos através de pesquisas sobre as circunstâncias e a preocupações vitais com as quais esses objetos se prestaram, e isso através da contribuição da história das religiões, da mitologia e da psicanálise”. Nesse contexto, é anunciado que a música, a arquitetura e os espetáculos (teatro, cinema, dança, variedade e cerimônias), serão tratados no mesmo espírito que as outras rubricas.

Segundo o editor, todos esses pontos de enfoque servirão para que a “Minotaure” afirme o seu desejo de encontrar, de reunir e de resumir os elementos que constituíram o espírito do movimento moderno em todas as suas possibilidades de disseminação, e se concentrará, graças a uma tentativa de desenvolvimento de caráter enciclopédico, em destrancar o terreno artístico para restaurar a arte através de uma dimensão universal.

Em termos estruturais, a intenção era fazer cinco publicações no ano de 1933, iniciando em 15 de fevereiro de 1933*, porém, no término desse ano foram lançados apenas 4 números, sendo o último deles um número duplo (3-4). De 1934 até 1939 serão lançados em média dois números por ano, tendo a sua última edição o número duplo 12-13, em maio de 1939.

O primeiro número inicia com a capa feita por Picasso, utilizando a técnica da colagem, em homenagem ao título da revista. O artista é o grande homenageado dessa primeira edição, tendo um longo estudo sobre suas técnicas apresentado por Breton no texto *Picasso dans son élément*.

Figura 37– Colagem de Picasso, primeira capa da *Minotaure*.



Fonte¹⁶²

Essa revista foi exuberante, ensaiando a proposta sobre o *objeto surrealistas* desta pesquisa de forma sem igual, porém, devido ao fato de que os pontos fundamentais para a afirmação do *objeto surrealistas* dentro do seu contexto histórico já foram trabalhados, serão enfatizados neste momento dois pontos que marcam a entrada de Lacan como um personagem na história do Surrealismo e, além disso, suas influências iniciais surrealistas serão aqui explicitadas. Assim, os focos serão: a relação entre Lacan e Salvador Dali, principalmente acerca das temáticas apresentadas por ambos nas suas publicações na revista; a relevância da temática da etnografia, tanto para o movimento surrealista como para uma introdução ao que

* (15/02; 15/04; 15/06; 15/10; 15/12)

poderiam ser os primeiros interesses de Lacan em relação à antropologia; o surgimento de dois importantes trabalhos de Roger Caillois, citados no percurso teórico lacaniano.

Em relação a Dali e Lacan, é possível antecipar uma aproximação imediata: quando Lacan publica o seu artigo “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência”, no primeiro número da *Minotaure*, ele é antecedido por Dali no trabalho “Interpretação paranoico-crítica da imagem obsessiva de *L’Angélu*s de Millet”. No segundo momento em que Lacan publica na revista, na edição dupla n.3-4, “Motivos do crime paranoico: o crime das irmãs Papin”, Dali publica *De la beauté terrifiante et comestible de l’architecture modern’s style*, que trata da questão do estilo, mesma temática sobre o estilo apresentada no primeiro artigo de Lacan, sob diferentes perspectivas.

O texto de Dali, sobre *L’Angélu*s” de Millet, tem o seguinte prólogo: novas considerações gerais sobre o mecanismo do fenômeno da paranoia do ponto de vista surrealista. Lembrando-se de que esse texto de Dali faz menção a tese de Lacan, contudo, Dali já havia anunciado o seu instrumento, “paranoia-crítica”, em 1929, no texto “O asno podre”, publicado na primeira edição da revista “Surrealismo a Serviço da Revolução”, o que significa que Lacan teve contato com a temática da paranoia de Dali antes da escrita da tese.

O encontro de Lacan com Dali é repleto de contradições, porém, independente das opiniões advindas da coincidência histórica entre ambos, Dali reconheceu seu encontro com Lacan, já neste texto de 1933* e, também, num manuscrito desaparecido em 1941, encontrado e publicado em 1963, numa versão ampliada sobre *El mito tragico del L’Angélu*s’ de Millet¹⁶³, Dalí faz algumas notas ao final do trabalho agradecendo aqueles que colaboram com as autoanálises presentes naquele texto, dentre eles está Lacan que, através da escuta, contribuiu com declarações, nas palavras de Dalí, “sensacionais”, as quais permitiram melhores elaborações interpretativas. Lacan, por sua vez, durante o seu percurso teórico admite a influência de Dalí e da “paranoia-crítica” em seus trabalhos[†], as quais serão exploradas no decorrer desta pesquisa¹⁶⁴.

* Além disso, há a participação de Lacan como um dos personagens do único romance publicado por Dalí, *Visages Cachés* (1943): “o psiquiatra Dr. Alcan, que sem ser belo, podia ser sedutor graças ao brilho de sua inteligência, dando a impressão de que estava constantemente brincando de esconder com o seu espírito na extensão muito nua e aberta de seu rosto, que era enobrecido pela agitação constante do pensamento” (DALÍ, 1974, p. 227).

† Além disso, sabe-se que Dalí esteve próximo de Lacan durante todo o seu percurso teórico. Por exemplo, nas notas sobre o Seminário XXIII, Miller diz que: “Durante sua passagem por Nova York, por ocasião de sua viagem transatlântica, entre a primeira e a segunda sessão do presente Seminário, Lacan encontra-se com Dalí, e tenta fazê-lo se interessar pelo nó borromeano, mas em vão...”. (MILLER, apud LACAN, 2007, p.204)

Pontua-se que essa obra dalineana, a qual ele admite anos depois ser a mais relevante no conjunto de suas obras, consiste numa “experiência delirante” em relação ao quadro *L'Angélu*, do artista francês Jean-François Millet.

O texto começa com um grande enunciado que define o instrumento da “paranoia-crítica”:

Antagonismo entre os estados passivos (sonho, automatismo psíquico) e os estados ativos sistemáticos. – Atualidade experimental do automatismo. – De irracionalidade, aspiração geral nascida da experiência crítica do automatismo, a racionalidade concreta da pré-paranoia. – Afirmção, contra a atitude contemplativa de evasão poética, do princípio produtivo da ação-intervenção dos sonhos na vida real. – Retorno do princípio de “verificação” formulado por Breton no momento da invenção capital dos “objetos oníricos”. – O mecanismo paranoico confirma o valor dialético da atividade surrealista nos domínios do automatismo e do sonho. – Ele ilustra e realiza de uma maneira tangível, material, o princípio de “verificação” dos conteúdos delirantes (longe de regressões coercitivas que a presença “sistemática” poderia descobrir de acordo com a noção de “loucura do pensamento”). – O fenômeno paranoico, contrariamente as ideias gerais das teorias constitucionistas, será ele mesmo um delírio já sistematizado. – O fenômeno paranoico, graças a seu valor e força, de seu poder e de suas características de produtividade, de permanência e do crescimento inerente au fato sistemático, objetivará com evidencia a integração de todas as noções dinâmicas fundamentais dos “processos” ao “delírio dialético” do surrealismo.¹⁶⁵

A partir daí, é feita uma descrição sobre o fenômeno delirante e as produções ao redor da imagem obsessiva, a qual serviria como um dos maiores exemplos para o seu método da atividade *paranoico-crítica*.

Figura 38 – Angelus, de Millet.

Fonte¹⁶⁶

A imagem de *Angelús* apresenta para Dalí uma imagem paranoica que promove fenômenos delirantes por meio de diferentes associações, como: na representação do carrinho de mão; uma camada de tinta no quadro, onde estaria pintado o filho morto do casal camponês; o emparelhamento de seixos; insetos; um delírio sobre a sodomização da mulher amada; a imersão da figura masculina no leite; doze chávenas com a figura do quadro, que evocam pares de cerejas, que levam ao erotismo incestuoso e que conduzem ao canibalismo e, conseqüentemente, as maxilas da fêmea louva-a-deus...

Todos esses temas, que produzem um efeito delirante, não são para Dalí de ordem visual, mas psíquico, e isso porque criam “esta inegável violência exercida sobre a imaginação, este poder, esta eficácia absorvente e exclusivista no reino das imagens”. Quer dizer, a produção de imagens não está relacionada à ordem visual, mas a uma capacidade psíquica associativa.

A tese de Dalí vai de encontro com as descobertas surrealistas até então, onde a partir da produção automática, principalmente através da poesia (mas não apenas) confronta-se com um *outro lugar de imagens* – lembrando que é daí que surge o *objeto surrealista* proposto. A grande contribuição de Dalí foi perceber na paranoia um mecanismo possível de ser sistematizado, a ponto de se transformar no que virá a ser o novo método surrealista.

Breton diz

Dalí doou ao surrealismo um instrumento de primeira grandeza, através do método crítico-paranoico, método este que se mostrou, desde o começo, capaz de aplicar tanto na pintura, à poesia ou ao cinema, à construção de objetos surrealistas típicos, às modas, à escultura, à história da arte e até, em casos de necessidade, a qualquer tipo exegético¹⁶⁷.

O método foi amplamente comemorado no meio surrealista desta época, e mostra, além da aceitação de Breton, o quanto ele tem de novidade, uma novidade que tem relação com Lacan. Na conclusão do artigo, Dalí explica que a produção delirante é sistematizada, ela apresenta uma “ordem homogênea e total do fenômeno”. Nesse ponto, a influência do trabalho do Dr. Jacques Lacan, em sua “admirável tese”, é admitido.

Ao contrário das novas intervenções pensantes coercitivas de natureza a fazer supor qualquer outra intervenção da ideia de sistematização sobre os conteúdos delirantes, a consideração do mecanismo paranoico como força e poder agindo na própria base do fenômeno da personalidade, do seu caráter “homogêneo”, “total”, “súbito”, das suas características de “permanência”, de “crescimento”, de “produtividade” inerentes ao facto sistemático, mais não faz do que confirmar-se numa maneira rigorosa com a leitura da admirável tese de Jacques Lacan: “Da Psicose paranoica nas suas relações com a Personalidade”. Graças a esta, poderemos fazer, pela primeira vez, uma ideia homogênea do fenômeno, à margem das misérias mecanicistas em que se atola a psiquiatria corrente. O seu autor vira-se completamente contra as ideias gerais das teorias constitucionalistas que arrasam o abstrato, segundo as quais a sistematização se elaboraria fora do tempo em consequência do desenvolvimento de factores constitucionais muito vagos, o que contribui para criar os equívocos grosseiros de “loucura pensante”. Esta última noção, ao anular a essência concreta e realmente fenomenológica do problema, faz também realçar, pelo seu estatismo unilateral, todo o deslumbrante significado dialético do processo paranoico, que nesta altura não pode deixar de nos parecer eminentemente exemplar. A obra de Lacan dá perfeitamente conta da sutileza objectiva e “comunicável do fenômeno, graças à qual o delírio adquire esse carácter tangível e impossível de contradizer que o coloca nos próprios antípodas da estereotipia do automatismo e do sonho. Longe de constituir um elemento passivo propício à interpretação e apto à intervenção como aqueles, o delírio paranoico já constitui em si mesmo uma forma de interpretação.¹⁶⁸

Se o delírio da paciente é “sistemizado”, o que significa que possui uma organização que pode ligar diversos temas delirantes, o surrealista parece ter levado à sério a “conclusão espinosistas” de Lacan, na qual a paranoia remete tanto à história das afecções do sujeito quanto à importância do outro (social), num paralelismo, que através de sistematização, como o delírio de Aimée mostrou-se exemplar através da escrita poética para Lacan, agora, Dalí pretende experimentar em todas as formas possíveis.

As pedras preciosas que desaparecem ao acordar e que no sonho havíamos “guardado” e “dispostos” com habilidade para servir de testemunhas da exigência da “desejada terra dos tesouros”, a qual tivemos acesso, conservam no delírio paranoico e, depois da sua extinção sob o olhar estúpido de todos, o peso exato correspondente ao seu volume e o concreto delirante dos seus mais físicos contornos luminosos. Elas estão “dentro da realidade”.¹⁶⁹

A ideia da sistematização (para Dalí) e da organização (para Lacan) do delírio é uma maneira possível de mostrar o quanto o normal e o patológico se diferem em sua relação com “o desejo de cada indivíduo difere do outro”. Contudo a loucura mostra-se exemplar para lidar com a realidade e explorar aquilo que está próximo e, também, além dela.

Logo em seguida ao texto de Dalí, é publicado o artigo de Lacan, “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência”. Lacan propõe discutir sobre a questão do estilo e dar suas contribuições psiquiátricas, a partir das descobertas feitas em relação aos “escritos dos loucos”, e também as contribuições para os estudos da antropologia, no que concerne a originalidade dessas experiências em relação a toda objetivação de acontecimento. Notoriamente ele está debatendo com o que está acontecendo na *Minotaure*, e que terá grande ênfase na discussão sobre a antropologia moderna e seus destinos.

Desde uma crítica à psiquiatria, que baseia a loucura a partir de um “deficit quantitativo” e de uma insuficiência ou desequilíbrio, ele diz que uma análise rigorosa, como a que ele fez na sua tese um ano antes, permite conceber essa experiência na linguagem do louco “como diferenciadas entre si por certos hiatos que permitem tipificá-las”¹⁷⁰, “...nem por isso são desprovidos de uma significação intencional e eminente e de uma comunicabilidade tensional muito elevada”. Essa comunicação é feita modificando as intuições espaço-temporais e, conseqüentemente, o alcance da convicção de realidade, o que faz com que a criação esteja exime de “liberações ético-rationais”.

A partir da análise das “expressões simbólicas da experiência” (feitas também no caso Aimée), Lacan chegou a algumas conclusões, que, sobretudo, apontam para uma correlação entre a realidade da paranoia e os processos racionais (correlação que se explicitaria bem com Rousseau: um paranoico racional). Assim, ele termina sua análise propondo que a antropologia deveria estar “liberta do realismo ingênuo do objeto”¹⁷¹.

Essa conclusão do artigo revela o quanto Lacan está em sincronia com os estudos surrealistas, já que a próxima edição da revista será cem por cento dedicada aos estudos etnográficos.

A etnografia tem sua importância destaca em virtude das suas pesquisas utilizarem-se de dois grandes instrumentos para o conhecimento humano, a psicologia e a sociologia, ao mesmo tempo em que é uma das ferramentas mais ativas da estética moderna, segundo Skira¹⁷². Nesta segunda edição, exalta-se a coleção de documentos que estão em exposição na sala da África do Museu de Etnografia, e que vieram das pesquisas realizadas na “Missão etnográfica e linguística Dakar-Djibouti” (1931-1933), dirigida por Marcel Griaule.

Nesse ponto, James Clifford auxilia com seu livro “A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX”. Um dos objetivos do autor nessa obra foi considerar o entrecruzamento entre uma técnica científica (a etnografia) e um movimento da vanguarda (o surrealismo), a partir de influências de Marcel Mauss e Bataille, por exemplo. Esse entrecruzamento é interessante na medida em que tanto a etnografia quanto o surrealismo consideram o estranhamento da realidade para pensar a realidade. Clifford compreende o entrecruzamento assim:

Estou me referindo a uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e que esta ciência partilha com a arte e a escrita do século XX. O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais eles incluíam uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador de campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho. O contraste é de fato gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho, do qual a etnografia e o surrealismo eram dois elementos. Esse jogo é constitutivo da moderna situação cultural que estou tomando como base para meu estudo¹⁷³.

Essa “atitude etnográfica” Clifford ilustra com o exemplo de Picasso, que por volta de 1905 adquiriu uma máscara africana ocidental, muito bonita e toda plano e cilindros, e, a partir daí, “algo novo estava ocorrendo na presença de algo exótico”. Clifford está se referindo à tela *Les demoiselles d'Avignon*, terminada em 1907 e considerada precursora do movimento cubistas. A obra transgride acordos sobre as perspectivas visuais naturalistas ocidentais, na representação de cinco mulheres nuas, sendo que duas delas estão usando máscaras africanas. A figura de fundo e os corpos misturam-se, a anatomia subordina-se à geometria, o corpo vira um objeto a mais. Desde aí, abrem-se possibilidades diversas para a mesma coisa, o que remete também à proposta de Clifford sobre um “processo cultural inventivo” a partir da presença de algo.

Figura 39 – *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso.



Fonte¹⁷⁴

Independente de todas as inspirações que possam ter sido motivos para a criação de Picasso, um objeto exótico (no caso a máscara africana) foi instrumento de trabalho. Essa inspiração, a partir do objeto exótico, o Surrealismo levará muito a sério. Nesse sentido, Clifford também menciona o famoso encontro de Breton e Giacometti no mercado das pulgas, já mencionado no capítulo sobre a revista S.A.S.D.R. Breton diz:

O primeiro deles que nos atraiu realmente, que exerceu sobre nós uma atração do nunca visto, foi uma meio-máscara de metal, impressionante pela rigidez e, ao mesmo tempo, pela força de adaptação a uma necessidade por nós desconhecida. A primeira ideia, totalmente fantasiosa, foi a de encontrar na presença de um descendente muito evoluído do elmo que foi levado a cortejar o lobo de veludo. Com esforço, pudemos convencer-nos de que os antolhos estriados das lamelas horizontais da mesma substância diversamente inclinadas permitiam uma visibilidade perfeita... O achatamento da face propriamente dita para fora do nariz, acentuado pela fuga rápida e, contudo, delicada em direção às têmporas...¹⁷⁵

Nesse ponto, a leitura incipiente de Walter Benjamin, em 1929, sobre o movimento surrealista é interessante. Ele diz que a fidelidade a esse mundo de coisas ultrapassadas abala uma posição contemplativa ou desinteressada perante o passado e a proposta surrealista é ao contrário, o antiquado determina o irrompimento violento do passado no presente. É o que diz o texto de Apollinaire, citado por Benjamin para ilustrar a descoberta surrealista do poder do antiquado:

Abri-vos túmulos; mortos das pinacotecas, mortos adormecidos atrás de portas secretas, (...) eis o porta-chaves feérico, que tendo às mãos um molho com as chaves de todas as épocas, e sabendo manejar as fechaduras mais astuciosas, convida-vos a entrar no mundo de hoje (...) ¹⁷⁶.

O objeto tem uma utilidade fundamental para modificar perspectivas de tempo e espaço, como já foi mencionado anteriormente: o objeto não é um produto, mas um meio. Se o tempo é posto em questão isso tem consequências sobre como a cultura começou a compreender um texto, ler um texto*. Clifford sugere que a junção entre a experiência do pós Primeira Guerra e do surrealismo, justamente pelo irrompimento do passado no presente proposto por Benjamin, foi um dos motivos. Assim, a junção dessas duas experiências teria influenciado na maneira tradicional de comunicar-se, provocando uma desestabilização do *eu*, da sua autonomia. O *eu* perde novamente, depois de Freud, suas amarras e abre-se a possibilidade para uma experiência fragmentária. Desta forma, o surrealismo foi considerado como uma estética que valoriza fragmentos e inesperadas justaposições – ponto que foi enfatizado para a conclusão da tese de Lacan.

Independente da interessante pesquisa de Clifford, que se propõe a vincular etnografia e Surrealismo para estabelecer uma compreensão antropológica sobre as formas de comunicação contemporânea, pode-se ler essa tese de outra maneira, a partir das razões de porque os surrealistas se interessaram pela antropologia moderna, e isso tem haver com a noção sobre o objeto e a relação dos sujeitos com ele em diferentes sociedades, ou diferentes momentos históricos.

Na sequência desta edição da revista aparecerá o número duplo 3-4, no qual Dalí e Lacan publicarão novamente através de temáticas que se relacionam.

O texto de Lacan “Motivos do crime paranoico: o crime das irmãs Papin”¹⁷⁷ é dedicado ao médico e psicólogo George Dumas, propondo-se uma contribuição ao famoso crime da época a partir das conclusões a que ele chegou em sua tese. Para ele, as influências das relações sociais com as pulsões agressivas derivadas, constantemente intencionam um crime. Um outro ponto, além do fato de Lacan estar inserido nas discussões surrealistas do momento, é o fato de que, nesse artigo, Lacan inicia seus debates com os psicanalistas e, principalmente, utiliza-se de Freud como o primeiro correspondente intelectual de suas elaborações.

O texto de Dalí, “A beleza terrificante e comestível da arquitetura *Modern Style*”¹⁷⁸, por sua vez, também trabalhará com a temática das pulsões. Ele diz que a arquitetura *Modern Style*

* Esse é um dos pontos trabalhados por Mauss que é resgatado por Clifford para sustentar sua hipótese.

é delirante e nela seria encarnada a mais tangível e delirante aspiração do hipermaterialismo. Para ele, é nessa arquitetura moderna que se encontra “o fenômeno mais original e mais extraordinário da história da arte”, isso por causa do seu estilo extraplástico, “decorativo psíquico”, de uma “pureza imaculada dos fenômenos oníricos” sem igual, ao ponto de que dá vontade de comê-la*.

Segundo ele,

Num edifício modern style o gótico metamorfoseia-se em helênico, em extremo-oriental e, por pouco que se queira – por uma certa fantasia involuntária –, em Renascimento que, por sua vez, pode se tornar modern style puro, dinâmico-assimétrico (!), tudo isso no tempo e no espaço “débil” de uma única janela, quer dizer, nesse tempo e nesse espaço pouco conhecidos e provavelmente vertiginosos que, como acabamos de insinuar, não seria outro se não esses do sonho¹⁷⁹.

Para Dalí, que encontra em Gaudi a maior referência, esse estilo possui “o poder comer na mais pura realidade do desejo”, sendo que “O desejo erótico é a ruína dos estéticos intelectuais”. Dalí, além de propor que a pulsão é provocada a partir do objeto, rompe mais uma vez com algumas barreiras estéticas ao dizer que “... A beleza é apenas a soma de consciência das nossas perversões”, ao que Breton acrescenta, e ele reproduz no seu texto: “A idade surrealista do canibalismo dos objetos justifica, igualmente, essa conclusão: A beleza será comestível ou não o será”¹⁸⁰.

A ideia da beleza comestível traz um elemento a mais para a máxima que Breton apresentou em 1928, no romance extraliterário *Nadja*, “A beleza será convulsiva ou não será”. A satisfação pulsional é levada ao encontro direto com o objeto materializado através da paranoia crítica. E é a partir dessa ideia, que todos os outros textos de Dalí que aparecerão na revista, “Aparição aerodinâmica dos seres-objetos”; “As novas cores do sex-appeal espectral”; *Psychologie non-euclidienne d’une photographie*, serão experimentados. Um deles inclusive prestará homenagem aos dois celebrados textos de Roger Caillois, apresentados pela primeira vez nesta revista: “O louva-a-deus” (na quinta edição) e “Mimetismo e a psicastênica legendaria” (na sétima edição). Os dois ensaios farão parte do segundo capítulo do livro “O mito e o homem”, publicado em 1938.

No primeiro esboço sobre a tese do louva-a-deus apresentado na revista, Caillois admite ter recebido importantes contribuições de Georges Dumézil e Paul Éluard, também faz importantes relações com a psicanálise a partir da discussão sobre a função e as determinações sociais do mito, como essas determinações tornam-se representações coletivas.

* Dalí menciona a arquitetura de Gaudi presente no *Parc Guell*, em Barcelona.

No entanto, tão pouco que nos perguntemos sobre as condições objetivas do simbólico, por exemplo, somos levados a prestar a maior atenção ao fenômeno da *evocação*. De fato, tudo acontece na medida em que certas imagens são beneficiadas, por causa de uma forma ou conteúdo particularmente significativo, de uma *capacidade lírica* mais acentuada do que o habitual. Muito comumente, se universal, essa capacidade, em alguns casos pelo menos, parece ser essencialmente parte do elemento em consideração e pode, portanto, reivindicar tanto quanto à objetividade¹⁸¹.

A reivindicação a objetividade será feita através de um estudo antropológico sobre o comportamento do louva-a-deus, ou melhor sobre sua função místico-religiosa, que está relacionada a diferentes elementos culturais e biológicos, como: sua identificação com elementos divinos e demoníacos nos mitos de diferentes civilizações; sua vinculação a credences populares; sua característica antropomórficas; sua força de evocar idolatria; seus hábitos sexuais e alimentares; as possibilidades de correlações com a psicanálise; seu mimetismo, etc. Todas essas características revelam o louva-a-deus com *autômato e espectro*. Esses dois elementos, em contato, designam o louva-a-deus como uma espécie de “ideograma objetivo”, o que significa “perceber materialmente através do mundo exterior as potencialidades líricas e passionais da consciência”.

Há lucro a partir dos dados mais simples, mais imediatos. Assim, independentemente de todos os mitos e sem prejudicá-los, é certo que um incógnito como o louva-a-deus apresenta em grau raro essa capacidade objetiva de ação direta sobre a afetividade: seu nome, sua forma, até seus costumes, assim que são conhecidos, tudo parece contribuir para esse resultado¹⁸².

Assim, para Caillois, o mito representa a consciência e a imagem de um comportamento de que ela sente o pedido insistente e quando esse comportamento encontra lugar na natureza ele também encontra sua realização no mundo objetivo; ele chama isso de “mito em ato”¹⁸³. O exemplo mais nítido desse comportamento é o da fêmea que devora o macho antes ou depois do acasalamento. Para os sujeitos esse comportamento místico-religioso evoca a constelações afetivas primordiais, as quais foram exaltadas pela psicanálise, no caso do mantídeo é “a própria forma de seu destino”¹⁸⁴.

No texto *Mimétisme et Psycasthénie légendaire*, Caillois tratou da ideia do mimetismo para além do seu viés defensivo adaptativo em relação à natureza, mas, sobretudo, como uma forma de transformação no próprio ambiente. Ele inicia o texto dizendo: “De qualquer lugar que nós abordemos as coisas, o problema final é, em última análise, a distinção entre o real e imaginário, do despertar e do sonho, da ignorância e do conhecimento, etc.”¹⁸⁵. Quer dizer, sinteticamente, Caillois precisou prestar um olhar para além de determinismos óbvios em

relação ao fenômeno para compreendê-lo. Isso, em outro foco, seria também a possibilidade para pensar novas formas de relação entre o sujeito e o objeto.

Ainda no mesmo trabalho, ele analisa vários casos já classificados como adaptativos de espécies que fazem mimetismo como uma forma de proteção. Um dos primeiros dados levantados é o fato de que a produção de semelhança ocorre apenas nos olhos daquele que a percebe. Esse é um primeiro dado que comporta um outro olhar frente a uma passividade protetiva. Outro ponto é o questionamento de que se o mimetismo for uma questão de defesa, a imobilização, em alguns casos, pode ser a melhor defesa, por exemplo, uma borboleta específica que se torna transparente ao meio, pois assim pode se tornar ao mesmo tempo o observador de quem ela é presa.

Ele diz: “coisas que já estiveram em contato permanecem unidas...”; “o semelhante produz o semelhante”¹⁸⁶.

O espaço parece ser uma potência devoradora para estes princípios despossuídos. Esse espaço os persegue, os apreende, os digere em uma fagocitose gigante. Ao final, ele os substituiu. O corpo então dessolidariza do pensamento, o indivíduo atravessa a fronteira de sua pele e habita do outro lado de seus sentidos. Ele procura ver-se de um ponto qualquer do espaço, do espaço negro, lá onde não se pode colocar coisas. Ele é semelhante, não semelhante a algo, mas simplesmente semelhante^{187*}.

Basicamente, é uma maneira de repensar as fronteiras entre o organismo e seu meio, de inclusive poder conceber uma forma (*informe*) para essa fronteira sem barreiras e de reconhecer que a natureza é a mesma em qualquer lugar.

Figura 40 – *Femme égorgée*, de Giacometti.



Fonte¹⁸⁸

* Safatle lembra da mesma passagem na sua obra “Paixão do negativo”, ao lembrar o recurso feito por Adorno para compreender a “tendência a perder-se no meio ambiente”. Porém, não um ambiente determinado, onde o sujeito estabelece “uma reconciliação com o objeto e destruição do eu enquanto auto identidade estática no interior de um universo simbólico estruturado”. Caillois, nesse sentido, esclareceria a ideia adorniana de “primado do objeto”. (Safatle, V. 2002, p. 309-310.)

2 CINCO DIFERENTES MOMENTOS NA TEORIA LACANIANA RELATIVOS À CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE OBJETO

A proposta de estabelecer cinco diferentes momentos na teoria lacaniana em relação ao conceito de objeto não visa uma marcação estanque entre eles, mas sim evidenciar algumas mudanças essenciais acerca dos diferentes momentos que determinaram a sua conceituação, de maneira a contribuir para a melhor compreensão sobre o conceito, em sua polissemia fundamental. Adianta-se que os diferentes momentos propostos estão vinculados e, eventualmente, circulando entre si.

Nesse sentido, se é pressuposto que o conceito apresenta uma polissemia fundamental, ou, um poder de articulação ensaístico desde o início da teoria, apenas faz sentido discuti-lo ao longo de diferentes fases se no caminho forem estabelecidas relações com as ideias que foram apresentadas na primeira parte desta pesquisa sobre a história do Surrealismo. Assim, tanto o afastamento como as aproximações entre Lacan e o Surrealismo se mostrarão mais evidentes.

Durante os esforços em estabelecer uma genealogia para o conceito de objeto em Lacan descobriu-se que existem diversos caminhos por onde isso poderia ser feito. No entanto, qualquer um deles acaba deparando-se com um fundamento da teoria essencial para a relação proposta entre Lacan e o Surrealismo: as elaborações no campo da linguagem e a sua importância para a lógica psicanalítica proposta por Lacan. Tais elaborações não remetem apenas a um paralelo em relação aos diferentes momentos do conceito de objeto, mas o caracterizam como uma espécie de alicerce aos desenvolvimentos teóricos relacionados à linguagem. Dito de outra maneira, a relação entre o exercício genealógico do conceito e a relação de Lacan com o Surrealismo está no fato de como os desenvolvimentos no campo da linguagem elucidam o afastamento e a aproximação, nessa ordem cronológica, em relação ao que foi a inspiração surrealista para Lacan.

Antes de passar para o contexto histórico vinculado às ambições propositivas dos diferentes momentos, apresenta-se uma breve contextualização sobre cada um deles.

A primeira fase determina a linguagem como o campo da comunicação intersubjetiva e dialética. O inconsciente, nesse momento, aparece tanto como sendo linguagem como sendo fala e, por essa razão, foi privilegiado o caráter de decifração da linguagem, na medida em que ela advém do simbólico, da diferença entre significante e significado, como balizador da decifração. Esse ponto é fundamental, pois a linguagem como comunicação pressupõe a satisfação simbólica, no entanto essa satisfação não comporta todas as relações subjetivas,

principalmente aquelas relacionadas ao *eu*. Assim, existe a satisfação simbólica e a satisfação imaginária: a simbólica está no lado da linguagem, da comunicação intersubjetiva; e a imaginária, do lado dos objetos, da relação do *eu* em comunicação com a realidade.

Dessa forma, estabelece-se uma não relação entre imaginário e simbólico, a qual tem por consequência o fato de que o imaginário sempre acaba sendo retomado via simbólico, quer dizer, o objeto está a serviço da decifração simbólica, a partir das suas características imaginárias.

Nesse primeiro momento, é possível elencar quatro textos fundamentais: “O estágio do espelho” (1936); “Para-além do “Princípio de realidade”” (1936); “A função e o campo da fala na psicanálise” (1953) e “A instância da letra no inconsciente” (1956). Os dois primeiros textos marcam a concepção lacaniana sobre a realidade, inclusive, muito próxima a dos surrealistas; os dois últimos textos marcam o domínio do campo simbólico para a linguagem, bem como o domínio da fala para a psicanálise como um modo de comunicação, fato que distancia as ideias lacanianas das surrealistas no que concerne à linguagem. O ponto fundamental é que, ao mesmo tempo em que a ideia sobre a ilusão do *eu* para Lacan evidencia uma aproximação aos princípios surrealistas, o domínio da linguagem no campo simbólico determina o objeto através da dominância imaginária, fato que dificultará a relação entre o *objeto surrealista* e o objeto lacaniano por um longo período. Num segundo momento da teoria, são estabelecidos recursos de articulação entre os registros simbólico e imaginário, a partir do Seminário IV (1956-1957), no qual é discutida também a dialética entre “princípio de prazer” e “princípio de realidade”. Essa articulação ocorre por meio de esquemas, ou desenhos que Lacan insere em meio ao discurso. Nesse caminho, tanto as pulsões começam a ser pensadas em termos de linguagem, como os objetos começam a ser pensados em termos metonímicos, quer dizer: através de elementos retirados de lógica proposta para a linguagem. No caso das pulsões, são escritas a partir do sujeito simbólico, tanto o sujeito da demanda, $(\$ \leftrightarrow D)$ – o sujeito está em relação com a demanda do Outro, com o campo simbólico –, como também a fantasia é transcrita em termos simbólicos, através do matema $\$ \leftrightarrow a$ – o sujeito em relação com o objeto imaginário.

Neste importante momento da teoria lacaniana, as novas articulações são feitas através de esquemas que comportam *matemas* e vetores lógicos, exemplarmente expressos no esquema topológico chamado “grafo do desejo”, presente no Seminário V ((1957-58), o qual tem por finalidade trabalhar com as diferentes maneiras de como o sujeito se articula em relação ao desejo com o objetivo de facilitar a interpretação analítica entre aquilo que faz parte do

enunciado e o que é enunciação, em outros termos, facilitar o entendimento sobre a comunicação subjetiva.

Nesse sentido, Lacan argumenta que não existe fantasia que não seja cenário e, portanto, não existe fantasia que não seja assimilável a uma cadeia significativa, a imagem em função significativa é articulada ao sujeito simbólico. E, nesse sentido, a articulação do sujeito com o objeto será através da fantasia e permanecerá assim durante um bom tempo nos ensinamentos: a fantasia é o ponto nodal no qual o imaginário e o simbólico se encontram, e nesse sentido o pequeno *a* é o que sustenta o desejo porque ele é a possibilidade desse encontro (entre imaginário e simbólico). Nesse momento, tudo o que se refere à satisfação está vinculado à satisfação simbólica. Isso é importante, pois a virada conceitual que priorizará a satisfação para além do registro simbólico virá a partir do momento em que e a linguagem precisa ser revista do seu lugar exclusivo no campo simbólico, assim como o objeto imaginário terá que ser desenvolvido em suas qualidades polissêmicas.

A proposta para um terceiro momento conceitual acontece a partir do Seminário VI, com um desenvolvimento importante no Seminário VII, devido ao fato de que no Seminário VI a fantasia passa a ter uma relação direta com a pulsão e, conseqüentemente, a qualidade do objeto é revista, inclusive foi neste momento que o objeto foi batizado, no final do seminário, como “objeto *a*”. Sua qualidade polissêmica é reinstituída a partir da relação com um outro campo da lógica subjetiva: o real. Porém, vale lembrar, que a questão referente à vinculação da fantasia com o que é da ordem pulsional será desenvolvido no quinto momento do desenvolvimento conceitual proposto e não no próximo, fator que colocará o objeto em relação com o real pelos próximos anos, porém seu vínculo com o simbólico (ou mesmo com o que é da imagem) será retardado. Isso acontece basicamente porque há um corte na relação entre o homem e o universo simbólico e esse corte refere-se ao *Das ding*, que Lacan resgata a partir dos textos de Freud, e que não está vinculado aos *matemas* anteriores, mas sim ao caráter estranho, *unheimlich*. Nesse novo vínculo subjetivo fica fora o domínio simbólico.

Nesse caminho, Lacan estabelece o que é da ordem do prazer e o que é da ordem do gozo; há uma oposição ao que é vinculado ao prazer e aquilo que está no campo do real, e que tem haver com o gozo. O problema que se impõe aqui é o de que o inconsciente, sendo estruturado como linguagem, como discurso do Outro, não inclui o gozo, já que ele está fora do campo simbólico. Assim, até o seminário VII, algumas mudanças ocorreram na teoria lacaniana e, dentre elas, o gozo torna-se real, ele é a Coisa. A Coisa, por sua vez, justamente por não corresponder ao discurso do Outro, que é o campo simbólico em si mesmo, torna-se o Outro do Outro. Isso quer dizer que se trata da falta que há no Outro, o Outro barrado. Mas isso

acaba fazendo com que a Coisa, ou a falta do Outro, fique fora do campo simbólico e isso gera um novo problema para a teoria e conseqüentemente para o conceito de objeto.

Os próximos seminários terão entre seus objetivos resolver a questão deixada no Seminário VII: estabelecer uma relação entre o significante e isso que está fora da simbolização. É nesse ponto que o conceito de “objeto *a*” começa a assumir um novo valor, ele será o correspondente para esse enodamento, entre o gozo (da ordem do Real) e o Outro (da ordem do simbólico).

A partir daí advém a proposta para um quarto momento da teoria; uma reapropriação entre a Coisa e o simbólico, começando no Seminário VIII, sobre a transferência, passando pelo Seminário IX, sobre a identificação, até chegar no Seminário X, sobre a angústia, em que a pulsão escópica encontra seu vínculo com o objeto, até chegar no ápice do quarto momento, no Seminário XI. Neste último, serão apresentadas novidades no sentido dessas novas relações, entre o simbólico e o real, inclusive será o seminário que mais contará com exemplos artísticos e menções aos surrealistas.

Dentre as novidades desse quarto momento, está o fato de que o “objeto *a*” passa a responder à falta de significante e também passa a estabelecer uma relação com o corpo do sujeito, o corpo sexuado. Mas, para chegar nesse ponto, Lacan teve que trabalhar com o objeto de diferentes maneiras desde o Seminário VIII até o XI. No Seminário VIII, sobre a transferência, ele valoriza o *agalma* na transferência, ou seja, o fato de haver alguma coisa tal como o objeto, que é um elemento escondido, determinante, e que não tem consistência, mas mesmo assim encanta; no seminário sobre a Identificação, ele retira a identificação do plano imaginário e passa a valorizar a estrutura do significante, a qual será explorada tanto em relação ao significante como ao objeto, e isso por meio da inclusão de uma nova noção, “traço unário”; no Seminário X, sobre a angústia, o corpo entra nos processos identificatórios, principalmente através do valor do objeto pequeno *a*, destacado como olhar; o Seminário XI trabalhará com a ambigüidade do “objeto *a*”, por um lado ele reproduz a Coisa e por outro ele provém do Outro, nesse seminário há uma espécie de mediação entre a Coisa e o Outro, em outras palavras, uma maneira de relacionar a Coisa simbolicamente.

O quinto momento será enfatizado como o momento de “desalienação” do campo simbólico, ou, a linguagem para além de um princípio de comunicação. A consequência disso será a aproximação com os ideais surrealistas sobre a linguagem. Esse momento é marcado pela entrada da teoria lacaniana na década de 70, principalmente através do Seminário XVII, “O avesso da psicanálise” (1969-70) – a partir de importantes elaborações advindas do Seminário XIV, “A lógica da fantasia”. O ápice, para a proposta da quinta virada conceitual, acontecerá

no Seminário XX, “Mais, ainda” (1972-73). Contudo, observa-se que o Seminário XXIII será o referencial principal para a proposta desta pesquisa sobre a relação entre Lacan e o Surrealismo, principalmente por que ele possibilita a discussão com *Nadja*, de Breton, e com alguns pressupostos de Michel Leiris. Também, e tão importante quanto, os nós serão testados em toda a sua potência – lembrando que eles foram testados desde o Seminário XVII –, mostrando o quanto as imagens que Lacan cria e justapõe ao seu texto revelam novas perspectivas sobre o objeto.

A alienação simbólica – estabelecida através da ideia de que “o significante representa um sujeito para outro significante”, que é equivalente a fórmula lacaniana para a metáfora – é lida de outra maneira no Seminário XVII, a partir do questionamento sobre o que se pretende com “o avesso da psicanálise”. A questão é tratar do discurso que ultrapassa a palavra e mesmo assim é mantido através do “instrumento da linguagem”. Porém, em virtude desse “discurso sem palavra”, a fórmula de um significante que representa o sujeito a outro significante será lida como o discurso do mestre, e, para além dele, há de se ler a relação do sujeito no discurso a partir do Outro, ou melhor, do gozo do Outro, e isso porque o que está em jogo na forma original de um significante para outro significante é a repetição e ela visa um gozo e não um significante, assim, a fórmula recebe um avesso: o significante representa um gozo para um outro significante.

Essa é apenas uma das maneiras de ler como Lacan passa a renunciar a autonomia do simbólico, no momento em que o gozo se vincula a cadeia significante. Para isso, foi necessário passar pela travessia da fantasia, como uma forma subjetiva de transgressão, no sentido de ir mais-além em direção ao vazio (a uma indeterminação). Há, segundo Lacan, um efeito de verdade – diferente da leitura da verdade que ele fez de Espinosa, na tese de 1932 –, uma verdade que está vinculada à impotência, a um não esclarecimento, e, conseqüentemente, ao gozo. A ideia é elaborada no Seminário XVII, quando o “objeto *a*” é introduzido como mais-gozar.

Um passo a mais para a proposta da quinta virada é o Seminário XX, “Mais, ainda” (1972-73). Lá, o gozo torna-se explicitamente discursivo. A diferença em relação aos seminários precedentes é a de que a linguagem fica fora do princípio de comunicação endereçada ao Outro e, com esse propósito, Lacan lança duas ideias fundamentais e transgressoras: a “teoria da sexuação” e o conceito de *lalangue* [*lalangue*].

Nesse contexto, a passagem da linguagem para um novo campo que não o da comunicação torna-se o ápice da relação entre Lacan e o Surrealismo, para além do contato

evidente de inspirações que o jovem médico Lacan teve com o movimento da vanguarda no início dos seus interesses pela psicanálise.

Contudo, para que as ideias sejam firmadas com propriedade suficiente para a proposta de que é a partir da década de setenta que é estabelecida a relação mais contundente entre Lacan e o Surrealismo, é necessário aprofundar a história de maneira a ser mais justa possível com as brilhantes formulações que existem durante este longo pretendido para os cinco diferentes momentos da teoria relativos ao conceito de objeto.

2.1 O primeiro momento

Em 1936, na cidade Marienbad, República Tcheca, foi realizado o congresso da IPA a pedido de Anna Freud, que caso precisasse socorreria seu pai que na época já se encontrava doente em Viena. As relevâncias sobre a história desse congresso interessam inicialmente por dois motivos: Lacan faz a sua apresentação sobre o “Estádio do espelho” e é interrompido por Ernest Jones, discípulo e biógrafo de Freud, evidenciando que a sua primeira apresentação num congresso psicanalítico foi negada; o outro motivo é de que a época do congresso é marcada por uma rivalidade entre a denominada “segunda fase psicanalítica”, tendo Anna Freud e Melanie Klein como as maiores referências do embate. A última teve importantes contribuições para a formulação de Lacan acerca da noção de objeto, pois mostrava, através de evidências conceituais, pressupostos dialéticos. No entanto sua concepção de realidade não é a mesma que a de Lacan, que se aproxima muito mais das noções surrealistas nesse ponto.

Nessa época, Melanie Klein expunha suas descobertas sobre a análise com crianças a partir da análise feita durante alguns anos com suas duas filhas, e foi a partir dessa experiência que ela pode avançar em relação à teoria de Freud, como lembrou Roudinesco¹⁸⁹: se Freud foi o primeiro a descobrir a criança recalçada no adulto, Klein, por sua vez, descobriu o bebê recalçado na criança. A ideia desenvolvida pela psicanalista é a de que nos seis primeiros meses de vida do bebê são estabelecidas as suas primeiras relações com o objeto – lembrando que naquela época o dualismo pulsional, entre pulsão de vida e pulsão de morte, era um paradigma, o que teve consequências para a proposta de Klein acerca de objetos internos (advindo de fantasias inconscientes) e externos, por exemplo. De qualquer maneira o objeto é sempre uma *imago*, ou seja, uma imagem de um objeto da realidade que o sujeito integra ao seu *eu* pelo mecanismo da introjeção.

Além disso, Klein marca uma não dicotomia para a relação que a criança estabelece com o objeto (bom e/ou mau), o que, entre outras coisas, determinaria também uma não

dicotomia entre normal e patológico, questão cara a Lacan, como já foi visto tanto em sua tese de 1932, como nos artigos publicados na revista *Minotaure*. Isso quer dizer que a questão sobre a não dicotomia entre normal e patológico está intimamente relacionada tanto às influências surrealistas em épocas incipientes, como às elaborações de Klein.

Assim, o ano desse congresso marca o momento em que Lacan iniciará suas leituras à Freud de maneira “autônoma”, já que o que ocorria na maior parte do circuito francês era uma leitura freudiana baseada no centramento do *eu* – ou por Pichon, ou por Loewestein, como auxilia Roudinesco. Lacan, ao contrário dos psicanalistas vigentes da época, recorria a outras leituras para estabelecer suas análises psicanalíticas. Além disso, os seminários de Kojève que Lacan frequentou entre os anos de 1933 e 1934 o levaram a interrogar-se sobre a gênese do *eu* por intermédio de uma reflexão filosófica acerca do *devoir* – desde a escrita do poema – bem como da “consciência de si”, concepção da qual Klein parecia trazer embasamentos para sua dialética dos objetos. Assim, Lacan foi conduzido a uma leitura focada na segunda tópica freudiana (*eu-isso-supereu*), a qual ia no sentido oposto a toda psicologia do *eu* desenvolvida pela tendência dos psicanalistas da segunda geração, ou mesmo, em oposição a qualquer filosofia diretamente oriunda do *Cogito*¹⁹⁰.

Basicamente a ideia desenvolvida nesse primeiro texto de 1936 é a seguinte: o reconhecimento do sujeito se dá nos primeiros meses de vida do bebê através de uma identificação com o outro (seu semelhante), a partir da imagem especular (*imago*). A criança passará nessa fase inicial da vida por um processo maturacional que vai desde a imagem do corpo fragmentado até a constituição do corpo unificado, em relevância com a presença do outro, que nada mais é do que um reflexo com meio. Esse é o processo que estabelecerá a relação do *eu* com a realidade, “... que data da passagem do [eu] especular para o [eu] social”, a partir de uma “insuficiência orgânica de sua realidade”.

Assim, a relação do *eu* com a realidade advém de um “complexo virtual” com ela, desde a insuficiência inerente (fragmentada) da imagem até a identificação com a unidade do corpo a partir da identificação com o outro semelhante (pequeno *a*). Sobre essa unidade Lacan diz: é “a matriz simbólica onde o *eu* aparece, antes de uma identificação dialética com o outro e antes que a linguagem lhe restitua no universal, sua função de sujeito”¹⁹¹.

Nesse sentido, Lacan citou o surrealismo duas vezes. A primeira, numa breve e importante menção a Roger Caillois sobre a tese da “psicastenia lendária” – a qual foi apresentada nesta pesquisa no subcapítulo referente à revista *Minotaure*. Basicamente, Caillois elevou o mimetismo morfológico, baseado sobretudo no exemplo do louva-a-deus, a “uma obsessão do espaço em seus efeitos desrealizantes”¹⁹². Isso significa que, ao invés do

mimetismo ser uma defesa adaptativa do indivíduo, ele é uma forma do indivíduo transformar-se no próprio ambiente e foi por essa razão que a teoria de Caillois, muito celebrada no meio surrealista, teve afinidade com a proposta de Lacan sobre a relação do *eu* com a realidade, na identificação com a insuficiência da realidade como condição para o processo de maturação do sujeito.

Nesse mesmo raciocínio, Lacan vai mais além na menção ao surrealismo: a dialética social estrutura o conhecimento humano como paranoico e isso porque ao mesmo tempo em que o reconhecimento é estabelecido por identificação objetivante, também o que o determina é o “pouco de realidade” denunciado pela “insatisfação surrealista”. Essa insatisfação surrealista é o que denuncia a insuficiência da “realidade natural” (onde ele chama atenção para o valor/não-valor no termo natural, questão cara aos surrealistas principalmente a partir dos textos de Caillois e da relação com a etnografia) como base para a relação do *eu* com a realidade.

Porém, esse trabalho lacaniano evidencia uma questão importante: a ideia sobre a relação do *eu* com a realidade é muito próxima da surrealista, mas, assim como na tese de 1932, há uma ambição positivista em relação à subjetividade e uma das razões é que a linguagem aparecesse como um recurso para a compreensão do sujeito, diferente dos surrealistas, que anunciavam, desde a revista *Littérature*, um protagonismo autônomo para ela. Para Lacan, a linguagem é um recurso simbólico do sujeito que permite uma compreensão objetiva sobre o funcionamento psíquico, sendo que, anteriormente às relações simbólicas, o indivíduo encontra-se em relação com objetos imaginários, advindo do “pouco de realidade” (surrealista) que a imagem especular induz às primeiras identificações.

O texto “O estágio do espelho”, escrito em 1936, tem uma peculiaridade, pois ele será publicado apenas em 1949, quando algumas mudanças serão introduzidas, principalmente a já marcação do estágio do espelho como um paradigma da estrutura subjetiva em relação à formação do *eu*. Contudo, o foco no momento em que a teoria foi elaborada é fundamental para o caminho da construção e desenvolvimento do conceito de objeto, o que, dentre outras coisas, coloca a concepção de realidade, a partir do paradigma da constituição do *eu*, em relação muito próxima com os princípios surrealistas, permanecendo assim durante a maior parte do percurso teórico.

O segundo texto de Lacan que será enfatizado como referência para este primeiro momento da teoria também foi escrito em 1936, e chama-se “Para-além do princípio da realidade”. Ele começa reivindicando a importância do princípio da realidade para a teoria freudiana e alerta sobre a forma como esse princípio está sendo utilizada pela “segunda geração analítica”. A crítica começa pelo associacionismo, que se baseia em dois princípios

fundamentais: um mecanicista, que seria o elemento psicofísico de produção passiva; e outro de ligação associativa, que estaria ligado à experiência das relações dos seres vivos. Para Lacan, tanto um conceito como o outro são desmerecidos, já que o materialismo utilizado apresenta falta de positividade e a ligação associativa introduz no conceito explicativo o próprio dado do fenômeno que pretende explicar. Assim, a forma de descredibilizar o associacionismo é fácil, na medida em que se prevalece da verdade sobre o psiquismo, baseando sua teoria em princípios não críticos e, por isso, “idealistas dos fenômenos do conhecimento”. Até esse momento a intensão de Lacan parece clara: configurar um positivismo para o psiquismo, do mesmo modo como ele havia feito na tese, em 1932, fora dos padrões psiquiátricos e princípios científicos da época¹⁹³.

Nesse ponto, é possível fazer um adendo para o termo materialismo positivista em relação à “vontade de objetividade sem precedentes” dos surrealistas, a qual deu forma (*informe*) à noção de objeto. Fica evidente que neste momento incipiente, o caminho materialista positivista almejado por Lacan o distanciará do *objeto surrealista* proposto por esta pesquisa. No entanto, ambos estão imersos num mesmo “para além do princípio de realidade”.

Se a teoria associacionista utilizar-se-ia do conceito freudiano de realidade erroneamente, para Lacan, isso acontece porque “... nos fenômenos psíquicos não se reconhece nenhuma realidade própria: aqueles que não pertencem à realidade verdadeira não têm realidade senão ilusória”. Essa realidade verdadeira “é constituída pelo sistema de referências que é valido para a ciência já estabelecida: isto é, mecanismos tangíveis para as ciências físicas, aos quais se juntam motivações utilitaristas nas ciências naturais”¹⁹⁴. A verdade neste caso constitui um valor que corresponde a incerteza com que a experiência humana é fenomenologicamente marcada, seu relativismo. E a busca pela verdade – refredindo-se a tal psicologia – criou uma “atitude moral”, a qual Lacan se proporá a rever a partir do suposto que a verdade está regida por um outro princípio alheio a ordem da ciência. Mas de que verdade Lacan se refere? Esse é o ponto de defesa ao retorno à Freud, ou, ao que ele chama de “revolução do método freudiano”. A revolução está na concepção de Freud sobre a realidade psíquica.

Ele diz:

Assim, a ciência estava bem posicionada para servir de objeto último à paixão pela verdade, despertando no vulgo a prosternação diante do novo ídolo que se chamou científicismo e, no “letrado”, esse termo pedantismo que, por ignorar o quanto de verdade é relativa às muralhas de sua torre, mutila o que do real lhe é dado preencher. Interessando-se apenas pelo ato do saber, por sua própria atividade de sábio, é essa a mutilação que comete o psicólogo associacionista, e, embora, seja especulativa, ela não tem para o ser vivo e para o humano consequências menos cruéis¹⁹⁵.

Os princípios científicos que tratam da verdade de forma utilitária, e que para Lacan são explicitados através dos associacionistas, precisam ser revistos a partir de um estranhamento na maneira de encarar o fenômeno psíquico. Mesmo assim, é necessário o testemunho do sujeito sobre o fenômeno e isso acontece através da fala e é nesse caminho que ele apresentará outras ideias importantes para a afirmação do método e da técnica da experiência analítica, a partir de Freud. São enfatizados dois pontos: a experiência da linguagem e a imagem que aparece em análise (como imagem constitutiva). A esse respeito, ele diz: “... o psicanalista por não desvincular a experiência da linguagem da situação que ela implica, a do interlocutor, toca no fato simples que a linguagem, antes de significar alguma coisa, significa para alguém”¹⁹⁶. A linguagem neste ponto se mostra com unidade significativa no que se refere à intenção e também em relação a sua ambiguidade constitutiva, no que se refere à expressão subjetiva.

Esse ponto é fundamental sobre a proposta do primeiro momento da teoria lacaniana, pois está baseada no princípio da linguagem enquanto comunicação intersubjetiva, um estágio sucessor – que advém – das identificações imaginárias do *eu* com a realidade.

Nesse mesmo raciocínio a imagem também apresenta uma dupla perspectiva “... sua ação terapêutica, ao contrário, deve ser essencialmente definida como um duplo movimento pela qual a imagem, a princípio difusa e fragmentada, é regressivamente assimilada ao real, isto é, restaurada em sua realidade própria. Ação que testemunha a eficiência dessa realidade, em outros termos: a imagem enquadra-se no mesmo princípio de sucessão do nível imaginário (fragmentado) como também ao nível de organização simbólica.

É interessante apontar que, nesse texto, o real, conceito que será amplamente discorrido nas obras lacanianas e que baseia a proposta da terceira virada conceitual, aparece aqui atrelado ao estatuto imaginário. Um dos motivos para isso é a ideia de que uma das ênfases do trabalho de Lacan foi examinar os dados concretos da imagem, reivindicando a importância do estatuto do imaginário para a psicanálise e criticando o estatuto ilusório dado pelos associacionistas e pela psicologia associacionista; “... uma sensação enfraquecida, na medida em que atesta menos seguramente a realidade, ela é tomada por eco e sombra da sensação, e, portanto, identificada com seu traço, com o engrama.”

Lacan fala sobre o uso genial de Freud em relação à ideia de imagem: “Se sob o nome de imago, ele não a desvinculou plenamente do estado confuso da intuição comum foi para usar magistralmente seu alcance concreto, tudo conservando de sua função informativa na intuição, na memória e no desenvolvimento”.

Ele desvendando na experiência do processo de identificação: bem diferente da imitação, que distingue sua forma pela apropriação parcial e tateante, a identificação opõem-se a ela não somente como a assimilação global de uma estrutura, mas como a assimilação virtual do desenvolvimento implicado por essa estrutura em estado ainda indiferenciado¹⁹⁷.

A imitação a que Lacan se refere pode ser equiparada à crítica ao mimetismo feita por Caillois e explorada por alguns de seus colegas surrealistas. No entanto, esta passagem confirma que a noção do *eu* com a realidade é parecida com a dos surrealistas, o que os separa mais uma vez é a noção de linguagem no momento em que Lacan prioriza a decifração dos seus códigos. No caso dos surrealistas, foi explorado o desconhecido que está para além dos códigos presentes, os quais constituem, no caso de Lacan, toda a dimensão simbólica.

A posição surrealista sobre a linguagem pode ser lembrada através da célebre citação:

O que me impede de embaralhar a ordem das palavras, de atentar desta maneira à existência aparente das coisas? A linguagem pode e deve ser arrancada de sua escravidão. Não mais descrições da natureza, não mais estudos dos costumes. Silêncio, afim que onde ninguém jamais passou, eu passe, silêncio! Depois de você, minha bela linguagem¹⁹⁸.

A ideia sobre a diferença entre as concepções de linguagem, lacaniana e surrealista, se torna mais clara a partir do texto “A função e o campo da fala na psicanálise” (1953). Apesar de esse texto suceder em quase vinte anos o texto mencionado anteriormente, ele será um desenvolvimento dos textos de 1936, agora, agregando muitos anos de práticas clínicas psicanalíticas. Desde aí, a linguagem é marcada como uma comunicação decifrável nos pacientes, tema amplamente desenvolvido também no texto “A instância da letra no inconsciente ou a razão depois de Freud” (1956).

Existe para Lacan discrepância entre aquilo que se escreve e o que se lê e isso ocorre também entre o que se escuta e o que se diz. Essa defasagem, ou hiato, é o que organiza o lugar da interpretação analítica. Em outras palavras, a hiância que há nas comunicações permite a o trabalho psicanalítico. Nesse sentido, é possível pensar que quando Lacan mudou o título do seu poema, “παντα ῥυει”, escrito em 1929, para a publicação na revista surrealista, em 1933, para *Hiatus Irracionale*, estava se referindo ao trabalho do poeta, agora o hiato é lugar onde trabalha o psicanalista. O hiato irracional do poema se referia a uma provocação dialética – da discrepância entre o que se lê e o que se escreve, por exemplo – entre o “demônio pensante” e o “imortal amante”. Essa provocação remeteria a um fluxo contínuo no qual o sujeito está imerso, assim, como nos sonhos, que num fluxo contínuo perde o sentido. Se no poema Lacan

trouxe à tona a sua compreensão sobre o sujeito no mundo a partir do hiato, agora, como psicanalista, é a partir do hiato que o sujeito deve ser decifrado.

Uma novidade dentro dessa temática está presente principalmente no texto de 1956, “A instância da letra no inconsciente”, quando Lacan exalta a escritura na própria fala e descobre o *gramma* (letra, escritura) na fonia. O texto desenvolve que aquilo que é escutado é apreensível, estruturável pela abordagem linguística. Nesse momento, é inaugurado aquilo que se tornaria uma das máximas da teoria lacaniana: o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Se quando falamos de inconsciente estamos na escritura, a maneira que Lacan demonstra é através do sonho, mostrando que a imagem onírica é retida por Freud pelo seu valor de significante, sem correspondente de significação. Nesse sentido, Freud interpretou os sonhos como enigma, e isso tem consequência para a maneira de se compreender a imagem: a imagem não tem valor de figura, de um signo figurado, mas de letra, de escritura. Eis porque a escritura, a letra, é para Lacan uma ilustração ou uma presentificação do símbolo, ela está dada para ser decifrada, a partir de um sentido que é encoberto e no qual o criptograma deve chegar a se inscrever a partir de uma língua perdida a ser constituída.

A partir desses pontos, temos duas situações: a marcação da linguagem num campo linguístico de interpretação, baseado na distinção entre significante e significado, e o estatuto da imagem como elemento que possibilita a interpretação em virtude de suas características linguísticas.

Esses dois pontos fazem com que Lacan afirme que a doutrina do Surrealismo é falsa¹⁹⁹, basicamente porque a ideia de que a imagem (uma criação pura do espírito) nasce da comparação entre duas realidades distintas – a máxima surrealista, inspirada em citações de Pierre Reverdy e discutida no subcapítulo sobre o “Manifesto Surrealista” –, contraria a sua formulação sobre metáfora, a qual ele conceitua a partir do dicionário de Quillet e de uma breve menção ao poema *Booz endormi*, de Victor Hugo

*

“Seu feixe não era avaro, nem odiento...”

Ao mencionar essa parte do poema, Lacan lembra o quanto ela serviu para ele descrever a metáfora no seu Seminário III (1955-56). Assim, voltemos a esse seminário.

Antes de Lacan propor sua compreensão sobre metáfora a partir da poesia de Hugo, ele fará três importantes menções ao Surrealismo: “[o movimento surrealista] tão importante para a

* Adianta-se que este poema será citado várias vezes nas obras lacanianas, as quais esta pesquisa resgatará com a finalidade principal e demonstrar os diferentes desenvolvimentos em relação à concepção de linguagem.

história da língua, dos pensamentos, dos costumes...”; “... nosso querido surrealismo, cuja importância todo mundo sabe”; “por volta de 1920, um movimento de pessoas que manipulavam os símbolos e os signos de uma maneira curiosa”. Mais à frente, no Seminário III, após ter desenvolvido a importância da comunicação na estrutura psicótica, já que “o delírio é tanto mais sofrido por ele [paciente] quanto mais ele não o organiza”

²⁰⁶ – mesma concepção presente na tese de 1932, como também na proposta de Dalí sobre o método da “paranoia-crítica” –, a proposta é trabalhar com a organização do significante e para isso ele irá desenvolver uma noção fundamental: a metáfora. “A metáfora não é coisa do mundo das mais fáceis de falar”²⁰⁷, mas lembra que uma passagem do poema de Victor Hugo a elucida²⁰⁸.

Sa gerbe n’était point avare, ni haineuse [Seu feixe não era avaro nem odiento], é o segundo verso da terceira estrofe do poema *Booz endormi* [Booz adormecido], o mesmo utilizado no texto de 1956 – e adianta-se que possivelmente seja o poema mais citado por Lacan durante toda a sua história intelectual. Não obstante, nessa época, que antecede em poucos meses a escrita do texto de 1956, ele considera que o acesso à metáfora deveria ser “menos difícil” aos analistas, que poderiam interpretá-la devido a sua dimensão simbólica, como foi feito com o caso Schreber, por exemplo: “Só pela porta de entrada do simbólico é que se consegue penetrá-lo”²⁰⁹. Mesmo assim, ele observa que nenhum dicionário poderia trazer o significado de um feixe ser avaro, e muito menos odiento, mas “é claro que o uso da língua só é suscetível de significação a partir do momento em que é possível dizer que *Seu feixe não era nem avaro, nem odiento*, isto é, em que a significação arranca o significante de suas conexões lexicais”²¹⁰.

O “não ser” remete àquilo que pode ser, a uma significação, porém essa significação está submetida ao significante, que pré-existe. E é porque existe significante que o sujeito pode inserir-se em suas qualidades, isso remete ao fato de que o feixe por não ser avaro, nem odiento, faz parte de uma estrutura que coloca o feixe como sujeito; e avaro e odiento, como predicados. Enfim, “o feixe é literalmente idêntico ao sujeito Booz”²¹¹. Certamente, lembra Lacan, a frase perderia todo o sentido se mudássemos a sua ordem e essa ordem remete-se a organização significante. Assim, o que se impõe ao sujeito é a parte da gramática da frase, aquela que se torna um fenômeno imposto no mundo exterior”²¹², em outros termos, a estruturação lexical da organização significante é o instrumento pelo qual se exprime o “significado desaparecido” da psicose.

Esse trabalho é fundamental para a teoria lacaniana, pois aqui ele reestabelece a ordem linguística estabelecida por Saussure, significado-significante, e a reescreve como significante-

significado. Nesse sentido, ele disse que os surrealistas foram pioneiros nesse tratamento ao significante em suas poesias. Contudo, se no Seminário III os elogios ao surrealismo são evidentes, inclusive são modelo para a afirmação do que ele pretende enquanto conceito de metáfora, por mais que a metáfora surrealista transcenda esta atribuição lacaniana de qualidade interpretativa, ou de respeito à norma, no texto publicado logo em seguida, “A instância da letra no inconsciente”, isso não ocorrerá da mesma maneira, ao contrário, ele firmará a distinção entre a sua concepção de linguagem da surrealista, exatamente no ponto em que toca a temática da metáfora.

No texto, quanto à menção a *Booz endormi*, ele diz que “a escola surrealista fizeram-nos dar um grande passo nisso, ao demonstrar que qualquer junção de dois significantes seria equivalente para constituir uma metáfora”. O problema é que ele continua na mesma frase dizendo que pela disparidade entre as imagens significadas utilizadas pelos surrealistas para a criação metafórica, “a centelha poética” acaba invalidando a contribuição surrealista. Lacan afirma que a doutrina é falsa porque “A centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isso é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímia) com o resto da cadeia”²¹³.

Nesse conto é possível firmar uma diferença na concepção de linguagem lacaniana e a surrealista. Para os surrealistas, é na metáfora que se traduz a essência da linguagem poética pelo poder de libertação da imaginação no confronto entre diferentes realidades, e através de não conformidade à norma (a forma), o que inclusive possibilita metamorfoses (das mais diversas); para Lacan a metáfora é a substituição de um significante por outro dentro, de um processo lógico, o qual a imagem é a atualização (significação) do significante, ao final visa-se a produção de sentido. Lembrando que a imagem que Lacan disse ser a atualização do significante aparece como valor para os surrealistas na medida em que está justaposta à palavra, num processo equivalente às colagens, que, inclusive, elucidam o *objeto surrealista*. Adianta-se que a crítica de Lacan sobre a doutrina surrealista ser falsa, devido principalmente à concepção de imagem, será revista décadas depois, justamente num momento em que a concepção de metáfora também pode ser revista.

2.2 O segundo momento

A proposta de um segundo momento para os desenvolvimentos lacanianos acerca, principalmente, do conceito de objeto concerne tanto ao Seminário IV (1956-57) como ao Seminário V (1957-58), em que se iniciam as articulações mais explícitas entre o registro imaginário e simbólico. Nesse contexto base, as pulsões passam a ser descritas em termos de linguagem e as consequências serão novas configurações em relação ao conceito de objeto. Ele passa a ser metonímico, característica essencial do campo da linguagem, como também estará a serviço de ser suporte do desejo, desde suas características do pequeno *a* (imaginário).

Nos anos de 1956 e 1957, no Seminário IV, “A relação de objeto”, Lacan trará elementos para a concepção do seu próprio objeto a partir de uma análise crítica ao texto freudiano: ele propõe a existência de uma dicotomia entre *princípio do prazer* e *princípio de realidade* em Freud. Para desenvolver a crítica, ele trabalhou com dados da experiência clínica freudiana, afirmando que é a partir da tolerância de lacunas na satisfação que ocorre uma ambivalência em relação ao objeto desejado, já que ele jamais pode ser encontrado, porém, será sempre reencontrado em *objetos parciais*. Esses *objetos freudianos* a serem reencontrados remetem ao primeiro objeto de satisfação da criança, o qual está fadado a nunca ser encontrado de fato na realidade. Essa relação, que Freud entendeu como *sujeito-objeto*, possui uma tensão fundamental, existe uma nostalgia que liga o sujeito ao objeto, a qual ele exerce todo esforço de busca. Essa relação de conflito do sujeito no mundo representa, para Lacan, o conflito existente entre o *princípio de realidade* e o *princípio de prazer*, que nas obras freudianas aparecem como instâncias diferentes que se relacionam a partir da tensão latente do *princípio de prazer*. Para Freud, é apenas abdicando do *princípio de prazer* que é possível se relacionar com a realidade.

Desde essa constatação, Lacan afirmará uma novidade: “Princípio de prazer e princípio de realidade não são descartáveis um do outro. Diria mais, eles se implicam e se incluem um ao outro, numa relação dialética”. E mais adiante:

O princípio do prazer tende, com efeito, a se realizar em formações profundamente irrealistas, enquanto o princípio de realidade implica a existência de uma organização ou de uma estruturação diferente e autônoma, condicionando que o que ela apreende pode ser, justamente, fundamentalmente diferente daquilo que é desejado.²¹⁴

Assim, o que é encontrado na relação entre *princípio de prazer* e *realidade*, “nesta relação de prolongamento”, não há correspondente, com a “tendência” – como Lacan se refere

aos “analistas modernos” (no texto de 1936, chamados a “segunda geração analítica), de centrar tudo em função de um objeto, mais precisamente, de um estado terminal (uma realidade última). Se assim fosse, a psicanálise poderia ser uma espécie de remédio social²¹⁵, mas como seu propósito não é esse, ele afirma que não se pode confundir o estabelecimento da realidade com todos os problemas de adaptação que ela expõe, principalmente em relação à “objetividade e plenitude do objeto”²¹⁶, o que quer dizer que o objeto sensível pode remeter ao desejo, mas nunca será a representação dele, de fato, nunca é disso que se trata no desejo.

Os surrealistas anunciavam isso desde o início, por exemplo, no texto “Surrealismo e a pintura” (1925), que a arte “É uma experiência que vai além da estética ou mesmo além da pintura” é uma experiência de ruptura, a partir do retorno à origem, mais do que uma ruptura. Quer dizer, independente do seu correspondente sensível, a arte (como representante possível do objeto) refere-se ao desejo. Dessa forma, o caminho traçado pelos surrealistas vincula-se ao caminho lacaniano acerca do conceito de objeto. Contudo é importante continuar a história para que seja possível a compressão sobre o que os desvincula nesse percurso.

Ao questionar a objetividade do objeto, Lacan coloca em questão a relação entre sujeito-objeto freudiano, na qual o *objeto perdido* teria em sua gênese a característica de plenitude. Se existe uma nostalgia em relação ao primeiro objeto do desejo, o qual é adaptado para a realidade através de relações parciais, Lacan compreende isso como uma concepção freudiana advinda da oposição entre *princípio de prazer* e *princípio da realidade*. Mas ele justifica Freud

O fato de que se apresentam em Freud como distintas marca bem que não é em torno da relação do sujeito com o objeto que se centra o desenvolvimento. Se cada um desses dois termos encontra seu lugar em pontos diferentes da dialética freudiana, é pela simples razão de que em nenhum caso a relação sujeito-objeto é central²¹⁷.

Se a relação entre sujeito e objeto não é fundamental para Freud para Lacan é. Isso porque é o objeto que poderá estabelecer a dialética entre os princípios, mais precisamente, entre imaginário e simbólico. Assim, seu desenvolvimento criativo partirá desde as experiências freudianas até chegar a outros lugares, ele diz: “Freud contém muitas coisas relativas ao objeto – a escolha do objeto, por exemplo –, mas que a própria noção de relação de objeto não é ali em absoluto enfatizada, nem cultivada, nem posta de saída na premissa”²¹⁸.

A perspectiva é sustentar que não existem correspondentes diretos para o objeto do desejo na sensibilidade, mesmo que eles possam aparecer em representações sensíveis (questão que de fato ele só irá trabalhar no próximo momento da teoria). Isso é explicitado na clínica

freudiana, por mais que Freud não tenha dado ênfase na relação sujeito-objeto, e Lacan resgata: a primeira experiência de satisfação do indivíduo é vinculada a uma representação de objeto no mundo e também a uma necessidade. Quando o indivíduo experimentar novamente algo dessa sensação irá associar novamente o objeto eleito primeiro, em busca da mesma satisfação que nunca ocorrerá, simplesmente pelo fato de ter sido o primeiro. O que impulsiona o sujeito para essa busca tem a marca da repetição, e funda o desejo. Para Lacan, mesmo que Freud tenha vinculado a relação sujeito-objeto através da repetição, o seu mestre citou já de saída a noção de objeto no quadro de uma relação profundamente conflitual do sujeito no seu mundo, e isso porque o que está em jogo é uma oposição dos dois princípios. A proposta então será de estabelecer uma reciprocidade entre o sujeito e o objeto, ou, o que ele chama “uma relação de espelho”.

Considerando a ideia da comunicação sobre o “Estágio do espelho” – interrompida por Ernest Jones em 1936 e retomada em 1949, um ano antes do início dos seus seminários – o momento da constituição subjetiva é o momento *formador do eu*, e Lacan enfatiza a posição do sujeito no mundo, captado pelo mundo (como Caillois já havia proposto) e não como senhor do espaço que habita uma realidade comum. Assim, do que se trata de fato é da relação do sujeito com o imaginário. Bem, para chegar neste ponto é notório que, para a formulação do conceito de objeto, foi fundamental a revisão sobre o papel da realidade e da irrealidade na marca subjetiva. Isso que Lacan nomeou como estágio do espelho comporta uma “insatisfação surrealista inicial, e que “subverte a noção sobre a “realidade verdadeira” e “realidade ilusória” como instâncias distintas da experiência e, conseqüentemente, abre a possibilidade para reconfigurar a relação entre sujeito e objeto. Por exemplo, em crítica a Melanie Klein, sobre sua concepção de realidade, “*unreal reality*”, ele diz que “na medida em que uma parte da realidade é imaginada, a outra é real, e inversamente, na medida em que uma é realidade, é a outra que se torna imaginária”²¹⁹. Essa é a grande novidade deste momento, a relação entre o simbólico (os elementos necessários para compreender a realidade) e o imaginário.

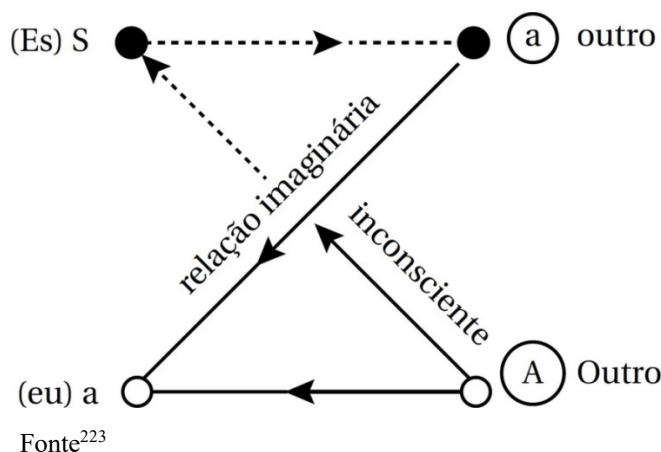
Nesse ponto, em que Lacan critica Klein, é possível questioná-lo quando ele afirmou que a teoria surrealista era falsa, pois pressupunha a imagem como advinda da relação entre duas realidades distintas. Bem, a justificativa para a crítica ao Surrealismo fica evidente no sentido em que ele primou durante todos os momentos pela importância do registro simbólico na interpretação subjetiva, em que a imagem é um dos elementos simbólicos. Contudo, esse caminho de prevalência simbólica será pouco a pouco relativizado, e isso porque se pressupõe que as aplicações dialéticas serão cada vez mais testadas, principalmente por meio de vários ensaios de esquemas – topológicos, no sentido de não serem figuras que representam os

conceitos, mas as próprias relações em sincronia com o conceito. Segundo o próprio Lacan, “não se trata de localizações, e sim de relações de lugares, interposição, por exemplo, ou sucessão, sequência”²²⁰ –, principalmente a partir do seminário IV.

A relação entre o conceito e a imagem pode ser compreendida como uma sequência da proposta dialética inicial, com o intuito primeiro de desmistificar a dicotomia entre exterior e interior, realidade e irrealidade, e nesse percurso ele desenvolve uma teoria sobre *a falta de objetos*: “a relação central do objeto, aquela que é dinamicamente criadora, é a falta”²²¹. Desde aí existem três formas da falta de objetos: “Dívida simbólica, dano imaginário e furo, ou ausência, real, eis o que nos permite situar esses três elementos a que vamos chamar os três termos de referência da falta do objeto”²²². Dito de outra forma, a relação de objeto é compreendida a partir da experiência da falta de três formas distintas: castração, frustração e privação. Na castração, o objeto é imaginário; na frustração, trata-se de um objeto real (por mais imaginária que seja a frustração); e na privação, o objeto não passa jamais de um objeto simbólico.

Essas ideias, lançadas por Lacan no seminário IV, elucidariam as diferentes relações do sujeito com o objeto a partir da compreensão das relações que podem se estabelecer entre imaginário, simbólico e real. No entanto, essas ideias têm um nível abstrato que ele pretende clarear a partir da utilização dos esquemas.

Figura 41– A imagem do esquema Z.

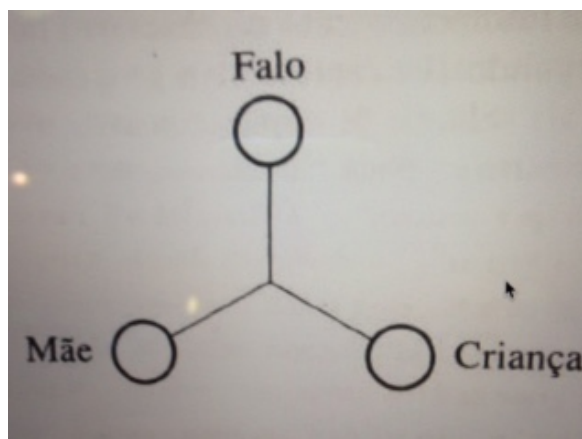


Este esquema inscreve, inicialmente, a relação do sujeito com o Outro. Tal como constituída no começo da análise, esta é a relação de fala virtual, pela qual o sujeito recebe do Outro sua própria mensagem, sob a forma de uma palavra inconsciente. Esta mensagem lhe é interdita, é por ele profundamente desconhecida, deformada, estagnada, interceptada pela interposição da relação imaginária entreata', entre o eu e o outro, que é seu objeto típico. A relação imaginária, que é uma relação essencialmente alienada, interrompe, desacelera, inibe, inverte na maioria das vezes, desconhece profundamente a relação de palavra entre o sujeito e o Outro, o grande

Outro, na medida em que este é um outro sujeito, um sujeito por excelência capaz de enganar²²⁴.

O esquema acima se presta ao estabelecimento de um *outro lugar* da relação subjetiva onde conceito e a imagem se relacionam e criam um *outro lugar* interpretativo.

Figura 42 – A imagem da tríade imaginária.



Fonte²²⁵

Essa relação, com certeza, é feita realmente para dar a ideia de que se trata de uma relação real, e este é, de fato, o ponto a que se dirige atualmente toda a teoria da situação analítica. Tenta-se reduzi-la, em última instância, a não ser mais que o desenvolvimento das relações mãe-criança, e reencontram-se, em toda a continuação da gênese, os traços e os reflexos dessa posição inicial²²⁶.

A “tríade imaginária” elucida a ideia de um *outro lugar* criado a partir dos diversos esquemas que Lacan lança mão no seminário IV – “esquema das paralelas”, “esquema do fetichismo”, “esquema da jovem homossexual”, “esquema do véu”... –, e tem relação, inclusive, com o lugar do objeto, ou, o da sua própria “essência”.

Independente das representações, a partir das diferentes relações, que o objeto possa ter, no final o que está em jogo é a tríade imaginária. Contudo, este é um momento da teoria em que a relação do sujeito com a falta do objeto traz uma importante indagação para a formulação lacaniana: “Toda ambiguidade levantada em torno do objeto e de seu manejo na análise resume no seguinte: o objeto é ou não real?”. Mas o que é o real e qual o sentido da realidade para a análise? Para tentar responder a isso, Lacan retoma mais uma vez às elaborações sobre o *eu* e a realidade, iniciadas em 1936. Durante a leitura do Seminário IV é notório que a realidade e o real confundem-se em termos, mas não mais em conceitos e isso devido às formulações sobre a dialética entre o *princípio do prazer* e *princípio de realidade*. O real “trata-se em primeiro

lugar do conjunto daquilo que acontece efetivamente”²²⁷ e a “realidade, segundo ele, e para os analistas, é orgânica”.

A necessidade que temos de confundir o *Stoff*, ou a matéria prima, ou o impulso, ou o fluxo, ou a tendência, com aquilo que está realmente em jogo no exercício da realidade analítica nada mais representa que um desconhecimento da *Wirklichkeit* simbólica (realidade simbólica)²²⁸.

O objetivo é discutir a possibilidade de um emprego uniforme para o objeto, não de elevá-lo ao nível real, mas não o confundir com *wirkung* (resultado) e nem com *stoff* (matéria prima). A proposta parece ser a de afirmar que existe um duplo princípio: “O princípio de prazer não se exerce de maneira menos real que o princípio de realidade”. Evidentemente a realidade psíquica proposta por Freud é retomada em relação dialética com a realidade sensível (orgânica). No entanto, parece uma evidência que Lacan se propõe a dialogar com outras referências para aprofundar a relação sujeito-objeto a partir da experiência objetiva e abstrata.

Lacan continua:

Podem desarrumar quanto quiserem o real, ainda sim nossos corpos vão continuar em seu lugar depois da explosão de uma bomba atômica, em seu lugar de pedaços. A ausência de alguma coisa no real é puramente simbólica. E na medida em que definimos pela lei o que deveria estar ali que um objeto falta no lugar que é seu²²⁹.

Essa citação auxilia na proposta referente ao segundo momento da teoria lacaniana; se a realidade é vista como aquilo anterior a uma ordem estabelecida pelo registro simbólico, o que lhe dá a possibilidade de ser fragmentada, assimétrica, *informe*, etc., então, a ideia sobre o objeto aparece como um recurso imaginário para dar conta da identificação com um projeto de unidade subjetiva – próxima ao projeto monista espinosista, ou mesmo hegeliano, apresentados tanto no poema como na tese.

Em resumo, a realidade, para Lacan, nesse momento – realidade que dialoga com o real (para além da realidade) – é muito próxima à surrealista, porém o objeto nem tanto, e isso acontece em virtude da prevalência do significante.

Lacan está demonstrando que é na medida em que a ausência de alguma coisa no real deixa de ser configuração da realidade (presença/ausência) para tornar-se manifestação subjetiva, que o conceito de objeto pode reconfigurar-se. Nesse caminho, torna-se claro, por exemplo, que a “imagem do corpo não é um objeto”, no sentido de uma totalidade, de uma

imagética* , mas a imagem dos corpos está relacionada à identificação, à fragmentação, e é desta maneira que a imagem passa a só ter significações para o sujeito em seu valor significante, ou, a imagem que está por de trás da experiência ocorre através do contato do significante com o significado.

O que situo aqui no princípio da experiência analítica é a noção de que há significante já instalado e já estruturado. Já existe uma usina feita, e que funciona. Não foram vocês que a fizeram. Esta usina é a linguagem, que ali funciona a tão longo tempo quanto vocês podem lembrar²³⁰.

Diferente do que foi feito no texto de 1936, Lacan está aqui relacionando o imaginário e o simbólico a partir das suas elaborações sobre a realidade. Essas ideias são desenvolvidas através do exemplo da usina hidrelétrica

Dizem-me que, no caso da usina o que existe antes é a energia. Mas entre a energia e a realidade natural, existe um mundo. A energia só começa a ser levada em conta a partir do momento em que as usinas funcionam. A questão é que é preciso que certas condições naturais se realizem para que a energia desperte o mínimo interesse para ser calculada²³¹.

Para Freud, por exemplo, o cérebro é uma máquina de sonhar e lá se encontra o que está lá desde sempre[†], para Lacan o que está lá desde sempre é a linguagem, que mesmo que se aproxime aqui de uma concepção energética (pulsional) – o que o aproximaria muito mais da concepção de linguagem surrealista – tem regência de significantes que já estão instalados. Essa ideia lacaniana é genial para novas proposições psicanalíticas, abre todo um novo campo de debate sobre a interpretação subjetiva, contudo ela firma o conceito de objeto num isolamento imaginário.

O exemplo da usina continua: “É preciso ainda que, já na natureza, as matérias que vão entrar em jogo no uso da máquina se apresentem de uma certa maneira privilegiada e, para dizer tudo, de uma maneira significante”²³². A energia, nessa metáfora lacaniana, é uma noção abstrata, sem suportes materiais, que é equivalente à noção de libido em Freud. A existência do significante está ligada a um fato, que por sua vez liga-se a leis últimas (naturalmente implícitas), que estão presentes em todo ponto de partida e que sempre serão reencontradas, resignificadas. O suposto é de que essa organização ocorre, pois está submetida ao campo simbólico da linguagem. Aqui fica marcada uma similaridade e uma diferença com os

* Nesse ponto podemos pressupor que Lacan está debatendo uma posição de totalidade de François Dolto e assumindo uma maior intimidade com a noção de Winnicott sobre os objetos transacionais.

† Lembra Lacan no Seminário II.

surrealistas: a linguagem precede o sujeito, mas a intenção é de decifração, através da regência significante que já estão lá desde sempre.

O que será desenvolvido no próximo seminário será basicamente estabelecer a relação entre significante e significado, desde a proposta dialética sobre o princípio de prazer e princípio de realidade, através de um novo esquema, repleto que conectores lógicos, ou, através da imagem do “grafo do desejo” em meio ao discurso sobre a lógica do desejo.

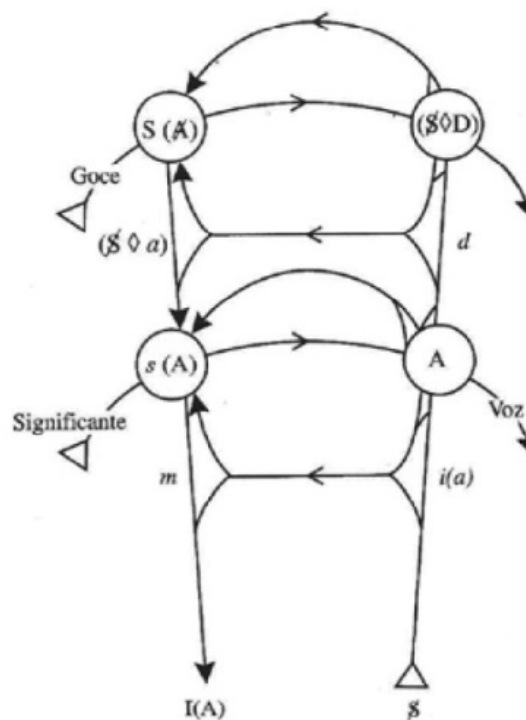
Se a concepção de objeto não é mais a mesma em Lacan do que foi para Freud, o próximo passo será também desenvolver o conceito de fantasia. Entre os anos de 1957 e 1958, Lacan proferiu seu Seminário V, nele introduziu a relação do sujeito com o objeto através de alguns *matemas*^{*}, dentre eles o da fantasia. Seu objetivo principal foi “encontrar um meio de examinar mais de perto as relações da cadeia significante com a cadeia significativa”, já que é impossível representar no mesmo plano o significante e o significado do sujeito[†]. Esse impossível de representar foi um desenvolvimento a partir da elaboração de um desenho, do esquema topológico denominado “grafo do desejo”, sendo o desejo, nesse momento, o que traz a notícia sobre a relação entre significando e significante, a mediação entre as relações simbólicas e imaginárias do sujeito, desde a falta original que “funda o desejo”.

O “grafo do desejo” é um desenho criado por Lacan para propor a ilustração de uma relação dialética que organiza o desejo subjetivo. Nesse sentido, os vetores são fundamentais, bem como toda a organização é estabelecida a partir de recursos advindos da lógica. Contudo, esse *desenho lógico* lacaniano aparece em meio à fala, ou mesmo, na transcrição do seminário, em meio à escrita.

^{*} Conceito introduzido por Lacan a partir da palavra “mito”, de Levis Strauss, e da palavra grega “mathema”. Seu propósito é formalizar alguns conceitos psicanalíticos através de operações algébricas.

[†] Estas sínteses estão contidas na parte introdutória ao Seminário V – “O familiar” e dizem respeito a um momento específico de suas produções, em que as influências do estruturalismo (especialmente a linguística estrutural) são explicitamente evidenciadas.

Figura 43 – A imagem do grafo do desejo

Fonte²³³

O grafo é apresentado a partir de mais uma retomada da teoria freudiana. Desta vez o Édipo foi enfatizado. Freud introduziu o exemplo de Édipo como metáfora para a marca do desejo subjetivo e é isso que Lacan retoma, o mito como lei simbólica, agora, como uma novidade: sua característica significante e a relação possível com o significado. Nessa proposta, ele acaba reconfigurando o uso do objeto mais uma vez. Neste momento, o objeto foi marcado na sua relação com o sujeito, na sustentação da lógica proposta para o desejo. Assim, a operacionalização do desejo na estrutura subjetiva é a pedra angular para a elaboração da proposta do seminário. No entanto, a elaboração do conceito de fantasia é capital, sendo que ela está para além do princípio do prazer.

Para compreender isso, é necessária a introdução de um outro conceito: o grande Outro.

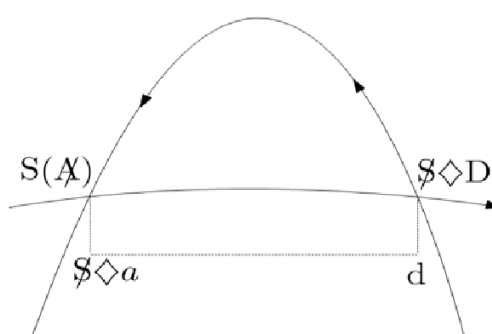
O grande Outro é um conceito introduzido dois anos antes deste seminário, em 1955, quase no encerramento do Seminário II. Ele é uma compreensão de como o sujeito se expressa no mundo, representa uma espécie de entidade superior à qual o sujeito sempre irá reporta-se²³⁴, ou, ao invés de uma entidade, o lugar simbólico a ser habitado, o “universo simbólico”. Ele entra em cena na história do sujeito quando ele, que foi marcado pela lei, tem que supor, em sua existência faltosa, a possibilidade de que haja interação possível com os outros. O sujeito

posicionado no mundo apenas se relacionará com outros na medida em que imaginar que o que faz, faz sentido, é querido, desejado etc., por alguém. Este alguém é o grande Outro.

Basicamente, o que se apresenta na estrutura do grafo do desejo é um primeiro momento no qual o sujeito identifica-se com um outro semelhante a ele (o pequeno a) e assim constitui seu eu (no encontro do sujeito com a realidade, a partir de uma imagem virtual). Assim, o eu , que é imaginário, precisa transcender no grafo para o caminho da subjetivação, via significante. Nessa ordem topológica, o sujeito entra na cadeia significante, num segundo momento, em que quem reina é o grande Outro (o lugar simbólico) e onde ele se encontrará submetido às suas demandas.

Na continuidade da lógica proposta no grafo, o sujeito, para ter acesso ao desejo, terá que subir mais um nível no grafo e transcender às meras exigências do Outro. Essa é, como enfatiza Lacan, a posição simbólica no mundo, e onde sua relação com o objeto é fundamental. Em outras palavras, sua fantasia, que nada mais é que a relação do sujeito com o objeto (pequeno a), é aquilo que o possibilita criar, para além da demanda do Outro, o próprio desejo subjetivo.

Figura 44 – A imagem da relação simbólica



Fonte^{*235}

Contudo, há uma separação explícita no grafo entre o que é da demanda inconsciente, escrita como $\$◇D$, e o que é da fantasia, escrita como $\$◇a$. Por mais que o exercício lacaniano seja o estabelecimento dialético entre os dois princípios, ou mesmo entre real e imaginário, seu desenho traduz o quanto a separação do grafo, entre o que é demanda do Outro e o que é fantasia, desvincula a fantasia daquilo que é da ordem da pulsão, ou da energia (para tomar o exemplo da usina elétrica). A consequência disso é a de que o objeto continua a ser um recurso

* Figura adaptada do grafo do desejo que enfatiza a parte superior do grafo: a relação simbólica.

imaginário (pequeno *a*), questão que será trabalhada no próximo momento dos desenvolvimentos teóricos lacanianos.

2.3 Terceiro momento

A proposta de um terceiro momento da teoria laciana em relação ao conceito de objeto acontece a partir do Seminário VI, com um desenvolvimento importante no Seminário VII, bem como no texto “A direção do tratamento e seus princípios de poder”, de 1958. Basicamente a ideia é de que no primeiro desses seminários o conceito de fantasia começa a ter relação com a pulsão, e no segundo, o objeto passa a ter relação com o real.

No seminário sobre o “Desejo e sua interpretação” existem dois pontos que serão destacados: o gozo é um conceito que será trabalhado fora da relação simbólica, lembrando que nesse momento da teoria ele é equivalente ao impossível da satisfação, uma espécie de movimento da pulsão de morte em sua característica fundamental de repetição; o segundo ponto apresenta uma novidade conceitual, o objeto passa a ser batizado de “objeto *a*”, o que quer dizer, ele recebe uma certa autonomia conceitual.

O objeto como tal, objeto *a*, se vocês querem, do grafo, é como tal o desejo do Outro na medida, digo eu, em que chega, se essa palavra tem sentido, ao conhecimento de um sujeito inconsciente – ou seja, que ele está, é claro, em relação com esse sujeito, na posição contraditória (o conhecimento de um sujeito inconsciente), o que não é impensável, mas é alguma coisa aberto. Isso quer dizer, se ele chega a algo do sujeito inconsciente, chega quando ele é voto de reconhecê-lo, que ele é significante de seu reconhecimento. E é isto que isto quer dizer: que o desejo não tem outro objeto senão o significante de seu reconhecimento^{236*}.

Uma das consequências dessa “autonomia” é que ele deixa de remeter-se exclusivamente ao campo imaginário para ser um acesso ao real, em outros termos, aquele outro campo de relação do sujeito “para além da realidade” vincula-se agora ao conceito de “objeto *a*”. Sobre esse ponto é possível um pressuposto: o fato de essa mudança ocorrer pois a fantasia e a pulsão deixam de ser instâncias distintas da experiência subjetiva, o que renderia ao objeto o estatuto de vinculação do sujeito com um “para-além da realidade”, ou, um estatuto de vinculação pulsional, que pressupõe uma relação com objetos sensíveis (os quais Freud chamou de traços reais de objetos primários, por exemplo, o seio, as fezes...)†.

* Lição 27, 01 de julho de 1959.

† Esses pontos serão desenvolvidos apenas mais tarde, parcialmente no Seminário XI (1963-64), quando o olhar é análogo ao próprio “objeto *a*” e, sobretudo, no Seminário XIV (1966-67), em relação à lógica da fantasia.

Assim, a partir da proposta dos cinco diferentes momentos para o conceito de objeto lacaniano, pode-se afirmar também que a sua qualidade polissêmica é reinaugurada a partir da relação com um outro campo da lógica subjetiva, o real [que é marcado, no Seminário VI, como o que é diferente da realidade]. Essa questão colocará o objeto em relação com o real pelos próximos anos. Porém, adianta-se, seu vínculo com o simbólico (ou com a imagem) será retardado – mesmo que existam menções sobre a relação do objeto com o significante no final do seminário.

Neste momento, em que Lacan deixa de lado a distância que separa a pulsão da fantasia – distância explicitada no “grafo do desejo”, através de dois patamares: o que é relativo à demanda inconsciente, grafada como $\$D$, e o que é da fantasia grafada como $\$a$ – marca uma importante virada conceitual que terá consequências no próximo seminário. Uma das maneiras de ler isso é através da ideia do *point panique* [ponto pânico], que é o lugar em que o sujeito se apaga por trás do significante, um ponto em que o sujeito não pode dizer nada sobre si mesmo, em que ele é reduzido ao silêncio. No “ponto pânico” o sujeito se apaga em relação ao objeto do desejo, e essa é mesma lógica da fantasia que se relaciona no âmbito do inconsciente, nesse lugar o sujeito também não consegue se nomear, ele se confronta com a ausência do seu nome de sujeito e é aí que ele recorre à fantasia. A fantasia, que é a relação do sujeito com o objeto, passa ser a verdade do ser, pois é uma maneira de resposta ao que não se sabe, ou, em outra ordem de leitura, a pulsão (que leva o sujeito para este “ponto pânico”) encontrará lugar na fantasia.

Esse ponto, que relaciona pulsão à fantasia, é discutido brevemente, aparece apenas no final do seminário e demora anos para ser retomado nos desenvolvimentos teóricos lacanianos. Contudo, enfatiza-se que diz respeito àquilo que está para além do significante e que, também disso, traz a fantasia como uma possibilidade do funcionamento psíquico que opera na ordem do real. Real, inclusive, é termo que será fixado incisivamente também no final do seminário em sua oposição com a realidade [com a experiência]. A fantasia nesse caso é analisada como para além do significante, através do resgate de um exemplo de sonho, em Freud, na “Interpretação dos sonhos” (1900).

O sonho trata de um pai que velava o filho morto e deixa por um momento um velho vigiando o corpo enquanto dorme num quarto ao lado. Em algum momento quando ele adormece sonha que o filho está de pé ao seu lado e lhe diz “Pai, não vês que estou queimando?”. Nesse momento ele desperta e vê que realmente o corpo do filho estava queimando em virtude de uma vela que caíra sobre ele enquanto o velho que o vigiava dormira.

Lacan pergunta: o que é esse confronto entre o pai e o filho, essa cena estruturada, esse cenário? É uma fantasia?

Lacan diz que se trata efetivamente de uma fantasia, ele diz que nesse caso nos encontramos diante de uma fantasia de sonho.

Essa fantasia do sonho é uma maneira de pensar para além da separação do grafo estabelecida topologicamente entre o que é demanda inconsciente e o que é a fantasia, da relação como objeto imaginário. Lacan vai interpretar a fantasia próxima ao sonho, que é diferente de analisar a partir do significante. E mais: a fantasia apresenta a presença irreduzível de uma imagem. Talvez seja essa imagem que traz o resto, o resquício do real. Essa é uma novidade e ela esclarece-se através do ponto pânico, porque no sujeito há sempre um ponto pânico em sua relação com o significante, há um impasse essencial que faz com que, segundo Lacan: “não haja outro signo do sujeito senão o signo de sua abolição de sujeito, razão pela qual ele se apega ao objeto imaginário”. Essa dialética da fantasia e do sonho é ainda mais notória quando Lacan destaca que se pode distinguir o nível da fantasia e o do sonho: “Pode-se também dizer que há fantasia dos dois lados, as fantasias do sonho e as do sonho acordado”²³⁷. Neste sentido ele continua: a realidade é fantasia. Jacques-Alain Miller auxilia nessa interpretação ao comentar sobre o Seminário VI*. O resumo da ideia é que o desejo, como aparece no texto “A direção do tratamento” (1958), é “como metonímia da falta a ser”, o desejo aparece como a consequência de uma falta. Já no seminário VI essa ideia é contestada. O desejo implica numa relação com o objeto, com a fantasia, e, inclusive, é possível interpretar a fantasia. A fantasia passa a ser uma maneira de interpretar o desejo. Além disso, descobre-se que esse “objeto *a*” não é apenas enraizado no imaginário, mas é também o seio (a partir do desmame), como objeto de corte, é também o excremento ejetado e cortado do corpo. Lacan, segundo Miller, acrescenta no Seminário VI a voz, especialmente a voz interrompida, e todos os objetos de estrutura fálica que estão implicados na estrutura de corte pela mutilação e pela estigmatização²³⁸.

Então, de maneira surpreendente, desta feita comum efeito de corte, no final do capítulo XXII vemos retornar o real, uma vez que os objetos pré-genitais, aqui, são os objetos da fantasia. Lacan, então, se pergunta o que podem ser aqui os objetos pré-genitais, que são os objetos da fantasia, senão objetos reais. Eis aqui, de um golpe, uma nova orientação tomada e ele assinala que os objetos reais são os que estão em uma relação estreita com a pulsão vital do sujeito²³⁹.

* A notícia sobre as novidades inauguradas no final do Seminário VI foram trazidas a partir das leituras feitas por Miller no artigo “Apresentação do Seminário 6: o desejo e sua interpretação, de Jacques Lacan”.

Nesse sentido, Lacan afirma que

E é por isso aí [o objeto como um resíduo, um resto] que se junta ao real. É por isso aí que participa dele. Digo real, e não realidade, pois a realidade é constituída por todas as rédeas que o simbolismo humano, de maneira mais ou menos perspicaz, passa pelo pescoço do real na medida em que delas faz os objetos da sua experiência.

É interessante que ele não retomará a questão sobre a fantasia vinculada ao gozo (ou a pulsão) durante anos. Contudo, a ideia sobre o objeto vinculado ao real será um dos pontos que ele desenvolverá no próximo seminário.

No seminário VII, com o intuito de problematizar a ética da psicanálise, Lacan irá problematizar o desejo. Lembrando que no final do Seminário VI ele diz

Este desejo do sujeito, enquanto desejo do desejo, abre sobre o corte, sobre o ser puro, aqui manifestado sob a forma de falta. Esse desejo do desejo do Outro, afinal de contas, a qual desejo ele vai se confrontar se não for ao desejo do analista²⁴⁰.

É sobre essa falta inerente, e sem fim, que a ética será balizada. A falta remete ao desejo do Outro, que nenhum objeto é capaz de representar e para falar sobre esse impossível ele trabalhará os seguintes pontos: a ética da eudaimonia de Aristóteles; as ideias de Kant sobre a “vontade autônoma”; o utilitarismo de Bentham; até a máxima do gozo, a partir de Sade. Todos esses pontos serão maneiras de lidar com a falta.

Essa falta refere-se ao impossível sobre o desejo e também sobre o corte que há na relação entre o homem e o universo simbólico. Esse corte que será enfatizado nesse momento como vazio, refere-se ao *Das Ding*, noção que Lacan resgata a partir dos textos de Freud, e que não está vinculada aos *matemas* anteriores (por exemplo: $\$ \diamond a$ e $\$ \diamond D$), mas sim ao caráter estranho, *unheimlich*, em que não cabem matemas. Nesse novo vínculo o domínio simbólico será revisto, em outras palavras, a falta será articulada de outra maneira e conseqüentemente o conceito de objeto passa ter novas atribuições, para além do simbólico “... é esse objeto, *das Ding*, enquanto o Outro absoluto do sujeito que se trata de reencontrar”²⁴¹.

A maneira como o *das Ding* será introduzido neste seminário merece uma atenção especial, já que essa vinculação, do objeto como o real, é uma das grandes possibilidades de aproximação com o Surrealismo. Nesse sentido, adianta-se que a aproximação do objeto com a Coisa será ainda aprofundada nos seminários da década de setenta. Assim, Lacan retoma a discussão sobre a ambigüidade que percebe nos textos freudianos em relação ao “princípio do prazer” e “princípio de realidade” – a mesma questão que ele havia colocado no Seminário IV, agora com todas as elaborações feitas no campo simbólico. A ambigüidade em Freud resulta

"de algo que é da ordem do significante e até mesmo da ordem linguística" e, para resolver essa questão ele propõe um "significante concreto" a partir da discussão sobre a diferença entre *das Ding* e *die Sache*.

Die Sache "é a coisa colocada na questão jurídica, ou, a passagem à ordem simbólica de um conflito entre os homens"²⁴². Em outras palavras, as coisas do mundo humano (produto da indústria ou da ação humana) que, para ele, são coisas de um universo estruturado em palavra, que os processos simbólicos dominam, "governam tudo". *Das Ding* é outra coisa e já estava presente no Projeto (*Entwurf*) freudiano. Lacan diz²⁴³: "a teoria de um aparelho neurônico em relação ao qual o organismo permanece exterior, assim como o mundo exterior". Esse homem que possui o "aparelho" (aparelho no sentido da topologia subjetiva) lida com peças escolhidas na realidade", que são signos. Signos "na medida em que avisa da presença de alguma coisa que se refere efetivamente ao mundo exterior, assinalando à consciência que é com esse mundo exterior que ela lida. Mas, Lacan questiona se será apenas isso que Freud propõe como princípio da realidade, o que seria o mesmo que os behavioristas proporiam, por exemplo. Para ele a questão está em outro lugar

É em suas próprias palavras que o sujeito, de uma maneira quão problemática, chega a apreender as astúcias às quais suas ideias vêm agenciar-se em seu pensamento, ideias que emergem frequentemente de uma maneira quão enigmática. A necessidade de falá-las, de articulá-las introduz entre elas uma ordem, frequentemente artificial²⁴⁴.

Lacan está dizendo que o pensamento do sujeito (como aquilo por onde "caminha o acesso à realidade, que mantém certo nível o investimento do aparelho") encontra-se no campo inconsciente e que ele não nos é acessível senão pelo artifício da fala articulada, ou, ao estabelecimento de uma ordem, a qual ele se propõe a entender.

Essa discussão parece propor uma exaltação sobre o princípio da realidade. No entanto, ela não está num campo isolado da consciência, pois também está no campo inconsciente devido a sua operação da linguagem. O princípio de prazer nessa compreensão é certamente fundamental, já que

... é na medida em que a estrutura significante se interpõe entre a percepção e a consciência que o inconsciente intervém, que o princípio do prazer intervém, não mais enquanto *Gleichbesetzung*, função da manutenção de um certo investimento, mas na medida em que ele concerne as *Bahnungen*. A estrutura da experiência acumulada reside aí e permanece aí inscrita²⁴⁵.

Ao retomar a dicotomia freudiana, ele irá introduzir o *das Ding*, que é suposto desde a primeira apreensão da realidade para o sujeito: "realidade que tem relação com o sujeito da

maneira mais íntima...". O "Ding é o elemento que é, originalmente, isolado pelo sujeito em sua experiência do *Nebenmensch* como sendo, por sua natureza, estranho, *Fremde*"²⁴⁶. E nesse sentido ele observa que tudo que estiver relacionado à qualidade do objeto, que vincula prazer e desprazer para o sujeito, não tem nada a ver com o *das Ding*. A ideia do *das Ding* está relacionada com o que ele percebe a partir do escrito de Freud:

(...) o objetivo primeiro e imediato da prova da realidade não é a de encontrar na percepção real um objeto que corresponda ao representado, mas de reencontrá-lo, convencer-se de que ele ainda está presente. Assim, não se trata de encontrar, mas de reencontrar. Não é ele (Ding) que reencontramos, mas suas coordenadas de prazer, e nesse estado de ansiar por ele e de esperá-lo que será buscada, em nome do princípio de prazer, a tensão ótima abaixo da qual não há mais nem percepção nem esforço²⁴⁷.

Esse sem dúvida é o momento da teoria lacaniana em que o *objeto surrealista* se aproxima mais da sua proposta conceitual de objeto, mesmo assim é importante continuar para compreender onde estão as diferenças fundamentais.

O *das Ding* é "originalmente o que se chamará de fora-do-significado"²⁴⁸ e

(...) constitui-se num mundo de relação, de afeto primário, anterior a todo recalque. É na relação com essa coisa "original que é feita a primeira orientação, a primeira escolha, o primeiro assento da orientação subjetiva que chamaremos, no caso de *Neurosenwahl*, a escolha da neurose. Essa primeira moagem regulará doravante toda a função do princípio do prazer"²⁴⁹.

A introdução da Coisa na teoria faz com que algo da subjetividade fique fora do domínio simbólico, e isso tem haver com a satisfação pulsional. A *Befriedigung* [satisfação], não se encontra nem no imaginário e nem no simbólico, ela está fora do que é simbolizado porque é da ordem do real. Em outros termos, há uma barreira simbólica e também imaginária, sendo ambas dependentes dessa instância não simbolizada, que é a Coisa.

Nesse caminho Lacan está dialogando com algumas ideias de Martin Heidegger, de meados da década de trinta, principalmente com as discussões em torno da "A Coisa como suporte das propriedades".

Talvez não possamos experimentar nada mais acerca das coisas, nem fazer nada com elas, senão mantendo-nos no domínio em que elas vêm ao nosso encontro. No entanto, ainda não resolvemos a questão de saber se não nos teremos aproximado em pouco das próprias coisas, no interior desse domínio, no qual nos detemos, constantemente, perto delas. No caso de ser assim, devemos também decidir, a partir daqui, algo a cerca da própria coisa, quer dizer, obter uma representação sobre o modo como as coisas são constituídas. Por isso, devemos tomar a decisão de pôr de lado, de uma vez por todas, o quadro que rodeia as coisas e olhar exclusivamente para a sua estrutura²⁵⁰.

Lacan, sem deixar muito evidente toda a influência das ideias de Heidegger – “o último que meditou sobre o assunto da criação [ex nihilo]”²⁵¹ e de quem ele fez traduções inéditas – irá tomar emprestado o exemplo do vaso para introduzir a ideia do vazio. Nesse sentido existem inúmeras possibilidades de ocupação do espaço vazio.

Se a Coisa (*Das Ding*) é aquilo da experiência real que padece de significantes que possam representá-la e ao mesmo tempo Lacan diz: o homem pode modelar um significante, “... ser artesão dos seus próprios suportes”*. Ele está dizendo que o homem, frente à falta inerente, pode fazer algo e esse *ato* é o que determina a ética proposta para a psicanálise: não ceder ao seu desejo. Nesse sentido ele dará o exemplo do vaso, ou melhor, da “dialética do vaso”, que é uma construção primordial do homem em relação a um “significante primeiro”. É no momento em que o homem molda o primeiro significante da sua vida – como faziam os olheiros – que ele entra no mundo.

A ideia acima é interessante também porque ela está dialogando com as diferentes maneiras de como o homem pode “moldar o vazio” (o que basicamente ocorre através do mecanismo da sublimação), e Lacan cita alguns exemplos: os objetos colecionados (caixa de fósforo); a ideia de anamorfose, “moldada” por Holbein no seu quadro; a arquitetura; a Dama...

Nesse momento das elaborações, Lacan está dizendo que uma das maneiras de organizar o vazio é na arte. O homem moldaria o vazio por meio da arte e elevaria o objeto à dignidade de Coisa, diferente da religião, por exemplo, que evitaria esse vazio através do seu discurso. Essa tese traz dois problemas que Lacan parece querer solucionar depois: não existe objeto fora da sua relação com o sujeito; quem eleva o objeto a uma dignidade, ou, quem exalta o vazio como característica do objeto, é o homem, o artesão. No final das contas, o objeto está submetido à criação do homem, diferente do que vai acontecer no seminário que dará sequência a esse.

Nesse momento de importantes elaborações, Lacan lembra-se de Breton. A ideia sobre “O amor cortês em anamorfose”, ou a função do significante em relação à criação da ideia do amor cortês, ele diz: “... é também no lugar da Coisa que Breton faz o amor louco surgir”²⁵².

(...) afie a pedra do silêncio, de um silêncio súbito que nada poderia quebrar, que simula o silêncio e a morte. A atração é quebrada, a própria beleza do rosto amado escapa, um vento de cinzas faz tudo desaparecer, a esperança na vida é comprometida. É necessário dizer que esses momentos estão com os dias contados, que eles estão à mercê de um sinal de inteligência do coração - um movimento

* Abre-se um parêntese aqui para mencionar que essa ideia também está presente no Seminário XXIII (1975-76), em que Joyce com sua narrativa, modela a letra, através do recurso da sua escrita.

involuntário de relaxamento, um gesto familiar - para terminar sem deixar vestígios^{*253}.

O lugar da Coisa que fez, segundo Lacan, com que Breton escrevesse o “Amor louco” é retratado no verso acima como o momento da separação dos amantes e do silêncio que permanece até que se instale qualquer outra coisa no lugar. Esse espaço vazio pode ser completado por qualquer outra coisa, com criações, inclusive, que deem conta do espaço do silêncio. Nesse sentido o poeta, assim como olheiro, molda o significante, ele não diz molda o real e sim o significante.

Além de Breton, Lacan também citará um fragmento do poema de Paul Éluard, referente à nona estrofe do poema *Les petits justes*:

Nesse céu lacerado, nessas vidraças d'água doce
Que rosto virá, concha sonora,
Anunciar que a noite de amor tange o dia,
Boca aberta unida à boca cerrada²⁵⁴.

Os versos remetem ao encontro do que ele chama de “fronteira”, de “limite”, ao que é da ordem do prazer e o que é da ordem do gozo. Esse momento apresenta uma novidade que é desenvolvida a partir de um resgate ao Marquês de Sade. Ele estabelece uma oposição ao que é vinculado ao prazer, via significante, via imaginário eu mesmo semblante, para aquilo que está no campo do real, e que tem haver com o gozo. Tanto Breton[†] como Éluard elucidam o impossível do encontro amoroso e, por isso, a satisfação/insatisfação mantem-se na ordem de um gozo impossível.

Os desenvolvimentos deste seminário, principalmente relacionados ao objeto como o *das Ding*, continuarão enfatizando o inconsciente, sendo estruturado como linguagem, como discurso do Outro, e isso não inclui esse gozo (presente nos poemas) que está fora do campo simbólico. Assim, até o seminário VII algumas mudanças ocorreram na teoria lacaniana e, dentre elas, o gozo torna-se real, ele é a Coisa. A Coisa, por sua vez, justamente por não corresponder ao discurso do Outro, que é o campo simbólico em si mesmo, torna-se o Outro do Outro.

* “... s'aiguisent sur la pierre du silence, d'un silence subit que rien ne pourrait rompre, qui simule le silence et la mort. L'attraction est rompue, la beauté même du visage aimé se dérobe, un vent de cendres emporte tout, la poursuite de la vie est compromise. Est-il besoin de dire que ces instants sont comptés, qu'ils sont à la merci d'un signe d'intelligence du coeur - un mouvement involontaire de détente, un geste familier - pour prendre fin sans laisser la moindre trace”.

† A ideia sobre o impossível do encontro amoroso ainda será explorada em Breton no subcapítulo referente a sua obra *Nadja*.

Nesse ponto, Eluard* será lembrado novamente, no penúltimo dia do Seminário, quando diz que “quando lhes digo que o desejo do homem é o desejo do Outro, algo me vem à mente que soa em Paul Éluard como *duro desejo de durar*. Isso nada mais é do que o desejo de desejar”²⁵⁵.

Ao mesmo tempo em que o poema de Éluard é lembrado naquilo que pode dar acesso do real, agora, nessa outra menção poética trata-se da falta que há no Outro, a falta que há no universo simbólico, o que em última análise acaba revelando que um dos acessos ao real é a poesia. Tema que será aprofundado no quinto momento de desenvolvimentos da teoria lacaniana em relação ao conceito de objeto.

O problema de todos esses importantes desenvolvimentos do terceiro momento da teoria lacaniana é de que eles acabam fazendo com que a Coisa, ou a falta do Outro, ou ainda o que é da ordem do real, fique fora do campo simbólico e isso gera um novo problema para o conceito de objeto.

O objeto, mesmo com todas as suas elaborações vinculadas ao *das Ding*, precisa ser revisto, agora, em seu acesso simbólico, como Lacan anuncia no final do Seminário:

Na definição de sublimação como satisfação sem recalque há, implícito ou explícito, passagem do não-saber ao saber, reconhecimento disto, que o desejo nada mais é do que a metonímia do discurso da demanda. É a mudança como tal. Insisto – essa relação propriamente metonímica de um significante ao outro que chamamos de desejo, não é o novo objeto, nem o objeto anterior, é a própria mudança de objeto em si²⁵⁶.

Assim, os próximos seminários terão entre seus objetivos resolver a questão deixada no Seminário VII: estabelecer uma relação entre o significante e isso que está fora da simbolização. É nesse ponto que o conceito de “objeto *a*” assume maior valor, ele será o correspondente para esse enodamento (entre o gozo, da ordem do real, e o Outro, da ordem do simbólico).

Ainda, no final do Seminário, Lacan anuncia a novidade que ele começou a esboçar no Seminário VI, a relação da fantasia com o que é da ordem da pulsão, ele diz: “... o único momento do gozo que o homem conhece encontra-se no lugar mesmo em que se produzem as fantasias”²⁵⁷. Essa proposição será retomada mais especificamente no quinto momento, contudo, o quarto momento terá relevância fundamental para articular essa novidade presente tanto no final do Seminário VI como no final do Seminário VII.

* Referência a Paul Éluard: *Le dur désir de durer*, 1946, Œuvres complètes, t.2, Gallimard, La Pléiade, p.83.

2.4 Quarto momento

O quarto momento de desenvolvimentos da teoria lacaniana em relação ao conceito de objeto comporta um percurso cronológico maior, pois ele marcará um período em que as vinculações entre o real e o simbólico serão trabalhadas de diferentes maneiras, e em que são estabelecidas importantes relações com as pulsões, conseqüentemente, com o corpo, das quais uma das conseqüências será a inclusão da teoria dos conjuntos no processo – isso tem relevância, pois é um esboço para o início das experiências com os nós, momento importante para esta pesquisa. Este quinto momento abrangerá fundamentalmente quatro seminários: VIII, IX, X e XI.

Nesse percurso, o Seminário VIII, sobre a transferência, terá basicamente duas partes: ao Banquete de Platão e a trilogia de Paul Claudel: "O refém", "O pão duro", "O pai humilhado". Além dos dois casos literários, Lacan retomará à poesia de Victor Hugo, *Booz endormi*, utilizada tanto no Seminário III para definir a metáfora, como no texto "A instância da letra no inconsciente", no qual ele diz que a metáfora surrealista demonstra que a sua doutrina era falsa, justamente pela ideia de que a imagem nasce no encontro entre duas realidades distintas, um dos fundamentos desta pesquisa para a noção de *objeto surrealista*. É possível adiantar que neste momento de desenvolvimentos acerca do conceito essa posição em relação ao Surrealismo pode ser revista.

Num contexto de resgates literários e poéticos, e de novas elaborações acerca do conceito de objeto, o surrealismo é mencionado duas vezes por Lacan: "os surrealistas procuravam o mesmo objeto [o agalma]"²⁵⁸ que ele; e "existe algo em comum entre a poesia de Claudel e a dos surrealistas"²⁵⁹.

Para melhor compreender essas afirmações, é importante o desenvolvimento feito por Lacan a partir da retomada de Platão. Basicamente será proposta uma mudança na compreensão do objeto, ou melhor, uma mudança de olhar sobre ele, partindo da ideia de que o ser humano é alguém submisso ao deslizamento incessante do significante, a metonímia (uma das características do objeto). Nesse sentido, o objeto sai da cadeia para dar "dignidade ao sujeito" e nessa lógica, e de maneira invertida em relação ao seminário anterior, o que está em questão no desejo é um objeto e não o sujeito, justamente porque na presença do objeto o sujeito desaparece, ou, para dar dignidade ao sujeito o objeto desaparece. Assim, as características próprias ao objeto precisam ser discutidas.

Além disso, essa ideia apresenta uma dialética inerente em relação à presença e a ausência do objeto, a qual é desenvolvida a partir do interesse primeiro do seminário: a tese sobre como o mecanismo da transferência pode trazer notícias sobre o desejo do sujeito, desde o vínculo com presença do grande Outro. Para isso, Lacan vai falar sobre o amor, retomando o “Banquete”, de Platão. No decorrer do texto, o discurso de Alcebiades a Sócrates é enfatizado no momento em que aquele procura declarar o seu amor a este e Sócrates, nesse contexto, o interroga: Este amor de que falas, é ou não é amor de alguma coisa? Amar e desejar alguma coisa é tê-la ou não tê-la? Pode-se desejar o que já se tem?²⁶⁰.

Lacan diz que a ambiguidade a que se refere o questionamento de Sócrates advém do fato de que ele sabe que é o mestre. Sua interrogação, diz Lacan, “nos fala” e nos demonstra.

... neste caso, como em qualquer outro, onde o objeto do desejo, para aquele que experimenta esse desejo, é algo que não está à sua disposição, e que não está presente, em suma, alguma coisa que ele não possui, algo que não é ele mesmo, algo que está desprovido, é desse tipo de objeto que ele tem desejo, tanto quanto amor²⁶¹.

Nessa retomada do discurso platônico, vinculada à transferência exercida por Sócrates, o que é exaltado não é o que Alcebiades anuncia, sua intensão em “desmascarar” Sócrates, mas sim o que ele quer de Sócrates, que é um sinal sobre o seu desejo – se Sócrates me disser o que quer eu saberei o que quero. Nesse ponto, Lacan diz que alguma coisa no discurso introduz no sujeito uma vacilação, essa coisa é o *agalma*, que nada mais é do que o objeto do desejo. E sobre ele: “não pode ser obtido no plano da *épistèmè*, do saber, para ir mais além, é necessário o mito”²⁶². E é por isso que o termo *agalma* será recuperado dos textos gregos, depois, segundo ele, de um trabalho exaustivo frente às inúmeras definições que ele encontrou – esse ponto é interessante pelo exercício de formalização –, nesse caminho “algo veio à cabeça”, e foi novamente o poema de Victor Hugo, *Booz endormi*, aquele exemplo em que ele tentou demonstrar a natureza da metáfora desde o Seminário III²⁶³.

Primeiro ele cita dois versos (os dois primeiros abaixo*)

*Booz ne savait point qu'une femme était là, [Booz não sabia que uma mulher estava lá]
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle. [E Ruth não sabia o que Deus queria dela]
Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle; [Um aroma emergiu das pétalas do asfodelo;]
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala. [A respiração da noite flutuou sob Galgala.]*

Depois, Lacan volta para a décima segunda estrofe, citando todos os versos dela:

* Alguns outros versos serão citados com a intenção de contextualizar o grande interesse de Lacan por esse poema, possivelmente o mais citado no conjunto de sua obra.

Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi, [Há muito tempo que aquela com quem dormi,]
O Seigneur ! a quitté ma couche pour la vôtre ; [Oh, Senhor! Deixou meu leito pelo vosso;]
Et nous sommes encor tout mêlés l'un à l'autre, [E estamos ainda, misturados um ao outro,]
Elle à demi vivante et moi mort à demi. [Ela viva pela metade, e eu metade morto.]

O que será resgatado desta vez será a relação com a dimensão trágica, na medida em que ela é constitutiva da transmissão paterna, na falta do pai, que é preenchida pela ideia de uma completude. Essa ideia foi trabalhada quando Lacan se lembrou daqueles seres bizarros criados pela mitologia, a que Platão se refere no “Banquete”, que aparentam ser a metade de um ser completo. No caso de Hugo, a mesma ideia mitológica é resgatada para forjar a imagem da relação amorosa²⁶⁴. É assim que esse poema retorna mais uma vez, como “o próprio lugar da função da metáfora”, ainda no sentido de representar um significante para outro significante. Contudo uma novidade será lançada e ela advém dessa ideia mitológica que propõe a completude dos seres, a qual Lacan resgata com o intuito de pesquisar a origem do *agalma*.

Para essa busca, ele se deparou com algumas definições que para *agalma*, duas são da Odisseia: a primeira do livro III, onde o *agalma* aparece como um ornamento, um ornamento de ouro, que causa uma espécie de cilada para a deusa Atena; o outro exemplo é do livro VIII sobre a tomada de Tróia, desta vez, o cavalo oco feito de madeira é o *agalma*, que não foi aberto para ser contemplado. Nos dois casos trata-se do encanto que o objeto produziu.

Esse objeto “insólito” e também “extraordinário”, que inclusive pode tirar a atenção divina, é o objeto do desejo, o “objeto *a*”, que se liga ao sujeito através da estrutura algébrica que ele criou para a fantasia no Seminário V. O motivo para haver essa estrutura lógica é o de que o sujeito desaparece na relação com o objeto e a única maneira de apreendê-lo é através do *matema*, da apreensão lógica.

Nessa mesma parte do seminário ele dirá que esse objeto é o mesmo que está no horizonte surrealista²⁶⁵. É curioso que Lacan faça essa breve menção, sem desenvolvê-la, após ter citado poetas grego, e Victor Hugo. Isso possibilita admitir, ainda que provisoriamente, que eles (Lacan e os surrealistas) estão procurando as mesmas características do objeto, mas a função que ele dará para objeto é outra coisa.

A ideia é a de que na presença do objeto do desejo o sujeito desaparece porque o que está em jogo é o desejo do Outro. No caso do discurso de Alcibíades, o objeto do seu desejo era Sócrates e, quando ele questiona “o que queres de mim?”, o sujeito desaparece e emerge o desejo do Outro. Bem, a solução para que quem emerja seja sujeito tem que partir daí. As características do *agalma*, por mais que sejam apenas suas características imaginárias, precisam

desaparecer para que o *matema* seja formalizado. O objeto permanece em sua função de sustentação do desejo, porém manejando-o numa espécie de função dialética entre presença e ausência, desta vez como se fosse o agalma – “O agalma é o ponto principal da experiência analítica, e que gira em torno da função fundamental do objeto”.

Esse objeto, qualquer que seja o modo pelo qual falem dele na experiência analítica, quer o chamem de seio, de falo, ou merda, é sempre objeto parcial. É aí que está a questão, na medida em que a análise é um método, uma técnica, que avançou nesse campo abandonado, esse campo desacreditado, esse campo excluído pela filosofia por não ser manejável, não ser acessível a sua dialética e que se chama desejo.²⁶⁶

Assim, é possível considerar que Lacan está dando um novo passo, ou retomando um passo, em relação ao objeto, uma vez que ele é recolocado em sua característica pulsional a partir da noção de *agalma*. Contudo, a finalidade é a compreensão lógica sobre o desejo e, para avançar nisso, ele lembra a trilogia de Claudel, principalmente a partir do questionamento de como preservar o desejo no ato, ou melhor, qual a relação do desejo com o ato? *

Sygne, a heroína da tragédia claudiana, de maneira muito próxima a que foi Antígona no Seminário VII, coloca em discussão as relações morais e éticas relativas à subjetividade e, com isso, também abre possibilidade para compreender as articulações lógicas do desejo em suas manifestações sensíveis. Esse retorno ao sensível é uma novidade que compromete o objeto. No ato de Sygne as relações com o objeto são outras, há implicações para além do campo simbólico. Contudo, essa ideia não é lançada neste seminário para ser mais bem desenvolvida nos próximos, de diferentes maneiras.

No Seminário IX, é o momento em que Lacan trabalha mais uma vez sobre a função da letra no inconsciente. Ele diz que tentou pela primeira vez trabalhar com a temática da letra no texto “A carta roubada”, porém, de forma poética. Ele continua dizendo que alguns anos depois podem dar um “acento mais preciso”, quando trabalhou com a “Instância da letra no inconsciente ou a razão depois de Freud” (1956). Dessa vez, em 1961-1962, ele quer dar um passo “ainda mais preciso”, e isso acontecerá a partir da noção de traço unário. Essa primeira informação evidencia a ideia de que abordar “de forma poética” não tem a conotação de precisão que ele procura, a qual, em última análise, continuará sendo sustentada a partir da noção do objeto sob regência do significante.

* Nesse ponto poderia haver relação com a proposta surrealista de Revolução. Ao pleitear que a experiência com a linguagem poderia estar vinculada com preceitos sociopolíticos de emancipação subjetiva, os surrealistas pensavam numa maneira de exaltar o desejo (advindo do automatismo) em ato político.

A identificação, que é o tema central do seminário, é enfatizada desde a marcação insistente sobre a essência do significante e principalmente no que concerne sua distinção ao signo. Em termos gerais, a constituição subjetiva é pensada a partir da identificação simbólica, que é uma relação direta e permanente do sujeito como o significante. Ao contrário do signo, o significante não é definido por uma referência representacional a uma coisa no mundo, mas sim por sua diferença entre outros significantes e por sua diferença em relação a si mesmo.

Assim, a subjetividade é um processo que, para além da identificação imaginária – assimilação de uma imagem especular, o pequeno *a* – o sujeito passa a ser efeito de um significante, porque ele está inscrito na linguagem, no universo da linguagem, onde quem reina são os significantes. Porém, será necessário um outro elemento teórico para marcar a novidade desse seminário no que concerne à relação do sujeito com o significante: a noção de traço unário. Ele, em sua relação com o significante, é aquilo que há de comum entre os significantes, ou, em outros termos, é o suporte dos significantes.

Nesse caminho, existem duas formas distintas de identificação: com o traço unário, naquilo que todo significante teria em comum e que estabeleceria o suporte da cadeia significante; e a identificação com o objeto “algo do objeto que o traço retém”²⁶⁷, “sua unicidade”²⁶⁸. Nesse caminho, a função do objeto na identificação passa a ter um diferencial em relação à identificação com o traço, já que o objeto vem acompanhado de um sentido, de um referencial representativo. Mas não é esse o enfoque que Lacan pretende dar, já que não é sobre o sentido do objeto de que se trata na identificação subjetiva, mas algo que é da ordem de uma marca, a qual é aplicada, de alguma maneira, ao objeto e a sua relação com o significante. É algo que é superposto ao objeto e que lhe renderá ausência de sentido e a possibilidade de se comunicar com outros objetos.

Seria uma espécie de efeito *agalma* que deveria ser superposto ao objeto, mas se assim o fosse, o que precisaria ser analisado é a origem do *agalma*, a qual Lacan trabalhará neste seminário através da noção de traço unário.

Nesse caminho de desenvolvimento, ele resgatará três diferentes formas de identificação encontradas em Freud: a primeira é aquela “que se faz sobre um fundo da imagem da devoração assimilante” (ele refere-se à identificação do estágio do espelho com o pequeno *a*); a segunda refere-se à “identificação regressiva”, a qual se liga a um traço único da pessoa objetalizada (mulher amada, livro...); e a terceira refere-se à identificação com o outro por intermédio do desejo.

Sua busca é de uma articulação lógica entre essas identificações, ao ponto em que ele afirma que é necessário articular a linguagem num campo real²⁶⁹.

Por que as imagens descobertas por nós, de alguma maneira, se banalizaram? Será apenas por uma espécie de efeito de familiaridade? Aprendemos a viver com esses fantasmas, nos avizinhamos ao vampiro, ao polvo, respiramos no espaço do ventre materno ao menos por metáfora. As revistas em quadrinhos também, com um certo estilo o desenho humorístico, fazem-nos viver essas imagens como nunca se viu numa outra época, veiculando as próprias imagens primordiais da reveladas na relação analítica ao fazer delas um objeto de divertimento corrente. No horizonte, o relógio mole e a função do grande masturbador, guardados nas Imagens de Dalí. Será apenas para isso que a nossa competência parece fazer o uso instrumental dessas imagens como reveladoras? Seguramente que não, pois projetadas, se posso dizer, aqui nas criações de arte, elas guardam ainda sua força, que chamarei não apenas de percuciente, mas de crítica. Elas guardam alguma coisa de seu caráter de irrisão do de alarme. Mas, não é disso que se trata, em nossa relação com aquele que vem para nós designá-los na atualidade do tratamento?

Figura 45 –Dalí em meio ao texto de Lacan (1)



Fonte²⁷⁰

Figura 46 –Dalí em meio ao texto de Lacan (2)



Fonte²⁷¹

Lacan irá falar que as imagens nesses exemplos acima são combinatórias de significantes, “é o que faz disso a combinatória subjetiva”, a partir de um efeito do significante no real (natural das coisas)²⁷². A combinação significante (que é o princípio para a metáfora) agora se realiza numa combinação entre significante e real.

As imagens criadas por Dalí não são signos que representam algo para alguém, mas sim uma combinatória de significante que representa o sujeito para outro significante – quem sabe talvez essa seja uma primeira afirmação que vincularia a proposição surrealista da imagem ao encontro entre duas realidades distintas, mas ainda é muito cedo para propor isso, já que a finalidade está em encontrar o sujeito na origem do próprio significante –. Essa origem do significante será investigada a partir do objeto metonímico do desejo, represento pelo “objeto *a*” em relação com todos os outros objetos. Essa ideia traz pistas importantes sobre a origem do significante, já que quando o objeto surge de maneira metafórica substitui-se o objeto pelo sujeito.

Contudo, fazer essa mesma associação (entre o significante, com o objeto trazendo notícias sobre o sujeito) com a obra de arte ainda parece prematuro, uma vez que Lacan irá desenvolver esse ponto no Seminário XI. No entanto, ele exemplificará isso através da demanda, em que o rastro desaparece e o significante do sujeito é revelado.

Mas isso nos interessa, pois o que isso quer dizer? Como indiquei ontem à noite, o objeto metonímico do desejo, esse que, em todo os objetos, representa esse objeto a eletivo, onde o sujeito se perde, quando esse objeto emerge de uma maneira metafórica, quando chegamos a substituí-lo ao sujeito que, na demanda, chega a se

incopar, a desaparecer, ausência do rastro, \$ barrado, nós revelamos o significante desse sujeito, damos-lhe seu nome: o bom objeto, o seio da mãe, a mama. Eis a metáfora na qual, digamos, estão presas todas as identificações articuladas da demanda do sujeito. Sua demanda é oral, é o seio da mãe que as prende no seu parêntese. É o *a* que dá seu valor a todas essas unidades que vão se adicionar à cadeia significante, a (1+ 1 + 1...).²⁷³

Esse ponto é interessante, pois marca a mama não como o corpo, mas sim como metáfora que representa a demanda; é de seu efeito de representação significante dentro da cadeia significante que se trata. Mas até aí nenhuma novidade, a novidade vem no ponto que ele trabalhará com a relação do neurótico com esse objeto metonímico e fálico (tema que será aprofundado no próximo seminário): “é necessário dizer: ele não é sem tê-lo. Isso evidentemente não quer dizer que ele o tem. Se o tivesse, não haveria questão. Está bem claro que é necessário que encontremos o sujeito na origem do próprio significante”²⁷⁴.

Assim, o objeto que era marcado em suas características imaginárias num primeiro momento e que passou a ter sua relação com a Coisa (com o que é a ordem do real), agora, está vinculado ao falo em sua característica inerente de ser significante. Contudo a ideia ainda é entender a origem desse significante. Nesse caminho outra novidade é articular a identificação ao traço através do “nome próprio”.

A proposta para pensar o “nome próprio” tem o objetivo de colocar o sujeito em referência direta com o significante primordial: “Há um sujeito que não se confunde com o significante, mas que se desdobra nessa referência ao significante, com um traço, com características articuláveis, formalizantes...)²⁷⁵. A partir daí ele vai procurar nas referências gregas a função do nome próprio e encontra o caráter idiótico dele, a escrita não é “abstrata” pois do que se trata é de um traço no momento em que se desempenha o papel de marca. O nome próprio é sempre ligado à escrita, mais do que o som.

Como já mencionado, o traço em sua relação com o significante é aquilo que há de comum entre os significantes, ou, em outros termos, é o suporte de uma cadeia de significantes; o “nome próprio” é a identificação do sujeito com um traço, não com aquilo que seria a marca da singularidade de cada significante dentro do universo da linguagem, mas o que há de partilhado entre os significantes dentro da lógica de uma cadeia. É por isso que ele diz que em todas as línguas Cleópatra é Cleópatra²⁷⁶.

Enfim, o nome próprio não é apenas um significante no qual os sujeitos, sendo seu efeito, sujeitam-se, mas um traço compartilhado. Porém, existe outro tipo de identificação, que não é a do traço com o significante, mas do traço com o objeto. Essa identificação, diferente da identificação com o nome próprio, é “algo do objeto que o traço retém”, “sua unicidade”, como

já mencionado. Essa ideia fica mais clara quando ele fala do ideograma. Ao mesmo tempo em que ele se assemelha a uma imagem, ele só se torna ideograma porque perde suas características de imagem e ganha um nome. Lacan está dizendo que a imagem (uma das características do objeto que ele considera como simbólica) dá ao ideograma uma característica referencial que precisa ser apagada para assumir algo da ordem da letra, de um traço, a “marca da diferença pura”.

Por mais que ele esteja se referindo à característica imagética do ideograma, ao excluir a discussão sobre as possibilidades da imagem (forma, informe, colagem, anagramas...) ele retira as características do objeto e as eleva à “dignidade” da lógica. Afinal, se trata da formalização, em outros termos, situar o sujeito na ordem do significante²⁷⁷.

Lembra-se, contudo, que isso foi o oposto do que fizeram os surrealistas em relação ao objeto, os *objetos surrealistas* estavam a serviço da exaltação do sujeito do inconsciente e, por isso, suas propriedades deveriam ser vastamente exploradas nos lugares mais diversos onde pudessem aparecer.

De alguma maneira, Lacan testa essas possibilidades de onde o objeto pode aparecer ao ponto de ele dizer que ele e os surrealistas procuravam o mesmo objeto. Entretanto, essas possibilidades de encontro são elevadas à lógica que lhe é disponível nesse momento. Um dos pontos da análise sobre a genealogia do objeto é de que conforme os recursos lógicos lacanianos (em especial nos esforços com a forma) irão se complexando o lugar do objeto também será, num sentido mais próximo ao surrealista.

No Seminário X, sobre a angústia, Lacan faz uma menção que explicita um dos pontos fundamentais para o quarto momento da teoria em relação ao conceito de objeto.

Mesmo na experiência do espelho, pode surgir um momento em que a imagem que acreditamos estar contida nele se modifique. Quando essa imagem especular que temos diante de nós, que é nossa altura, nosso rosto, nosso par de olhos, deixa surgir a dimensão de nosso próprio olhar, o valor da imagem começa a se modificar — sobretudo quando há um momento em que o olhar que aparece no espelho começa a não mais olhar para nós mesmos. Iníthium, aura, aurora de um sentimento de estranheza que é a porta aberta para a angústia²⁷⁸.

A angústia é o afeto que se relaciona com o real, uma maneira de como o “objeto a” relaciona-se com o corpo, sendo ele (o objeto) aquilo que marca as incidências da angústia. Nesse sentido, a angústia revela que a mesma condição de vazio do objeto do desejo também é o objeto da angústia, afinal, “Tudo gira, efetivamente, em torno da relação do sujeito com o *a*”²⁷⁹, e é por isso que ele desenvolve a questão do que acontece na ausência do objeto. Lembrando, contudo, que no seminário sobre a transferência, e também sobre a identificação,

essa questão foi especulada na medida em que o sujeito poderia emergir frente à queda, por mais que remeta simplesmente a uma queda imaginária dele. Nesse sentido, seria uma possibilidade de quebrar com vínculos, com padrões preestabelecidos da realidade. Porém, apontou-se o quanto essas especulações, por mais inovadoras que tenham sido para as elaborações no campo simbólico, tornaram o objeto um alicerce da lógica simbólica, questão que será reelaborada neste seminário sobre a angústia.

Se na ausência do objeto a satisfação do desejo é impossível e é essa impossibilidade que garante a persistência do movimento do desejo, Lacan restabelecerá retroativamente o objeto *a* partir da experiência de satisfação. Para desenvolver essa ideia, a angústia enquanto conceito será trabalhada a partir da ideia freudiana sobre ela: um sinal no *eu* referente a um perigo interno. Lacan desdobrará essa ideia ligando-a ao desejo do Outro, ou, ao campo do simbólico, o que significa que o afeto da angústia está atrelado ao momento em que o sujeito se vê diante do desejo do Outro, alienado a esse desejo.

Porém, o grande Outro apresenta uma inconsistência constitutiva, o que estabelece uma correspondência direta com o desejo, já que o que está em jogo no desejo é aquilo que falta ao sujeito, do que ele não sabe sobre si mesmo, como também da impossibilidade de tomar qualquer objeto como referência. Lembrando que o Outro é o lugar do significante, e é nele que o sujeito encontra um traço único, o suporte do significante dentro do universo da linguagem.

Considerando essas ideias gerais, o projeto do seminário parte do suposto de que a constituição do sujeito diante do Outro conduz à introdução da concepção de objeto *a*, agora com a novidade de estar em relação com a angústia. E isso acontece na medida em que a entrada no campo simbólico ocorre quando a criança se dirige ao Outro de forma interrogativa, *Che vois?* * – próximo ao que ele anunciou no discurso de Alcibíades a Sócrates, só que agora essa ideia assume lugar constitutivo –, o que eu desejo é predeterminado pelo grande Outro, o espaço simbólico que eu habito, é a ele que eu me dirijo para saber sobre o meu desejo.

Assim, a origem da angústia deve ser analisada a partir do Outro e Lacan começa a desenvolver isso voltando, como de costume, a Freud, para quem a primeira experiência de angústia corresponde a um excesso libidinal impossível de ser simbolizado. Em Freud, o trauma vivido no nascimento corresponde a uma perturbação econômica que é experimentada como um excesso libidinal. Já para Lacan, tudo acontece a partir da experiência do estádio do espelho,

* Ao utilizar o termo *Che vois?*, Lacan refere-se à uma história fantástica do italiano Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, publicada em 1772, em particular à pergunta "o que você quer?" que o diabo faz ao protagonista.

onde é produzido o primeiro reconhecimento de nossa própria imagem, e assim, ocorre a constituição do *eu* e desta maneira o próximo passo é quando a imagem do corpo relaciona-se com esse campo libidinal por intermédio do espelho do Outro.

Se em Freud a angústia surge nos momentos em que o sujeito se encontra em relação com a perda do objeto, Lacan dirá que não se trata da perda desse objeto, mas sim da possibilidade de que tal objeto não falte. Assim, o objeto *a* só funciona em correlação com a angústia porque a angústia é um sinal sobre o que se passa na relação do sujeito com esse objeto. O sujeito só se relaciona com o *a* enquanto ele é barrado, o que o faz vacilar em sua relação com o objeto. A angústia é o sinal que denuncia, a deflagração desses momentos de vacilação do sujeito.

O sujeito só pode entrar nessa relação na vacilação de um certo *fading*, vacilação que tem sua notação designada por um S barrado. A angústia é o sinal de certos momentos dessa relação. Isso é o que nos esforçamentos por mostrar-lhes hoje, mais adiante, esclarecendo o que entendemos por esse objeto *a* ²⁸⁰.

É nesse sentido que a angústia é a tradução subjetiva do objeto *a*, pois é o afeto que remete o sujeito para os momentos em que ele está envolvido com esse objeto inapreensível. Assim, o objeto é intraduzível de outra maneira que não seja pela angústia.

Quando, no seminário V (1957-58), Lacan elaborou o matema da fantasia $\$ \diamond a$ – sujeito em relação ao objeto imaginário como o suporte do desejo –, ele enfatiza a dimensão da imagem especular, agora, em 1962, aparece a imagem do falo como uma lacuna na medida em que o falo não é representado no nível do imaginário, ele é cortado da imagem especular. Então, fica a questão de como relacionar esse falo que falta na imagem, essa lacuna que é designada pelo *menos phi*, ou, num novo vínculo, ao “objeto *a*”? Existe um paradoxo nesse ponto: enquanto o *a* é um resíduo do real, e por isso não deriva da imagem especular. Ao mesmo tempo, Lacan confessa que só pode imaginar esse objeto no registro especular²⁸¹. Talvez o ponto que trabalhe com esse paradoxo seja exatamente pensar nas relações com o objeto.

É aí que a função do imaginário demonstra todo o seu valor. Lacan nos lembra que a fantasia é precisamente o desvio imaginário que dá acesso, ainda que de forma artificial, à relação do sujeito com seu desejo. Ele reafirma que tal acesso nunca é possível de maneira efetiva, porque o objeto *a*, suporte do desejo na fantasia, é invisível na imagem do desejo para o sujeito. O lugar que corresponde ao *a* está do lado do espelho e é uma lacuna, pois é o lugar vazio, o lugar em que há ausência do falo. É nessa impossibilidade de representação especular

que o falo e o *a* se correspondem. Nesse ponto, a característica essencial do campo do imaginário que é sua dimensão de vacilo.

Sobre isso Lacan diz que

(...) quanto mais o homem se aproxima, cerca e afaga o que acredita ser o objeto de seu desejo, mais é, na verdade, afastado, desviado dele. Tudo que ele faz nesse caminho para se aproximar disso dá sempre mais corpo ao que, no objeto desse desejo, representa a imagem especular²⁸².

Assim, a angústia surge quando alguma coisa aparece no lugar do campo especular que corresponderia ao objeto *a*, caso esse objeto pudesse ser refletido. Esse lugar deveria estar vazio, já que não existe imagem da falta e é nesse sentido que Lacan afirma: “Quando aparece algo ali, portanto, é porque, se assim posso me expressar, a falta vem a faltar”²⁸³.

Esse ponto é fundamental para a proposta, já que representa que o que mais existe de mim mesmo está do lado de fora, não no sentido de projeção, mas por ter sido cortado de mim. Isso é interessante para pensar na última publicação da revista *Littérature*, quando Breton anuncia a foto de Man Ray como algo que está fora do texto para logo depois ensaiar as primeiras ideias sobre a noção de objeto.

O caminho seguindo por Lacan neste momento será se aproximar um pouco mais das ideias surrealistas sobre o objeto, contudo ele precisará desenvolver um outro elemento que estava fora, distinto do caminho seguido desde o estágio do espelho: a função do espelho, nessa nova maneira de encarar a dialética do reconhecimento, passa a considerar o olho já como um espelho, e isso porque ele reflete aquilo que é reflexo no espelho, mas, para o olho mais penetrante, é visível o reflexo que ele mesmo carrega do mundo, nesse olho que ele vê no espelho, em outros termos, é “A partir do momento em que existem o olho e um espelho, produz-se um desdobramento infinito de imagens entre refletidas”²⁸⁴.

Lacan ultrapassa uma barreira inédita em sua teoria, já que alguma Coisa do real se insere na dimensão do imaginário. Dessa maneira, quando o sujeito se depara com o *Unheimlich* e é tomado pela angústia ele é momentaneamente paralisado em seu movimento desejante, porém, não é mais do desejo que se trata e sim do gozo. Esse *Unheimlich* coloca o corpo diante do gozo e nesse sentido diante da angústia.

Colocando em relação o sujeito com o estranho e com o gozo, Lacan chama a atenção para a similaridade entre a estrutura da angústia e a estrutura da fantasia. Isso acontece porque tanto a angústia como a fantasia são enquadradas, ou seja, são delimitadas em uma cena que

mostra um outro plano. A diferença é que a fantasia encena a natureza enganosa do desejo e a angústia o gozo.

Nesse momento de desenvolvimentos há uma reconfiguração do estatuto do objeto a partir das tentativas de demonstrar como a angústia é um fenômeno de borda que sinaliza o limite entre o real e o campo do gozo. Mais precisamente, a angústia remete o sujeito ao mais íntimo de si mesmo, ocasionando um corte que flagra a vacilação do sujeito: há um registro desprovido de simbolização. O “objeto *a*”, nesse sentido, é estabelecido como aquilo que escapa por esse corte, como algo do real que se apresenta em decorrência de alguma situação que podemos considerar traumática, sendo o trauma uma fratura, o corte. É desse corte que se desprende o objeto *a*.

Assim Lacan mostra sua diferença conceitual em relação à angústia para Freud: “a separação característica do começo, aquela que nos permite abordar e conceber a relação, não é a separação da mãe. O corte de que se trata não é o que se dá entre a criança e a mãe”²⁸⁵.

Para ele, a separação que é realizada no nascimento e que traz consigo todas as implicações para o campo do objeto e da angústia é aquela que ocorre entre o bebê e os envoltórios embrionários que faziam parte de seu corpo. Para desenvolver isso, Lacan recorre à embriologia, diferenciando esses envoltórios a partir do óvulo, considerando que são elementos do corpo do feto. É esse “o corte que nos interessa, o que deixa sua marca num certo número de fenômenos clinicamente reconhecíveis”²⁸⁶.

E assim é estabelecida uma nova marca na teoria: “O objeto perdido nos diferentes níveis da experiência corporal em que se produz seu corte, é ela que constitui o suporte, o substrato autêntico, de toda e qualquer função de causa”; “...não somos objetos do desejo senão como corpo”; “O desejo sempre continua, em última instância, a ser desejo do corpo, desejo do corpo do Outro, e nada além de desejo de seu corpo”²⁸⁷.

Para desenvolver essas ideias fundamentais sobre a relação entre o objeto e o corpo, ele trabalhará com outros objetos análogos ao envoltório embrionário. Além do seio, há outros quatro: o falo, as fezes, o olho e a voz, sendo os dois últimos acréscimos a partir da teoria freudiana. Esses objetos são as formas que o objeto *a* passa a assumir. A principal característica é o fato de esses objetos manterem com o corpo uma relação de separação mediada por uma pulsão parcial. E é como pedaço de corpo que eles funcionam como objetos das pulsões parciais, cada um correspondendo à determinada pulsão: o seio é o objeto da pulsão oral, as fezes da pulsão anal, o falo da pulsão genital, o olho corresponde à pulsão escópica e a voz, denominada pulsão invocante.

É possível afirmar que, se o objeto *a* é um vazio, esse objeto da pulsão são as formas que esse vazio assume ao ser delimitado por bordas específicas do corpo. São pontos de fixação da libido, evidentemente relacionados ao movimento das pulsões parciais e à fixação da libido nessas partes do corpo. Está reestabelecido, depois de Freud, a relação entre a angústia e a libido (o qual terá cinco diferentes formas no corpo).

A falta é radical, radical na própria constituição da subjetividade, tal como esta nos aparece por via da experiência analítica. Eu gostaria de enunciá-la com essa formulação: a partir do momento em que isso é sabido, em que algo chega ao saber, há alguma coisa perdida, e a maneira mais segura de abordar esse algo perdido é concebê-lo como um pedaço do corpo²⁸⁸.

A novidade que coloca o “objeto *a*” em relação ao corpo será pontuada a partir da angústia, que marcará cada um desses momentos constitutivos do psiquismo. Ela é a tradução subjetiva do objeto *a* na medida em que sinaliza os momentos de aparição desse objeto. Nesses momentos, o sujeito é acometido pela angústia porque o desejo, causado pelo *a*, está prestes a invadir o campo do gozo. Portanto, “não só ela [angústia] não é sem objeto, como também, muito provavelmente, designa o objeto, digamos, mais profundo, o objeto derradeiro, a Coisa”²⁸⁹.

A partir dos desenvolvimentos do Seminário X, que enfatizam o objeto *a* em relação ao corpo, Lacan iniciará o seu Seminário XI, “sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, dedicando o poema de Louis Aragon* ao “objeto mais oculto”: o da pulsão escópica.

É em vão que tua imagem chega ao meu encontro
E não me entra onde estou, que a mostra apenas
Voltando-te para mim só poderias achar
Na parede do meu olhar tua sombra sonhada.
Eu sou esse infeliz comparável aos espelhos
Que podem refletir, mas que não podem ver
Como eles meu olho é vazio e como eles habitado
Pela ausência de ti que faz sua cegueira.

A questão sobre aquilo que se vê e aquilo que é do olhar é uma questão que foi explorada na história do surrealismo, principalmente no trabalho de Breton “Surrealismo e a pintura” (1925): “O olho existe em estado selvagem. As Maravilhas da terra a trinta metros de altura, as Maravilhas do mar a trinta metros de profundidade têm apenas por testemunho o olho

* Escrito na página 73 de “Fou d’Elsa” (chamado “Contracanto”).

indomesticável que, quanto às cores, conduz ao arco-íris”. Mas Breton transcende a isso que é do registro do olho, pois além do que está ao seu alcance ainda

(...) há o que é lindo ao ver e nunca ousou olhar, que é tudo que amo (além do que em sua presença não vejo mais o resto); há o que os outros viram, dizem ter visto, e que por sugestão conseguem ou não me fazer ver; há também o que vejo diferentemente do que os outros veem, e ainda o que começo a ver que não é visível. E não é tudo²⁹⁰.

Essa questão não apenas foi fundamental para que se pudesse avançar na questão sobre o *objeto surrealista*, como também será fundamental para que Lacan desenvolva os próximos passos em relação ao seu conceito de objeto.

Se no Seminário X foi anunciado que a angústia é o afeto que demarca cada uma das incidências do “objeto *a*”, este novo ano de seminários será dedicado a um resgate sobre fundamentos psicanalíticos após as elaborações das últimas décadas, além do mais este seminário será o que terá maior alusão ao surrealismo e a alguns surrealistas, fato que não parece ser uma coincidência. Também, o conceito de objeto recebe novas proposições a partir do seu vínculo estabelecido com a angústia, novas possibilidades de articulação entre o real, o simbólico e o imaginário.

Ao afirmar que nunca se considerou um pesquisador como Picasso: “Eu não procuro, acho”²⁹¹, Lacan afirma a psicanálise como sendo o tratamento do real pelo simbólico, assim, como foi o seminário sobre a angústia, ele muda o tratamento preponderante do campo simbólico e isso começa a partir de uma revisão sobre alguns conceitos fundamentais, o primeiro deles é o inconsciente.

O inconsciente freudiano é discutido a partir da distinção com o inconsciente estabelecido pelo romantismo²⁹². Para ele, trata-se de uma função ontológica, é sobre “a hiância” de que se trata a função do inconsciente, ou melhor, a hiância do inconsciente é “pré-ontológica”: o que é da ordem do inconsciente não é nem ser nem não-ser, mas é algo não realizável²⁹³. E nesse sentido, o que pode ser marcado como o diferencial da proposta lacaniana em relação a Freud é localizar o inconsciente numa estrutura, uma estrutura temporal. Se em Freud o conceito é evasivo, é frágil e está no plano ôntico do que é existente, para Lacan, o inconsciente é ético e ontológico, está no plano da natureza do ente, da “essência”²⁹⁴ – nesse ponto Lacan faz um retorno às noções heraclitianas presentes no seu poema, escrito em 1929.

Um dos pontos que ele irá retomar é o da hiância como o lugar onde o psicanalista deve trabalhar e, como ele já havia anunciado anteriormente, o mecanismo da fantasia é uma das maneiras de lidar com essa lacuna e, por isso, um lugar fundamental de investigação. Contudo,

agora, Lacan dirá que é em relação ao real que funciona o plano da fantasia, já que o real suporta a fantasia, e a fantasia protege o real²⁹⁵. Para desenvolver essa ideia, ele estabelecerá uma relação entre a fantasia e a repetição, sendo esse último mecanismo o próximo conceito a ser trabalhado.

Se o real é o que retorna sempre no mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não o encontra – então, o ato não é um comportamento, o verdadeiro ato tem sempre uma parte de estrutura, e isso por que se trata de um real que não é evidente e é por isso que a resistência do sujeito passa a ser repetição em ato²⁹⁶.

Nesse caminho, Lacan retoma os conceitos aristotélicos de *Tiquê* e *Autômaton* (retirados da “Física”, quarto e quinto capítulo), sendo o *Autômaton* a rede de significantes, relacionada ao princípio do prazer e a compulsão à repetição; e *Tiquê* o encontro do real, o encontro faltoso. O real está para além do *Automatôm*, da insistência dos signos pelo princípio do prazer, Em outros termos, o sistema da realidade nos deixa prisioneiros das redes do princípio do prazer, e é por isso que Lacan diz que Freud, quando destaca a função da fantasia, se interroga sobre qual é o encontro primeiro, qual o real que há por de trás da fantasia²⁹⁷. Assim, ele pode afirmar que a psicanálise, mais do que qualquer outra prática, é orientada para “o núcleo do real”.

Depois dessas afirmações fundamentais (que parecem retirar a autonomia significativa para estabelecer um primado do real), Lacan propõe, um dia de seminário repleto de elementos que se vinculam a poesia e as artes. Ele inicia retomando, mais uma vez, o sonho freudiano do “filho que queima” e impõe a sua concepção de realidade e real a partir da relação que faz entre repetição e fantasia.

Primeiramente, o que se repete é algo que se produz.

Assim, ele questiona-se “Qual a função da consciência? Em minha consciência (que é constituída das minhas representações) é apenas minha representação que eu reaprendo”²⁹⁸. Lacan relembra o sonho freudiano e chama atenção para a realidade da vela tombada. Por que a vela tomba, questiona ele?

A questão aparece para dar vazão à importância que há na função da consciência. Esse sonho, como percebeu Freud, não serve para satisfazer a precisão de prolongar o sono: O que é o despertar? – algo de mais fatal se repete na realidade²⁹⁹. É por isso que esse sonho pode ser considerado uma “homenagem à realidade faltosa, à realidade que não pode acontecer a não ser repetindo-se infinitamente, num infinito que jamais será atingido no despertar”. No caso da vela que tomba, é algo que se repete (“o mais fatal”) por meio da realidade. Assim, ele novamente questiona: “Não será, no sonho, uma outra realidade?”.

Essa outra realidade estabelecerá vínculo com a fantasia, lembrando que Freud se viu maravilhado com o sonho do filho que queima, pois, ele comprova a teoria sobre o desejo: O sonho não é apenas uma fantasia preenchendo uma aspiração, mas, se a relação da fantasia não é com o sonho é com essa outra realidade que ela se relaciona.

Neste ponto, é possível um questionamento sobre um princípio surrealista questionado por Lacan em meados da década de cinquenta, o encontro entre duas realidades. Através de um retorno à realidade, ele afirma a existência de duas realidades e elas estão em conformidade com o encontro surrealista entre duas realidades, o qual dará vazão à criação de verdadeiras imagens. Além do mais, esse é um dos pontos fundamentais para a quarta virada proposta, a relação entre o real e a fantasia.

Sobre esse ponto, Žižek faz uma leitura interessante, “se na oposição entre o sonho e a realidade, a fantasia está do lado da realidade, e é em sonho que nos defrontamos com o real traumático – não é que os sonhos sejam para aqueles que não conseguem suportar a realidade, a própria realidade é para aqueles que não conseguem suportar (o real que se anuncia) seus sonhos”³⁰⁰.

Lacan está se debruçando no campo surrealista, onde a noção de objeto surgiu. Não obstante, já é notório que seus objetivos são distintos e é por isso que Lacan continua dando suas contribuições para a clínica psicanalítica, já que este é o seu foco. Ele se questiona sobre o que é correlativo do sonho na repetição. Não se trata do representante do representativo, mas o “lugar-tenente da representação”.

O real pode ser representado pelo acidente, pelo barulhinho, a pouca realidade, que testemunha que não estamos sonhando. Mas, por outro lado, essa realidade não é pouca, pois o que nos desperta é a outra realidade escondida por de trás da falta do que tem lugar a representação – é a *Trieb*, nos diz Freud, ainda: O lugar do real vai do trauma à fantasia. A fantasia é a tela que dissimula algo de primeiro, de determinante na função da repetição³⁰¹.

Esse “lugar-tenente da representação” pressupõe um materialismo, o é, porém ele está vinculado ao real, que está para além do sonho, da falta de representação que o sonho ilustra, ali está o lugar-tenente onde o real comanda nossas atividades.

E ele ainda volta ao sonho do “filho que queima” no subcapítulo “A esquizo do olho e do olhar”.

Será que a realidade que determina o despertar é mesmo o leve ruído contra o qual o império do sonho e o desejo se mantém? Não será outra coisa? Não será o que exprime no fundo a angústia desse sonho? – isto é, o mais íntimo da relação pai e filho, e que

vem a surgir, não tanto na morte quanto no fato de ela estar mais além, no seu sentido de destino”³⁰²

Lacan está se referindo à pulsão e ao seu destino: “O lado fechado da relação entre o acidente, que se repete, e o sentido do velado, que é a verdadeira realidade e nos conduz à pulsão”³⁰³. E é nesse sentido que o real é no sujeito o maior cúmplice da pulsão.

Para trabalhar com essa questão, ele irá voltar ao poema de Aragon para reiniciar a discussão sobre o que se vê e o que se olha presente no Seminário X. Se a tradição trabalha com a dialética entre o verdadeiro e a aparência, partindo da percepção, então Lacan resgata Maurice Merleau-Ponty, em “O Visível e o invisível” – que acabara de ser lançado após a morte do filósofo, em 1961 – para dizer que ele colocou o problema sobre a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho do que se vê. Para Lacan, o olho é ainda uma metáfora, por isso vai chamá-lo de *empuxo*, há algo anterior ao olho e está na preexistência do olhar: “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte”. Porém, ele lembra que “... não é entre o visível e o invisível que, nós outros, temos que passar”³⁰⁴. Para ele, o olhar refere-se à angústia de castração, “O olho e o olhar é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão no nível do campo escópico”.

Ao mesmo tempo em que ele faz uma homenagem a Merleau-Ponty, ele também faz uma crítica à fenomenologia a partir das elaborações que consideram que o que “vejo fora, que a percepção não está em mim, que ela está sobre os objetos que aprende”; e “... é por isso que o mundo é atingido por uma presunção de idealização”; “... chega até a reduzir o sujeito que percebe a uma mediação cartesiana a um poder de nadificação”³⁰⁵.

Para Lacan, a fenomenologia de Husserl incluiu o sujeito e Merleau-Ponty incluiu o corpo no fenômeno. No caso da psicanálise, demonstra que o fenômeno já está estruturado pelas relações significantes que constituem o registro simbólico e, concordando com Husserl, inclui o sujeito no fenômeno, mas o sujeito de que se trata, longe de ser unificado e objetivo, é um sujeito dividido e determinado pela linguagem.

Nesse caminho, com a intenção de que os ouvintes “sentissem” esse olhar por ele proposto, afirma que há outro caminho: o fenômeno do mimetismo.

E assim, novamente, Lacan retoma Roger Caillois. Ele diz que não é o caso do mimetismo ser explicado pelo fim da adaptação (como muitos o percebem), mas, ao contrário, como Caillois desenvolve no trabalho “Medusa e Companhia” (1960), de maneira “perspicaz”. Os dois primeiros pontos resgatados por ele do trabalho de Caillois são: “a mutação do mimetismo só pode se dar de uma vez e de saída”; e alguns insetos protegidos pelo mimetismo são devorados por outros pássaros; “se precisamos atribuí-lo a alguma potência formativa do

organismo mesmo que nos mostra suas manifestações”. Caillois lembra nesse trabalho, em especial da potência formativa que podem evocar a função dos olhos (ocelos), o que impressiona em relação ao predador ou a vítima que vá olhá-lo, e se a impressão é por causa da semelhança ou o contrário, “os olhos é que são fascinantes por sua relação com a forma dos ocelos. “Dito de outro modo, não devemos, quanto a isso, distinguir a função do olho da função do olhar”³⁰⁶.

Esse ponto é fundamental na medida em que o corpo é um elemento desse processo de constituição subjetiva na realidade. De fato, essa afirmação ao mesmo tempo em que marca uma obviedade também é uma novidade nas articulações lacanianas, principalmente no que concerne à relação do corpo com o registro simbólico, ou, com a linguagem.

Nesse caminho, Lacan volta para a questão do factício (daquilo que é produzido artificialmente), e que ele chama da função da *mancha*. Essa *mancha* é o que marca a preexistência de um “dado-a-ver”, e a sua função está relacionada com colocar em questão a visão como aquilo que é da ordem da consciência. Nesse ponto, citará outro representante surrealista, Paul Valéry, no seu trabalho “Jovem parca”, em especial num verso que comporta a ideia do “vendo-se ver-se”, representando um escamoteamento, ou fazer desaparecer sem que ninguém perceba:

Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais [eu me via me vendo, sinuosa e dourada
(reluzente)]

De regards en regards, mes profondes forêts. [de olhar em olhar, minhas profundas
florestas]

...

J'y suivais un serpent qui venait de me mordre. [Eu persegui uma serpente que acabará
de me morder]

Logo em seguida à menção a Valéry, ele anuncia o lugar do objeto nesse desenvolvimento:

(...) o olhar pode conter em si mesmo o objeto *a* da algébrica laciana, no qual o sujeito vem fracassar, e o que especifica o campo escópico e engendra a satisfação que lhes é própria, e que lá, por razões de estrutura, a queda do sujeito fica sempre despercebida, pois ela se reduz a zero. Na medida em que o olhar, enquanto objeto *a*, pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração, e que ele é o objeto *a* reduzido, por sua natureza, a uma função punctiforme, evanescente – ele deixa o sujeito na ignorância do que há para além da aparência – essa ignorância tão

característica de todo o progresso do pensamento nessa via constituída pela pesquisa filosófica³⁰⁷.

A grande novidade em relação ao conceito de objeto é de que ele “pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração”. Da mesma maneira como ele precisou desaparecer para dar lugar ao sujeito, tanto no seminário VIII como IX, por mais que tenha sido focada a sua qualidade imaginária nesse desaparecimento, com a finalidade de exaltar o seu vínculo com o real, agora a sua potência está no vínculo com o registro simbólico.

Mas de fato o que é o olhar? Para desenvolver essa complexa questão, os representantes surrealistas de Aragon, em “Loucos de Elsa”, e de Valéry, na “Jovem Parca”, serão evocados.

A esquizo “na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia à qual o sujeito está apenso numa vacilação essencial, é o olhar”, assim, o olhar se presentifica como inapreensível e é por isso que ele é, mais que qualquer outro objeto, desconhecido, e é talvez por essa razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão da consciência de *ver-se vendo-se*, em que o olhar elide³⁰⁸.

E assim Lacan marca o domínio da visão integrado ao campo do desejo, mas questiona-se: Há algo de simbólico na falta?³⁰⁹. Para desenvolver esse ponto ele vai trabalhar com mais um caso artístico, desta vez plástica: a anamorfose, ilustrada no quadro “Os Embaixadores”, de Hans Holben. Ele fala da demarcação do espaço na visão e sobre o valor da deformação, a partir da fascinação pela deformação, desde Arcimboldo a Salvador Dalí, dizendo que essa fascinação complementa algo que falta na visão das pessoas geométricas sobre perspectiva.

Figura 47 – Holbein em meio ao texto de Lacan



Fonte³¹⁰

Nesse sentido, Lacan afirma que “Holbein nos torna aqui visível algo que não é outra coisa senão o sujeito como nadificação – nadificado numa forma que é a de menos phi da castração, a qual centra para nós toda a organização dos desejos através do quadro das pulsões fundamentais”³¹¹.

Esse quadro não é nada mais do que é todo quadro, uma armadilha de olhar. Em qualquer quadro que seja, é precisamente ao procurar o olhar em cada um dos seus pontos que vocês o verão desaparecer”³¹².

Lacan está dizendo que há fatos que só podem ser articulados pela dimensão fenomenal, ou pulsional, da experiência, e é por isso que ele também situa o quadro de Holbein como *mancha* e propõe que isso são os fatos do mimetismo³¹³, já que quando o animal imita ele faz mancha; “... ele se faz quadro, inscreve-se no quadro”. Caillois, em “Medusa e Companhia”, estabelece três atividades miméticas: o travesti, a camuflagem e a intimidação; todas essas atividades são desdobradas por Lacan, porém, o fundamental para ele é que são nessas dimensões que o sujeito tem que se inserir no quadro. No caso de Caillois, já havia feito uma analogia com o que é do mimetismo e o que é dos humanos em relação às artes plásticas ou pintura, mas então resta uma pergunta: O que é pintura? Do que é que se trata quando o sujeito, o quadro, tem por centro o olhar? E ele diz: “Na obra é como sujeito, como olhar, que o artista pretende se impor”³¹⁴.

Esse ponto é interessante porque estabelece outro foco para o mesmo problema. Ele diz que a isso alguns responderão valorizando o objeto do produto arte, mas não é o que ele fará, pois está interessado naquilo que o pintor oferece.

Queres olhar? Pois bem, veja isso então! Ele oferece algo como uma pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõe as armas. Ai está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição, do olhar³¹⁵.

Esse efeito pacificador chama atenção, pois o que está em jogo é a satisfação pulsional e não mais a ênfase na manipulação significativa, como foi o caso enfatizado no Seminário VII, por exemplo. No entanto, Lacan aponta que a função da pulsão é por em questão o que é da satisfação e, nesse sentido, ele está se referindo a uma relação direta desta experiência do inconsciente com o que é do olho, contudo: *Jamais me olhas lá de onde te vejo. O que eu olho é jamais o que quero ver*³¹⁶.

Ao retirar o foco do poder no significante, ele estabelece uma nova possibilidade de relação para a pulsão, com o “objeto *a*”, e nesse sentido, Lacan, em resposta a Mustafais Safouan, esclarece:

o objeto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão. Isso vale como símbolo da falta, quer fizer, do falo, não como tal, mas como fazendo falta. É então preciso que isso seja um objeto – primeiramente, separável – e depois, tendo alguma relação com a falta...³¹⁷

“De maneira geral, a relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro. O sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver. É por isso que o olho pode funcionar como objeto *a*, quer fizer, no nível da falta”³¹⁸.

Esse ponto será retomado por Lacan no Seminário XIII, principalmente quando ele faz uma longa leitura sobre o quadro de Velásquez “As meninas” e discute com Michel Foucault em relação às análises que ele havia feito na obra “As palavras e as coisas”^{*}.

Basicamente, o pensamento de Foucault sobre o quadro explicitava a representação na qual o sujeito estava excluído. Já para Lacan, o quadro é exatamente onde o sujeito emerge, em virtude do seu potencial escópico, e isso a partir das ideias de que existem dois tipos de relação; a do sujeito com o espelho e do sujeito com a arte. Na relação com o espelho, o sujeito é marcado por aquilo que lhe representará no mundo, o *eu* do estádio do espelho, e esta representação na

* Foucault esteve presente em alguns dias deste seminário e sua obra, inclusive, pode render bons argumentos para a continuidade desta pesquisa.

realidade é aquilo que identificará o indivíduo no campo do comum (no campo do semelhante), a partir do olhar do Outro. Já a relação do sujeito com a arte é a representação da representação do que ocorreu na relação com o espelho – exatamente como está representado no espelho que aparece no quadro de Velásquez. Assim, o olhar é isso que se perde ao tentar localizá-lo e o que está em jogo, principalmente no final do Seminário XI – o ápice do quarto momento da teoria –, é como este olhar perdido se relaciona com a pulsão.

Vincular o “objeto *a*” com a pulsão assume relevância fundamental para a teoria e irá inaugurar a entrada nos debates do que virá a ser o quinto momento da teoria lacaniana em relação ao conceito de objeto. Lacan assumirá uma outra posição, menos freudiana e mais surrealista nessa compreensão, “Se Freud nos faz esta observação de que o objeto da pulsão não tem nenhuma importância, é provavelmente porque o seio deve ser revisado por inteiro quanto a sua função de objeto”³¹⁹.

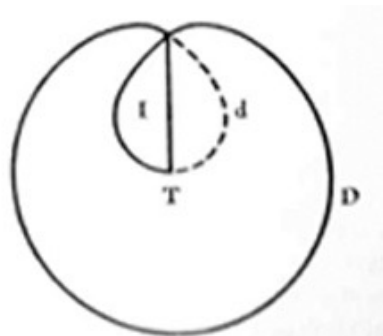
Nesse ponto, o seio em relação com a função do “objeto *a*” é exaltado através do exemplo de Guillaume Apollinaire, na sua peça “Mamas de Tirésias”, a qual batizou o nome do movimento surrealista – lembrando que a peça foi trabalhada no subcapítulo sobre Apollinaire, principalmente pela relevância das metáforas que produzem metamorfoses –, agora, num momento de conclusões do Seminário XI, ele pontua:

Por mais paradoxal, se não desenvolvo, que lhes possa parecer este pequeno apólogo, ele é, no entanto, exatamente é que acontece na realidade da análise. O analista, não basta que ele suporte a função de Tirésias. E preciso ainda, como diz Apollinaire, que ele tenha mamas. Quero dizer que a operação e a manobra da transferência devem ser regradas de maneira que se mantenha a distância entre o ponto desde onde o sujeito se vê amável, - e esse outro ponto em que o sujeito se vê causado como falta por *a*, e onde *a* vem arrolhar a hiância que constitui a divisão inaugural do sujeito³²⁰.

A relação da pulsão com o “objeto *a*” é enfatizada pelo simples fato de que o desejo alimentar, por exemplo, tem outro sentido que não o da alimentação. A dimensão sexual está posta na realidade da análise – assim como os seios de Tereza tiveram que existir, para que ela pudesse entrar em contato com verdades de si mesma, para depois liberá-los ao público. Contudo, ele lembra que o “objeto *a*” não atravessa a hiância da divisão subjetiva, mas traz notícias sobre ela*. Essas notícias que chegam são o ponto de relação entre a pulsão e o objeto.

* Esse ponto será desenvolvido por Lacan no seu Seminário XIV, sobre a “travessia da fantasia”, em que a ideia fundamental é a direção do tratamento analítico sendo o objeto um dos principais elementos para entender como o sujeito se relaciona no mundo, como ele organiza sua verdade através da/s fantasia/s.

Figura 48 – O desenho do “oito interior”*

Fonte³²¹

Sobre a pulsão Lacan já havia dito que não é um impulso, então o que ela é? Ele diz que se há algo que se parece com a pulsão, é como uma montagem. E isso porque “A pulsão é precisamente essa montagem pela qual a sexualidade participa da vida psíquica, de uma maneira que se deve conformar com a estrutura de hiância que é o inconsciente”³²².

“A montagem da pulsão é uma montagem que, de saída, se apresenta como não tendo nem pé nem cabeça – no sentido em que se fala de montagem numa colagem surrealista”³²³. Basicamente, a pulsão é montagem porque ela ocorre no caso de ser justaposta a estrutura do sujeito e a outras de suas experiências. Aquilo que aparentemente pode não fazer sentido sobre essa montagem é condizente com o sentido que há na hiância do inconsciente. As montagens surrealistas de alguma maneira traziam esta ideia, como parece ser também a ambição de Lacan com os seus esquemas.

2.5 Quinto momento

A quinta virada será considerada como o momento de “desalienação” do campo simbólico, ou, a linguagem para além de um princípio de comunicação. A consequência disso será uma maior aproximação com os ideais surrealistas sobre a linguagem. Esse momento é marcado pela entrada da teoria lacaniana na década de 70, principalmente através do Seminário XVII, “O avesso da psicanálise” (1969-70), a partir de importantes elaborações advindas do Seminário XIV, “A lógica da fantasia”. O ápice, para a proposta da quinta virada conceitual,

* A desenho, já introduzido no Seminário X, representa o “oito interior”: “uma certa relação da superfície consigo mesma, na medida em que, retornando sobre si mesma, ela se atravessa num ponto sem dúvida a ser determinado. Muito bem! Essa linha de travessia é, para nós, o que pode simbolizar a função da identificação”. (LACAN, 2008, p.263). O desenho é interessante para este momento, pois Lacan está ensaiando como o “objeto a” se amarra nas relações, neste caso, para-além da identificação. Esse ensaio de amarração continuará a partir daqui de maneira constrangente até o final das obras. .

acontecerá no Seminário XX, “Mais, ainda” (1972-73), no momento em que o gozo vincula-se à linguagem, proposição anunciada no texto “O aturdido”, de 1972, observando que essa ideia partiu de importantes questionamentos feitos no Seminário XIX, principalmente referentes à escrita chinesa.

Nessa sequência, o Seminário XXIII, “O Sinthoma”, é a melhor ilustração para a proposta desta pesquisa, a saber: a relação entre Lacan e o Surrealismo a partir das inspirações acerca da noção de *objeto surrealista*.

Referente à alienação simbólica, considera-a principalmente a partir da máxima de que “o significante representa um sujeito para outro significante” – definição, inclusive, de metáfora para Lacan. Essa máxima é lida de outra maneira no Seminário XVII, a partir do questionamento sobre o que se pretende com “o avesso da psicanálise”. A questão é tratar do discurso que ultrapassa a palavra e mesmo assim é mantido através do “instrumento da linguagem”³²⁴. Porém, em virtude desse “discurso sem palavra”, a fórmula de um significante que representa o sujeito para outro significante será lida como o discurso do mestre, e, para além dele, há de se ler a relação do sujeito no discurso a partir do Outro, do gozo do Outro e isso porque o que está em jogo na forma original de um significante para outro significante é a repetição, e a repetição passa a visar um gozo e não um significante. Assim, a fórmula recebe um avesso: o significante representa um gozo para um outro significante³²⁵.

Essa é uma das maneiras de ler como Lacan passa a renunciar a autonomia do simbólico, no momento em que o gozo vincula-se à cadeia significante e, conseqüentemente, se vinculará também ao objeto. Contudo, para chegar a esse ponto foi necessário passar pela travessia da fantasia como uma forma subjetiva de transgressão, no sentido de ir mais-além em direção ao vazio, chegando mais perto da renúncia – nesse ponto sobre a renúncia, Lacan volta à heroína de Claudel quanto àquilo que ela teve de renunciar, que nada mais era do que aquilo que ela sempre dedicou toda a sua vida – e, conseqüentemente, num retorno às relações de gozo para pensar a subjetividade.

No seminário sobre o “Averso da psicanálise”, Lacan trabalhará com os diferentes discursos, sendo o discurso da psicanálise associado ao discurso do mestre. Nesse sentido, o avesso significa uma “retomada pelo avesso”, referindo-se à teoria freudiana e ao que representa Freud para o seu ensino, enquanto discurso. O avesso seria o estabelecimento da diferença entre o discurso do mestre e o discurso do analista e Lacan diz, sobre isso, que há “um discurso sem palavras”, e é por isso que “A posição do psicanalista, eu a articulo da seguinte forma – digo que ela é feita substancialmente do objeto *a*”³²⁶.

Para compreender essa relação entre o discurso do analista e a relação com o “objeto a” é necessária a inclusão de uma nova noção: “mais-de-gozar”.

O “mais-de-gozar” traz uma ideia a mais sobre o gozo, já que ele é pensado como *das Ding*, e isso porque está fora do campo da simbolização, também do imaginário, e ao mesmo tempo é um tipo de identificação. O gozo é apresentado como objeto da pulsão (objeto anal, oral, escópico, vocal...), e ao mesmo tempo “O caminho para a morte nada mais é do que aquilo que se chama gozo”³²⁷. Assim, essa nova noção lacaniana estabelece a vinculação do objeto no campo do gozo*, ou do objeto com o corpo que goza.

Se Lacan está propondo um avesso para a psicanálise, a partir da discussão sobre diferentes discursos, então um dos pontos que ele irá levantar é o discurso político. Qual seria o lugar da psicanálise na política? Ao levantar alguns pontos da teoria marxista e também um resgate da dialética do Senhor e do Escravo, em Hegel³²⁸, ele pontua que a intrusão na política só pode acontecer se se reconhecer que não há discurso que não seja do gozo, pelo menos quando ele se pretende a verdade.

O que Marx anuncia na mais-valia, é espoliação do gozo. No entanto, essa mais-valia é o memorial do mais-de-gozar, é o seu equivalente do mais-de-gozar. A sociedade de consumidores adquire seu sentido quando ao elemento, entre aspas, que se qualifica de humano se dá o equivalente homogêneo de um mais-de-gozar qualquer, que é o produto de nossa indústria, um mais-de-gozar – para dizer de uma vez – forjado³²⁹.

Além de haver um gozo no discurso capitalista, o objeto *a*, dito como objeto “mais-de-gozar”, torna-se a representação da produção da sociedade capitalista, ou, em termos freudianos, um representante do mal estar na civilização: “O que há de perturbador é que, se o pagamos, o temos, e depois, a partir do momento em que temos, é urgente gastá-lo. Se não se o gasta, isso traz todo tipo de consequência”³³⁰.

É assim que ele vai discorrer sobre a questão do discurso do analista a partir do que se espera de um psicanalista: “o trabalho é para mim, e o mais-de gozar, para vocês. O que se espera de um psicanalista é, como disse da última vez, que faça funcionar seu saber em termos de verdade”³³¹. E o discurso da psicanálise refere-se a um semi-dizer.

A questão sobre a verdade permeará todo o seminário e ao fim ele anuncia algumas novas ideias que serão discutidas em próximos seminários. Por exemplo, quando discute sobre a relação do real com verdade³³²: “... Disse o real e não verdade, pois, como já lhes

* Em termos utilizados por Quinet, no seu livro “Um olhar a mais”, o mais-de olhar. Esse ponto ainda pode ser melhor explorado em pesquisas futuras, principalmente no que concerne às formas, *informe*, da experiência estética em relação ao corpo.

expliquei da última vez, é tentador sugar o leite da verdade, mas é tóxico. Isso dá sono, e é tudo o que se espera de vocês”.

Luta-se pela verdade, o que, de todo modo, só se produz por uma relação com o real. Mas que isso se produza importa muito menos do que aquilo que produz. O efeito de verdade é apenas uma queda de saber. É essa queda que faz produção, a ser retomada em breve³³³.

O que está do lado da verdade é o que está do lado do sujeito e ao mesmo tempo há um efeito de verdade, de uma verdade que está vinculada à impotência, justamente porque se trata daquilo que não se sabe e daquilo que não pode ser satisfeito: o desejo. Nesse sentido, quando o “objeto *a*” torna-se “mais-de-gozar” ele torna-se também o representante daquilo que falta, daquilo que não se sabe, daquilo que é produto desse efeito de verdade do discurso. Assim, o “objeto *a*” passa a poder assumir seu lugar numa vastidão de lugares, de espaços. Ele pode aparecer nos mais diversos lugares, assim como foi para os surrealistas, com a exigência que estivesse relacionado ao desejo.

Contudo, esse objeto “mais-de-gozar” não tem representação na linguagem neste Seminário, fato que irá mudar no Seminário XX e trará importantes elementos para os primeiros caminhos conclusivos desta pesquisa. Porém, ainda antes, no Seminário anterior, XIX, chamado “De um discurso que não fosse do semblante”, foi trabalhado com a ideia de que há, para-além do hiato entre o que se escreve e o que se fala, um hiato também entre o que se escreve e o que se lê, a partir da escrita chinesa.

Esse hiato entre o que se escreve e o que se lê coloca um problema ao pressuposto central sobre o significante fônico, agora, no exemplo da escrita chinesa os significantes são gráficos – questão explorada pelos surrealistas desde o início através das colagens, dos caligramas, fotomontagens, revistas...

É a partir desse questionamento advindo da escrita chinesa que ele volta à temática sobre a função da escrita, defendendo que há uma ambiguidade daquilo que se escreve com o que constitui a força do que escrevo³³⁴, e isso se relaciona com o fato de que a importância da língua é ser indireta, diferente do escrito. Assim, o escrito deixa claro que ele não é linguagem, “mas só se fabrica por sua referência à linguagem”³³⁵. Nesse ponto, Lacan chega a questionar-se se o inconsciente chinês é estruturado como uma escrita e não como linguagem – se assim for, como os chineses sonham? Através de caracteres? – O sistema chinês revela-se a serviço da palavra, mesmo que mantenha uma distância dela, e isso porque os ideogramas têm uma forma autônoma e invariável, o que, conseqüentemente dilui o seu poder significante.

Essas questões, colocadas no Seminário XVIII, deixam o “objeto *a*” numa posição sensível. No momento em que o significante, como mensagem, é substituído pelo aparecimento da palavra, em sua materialidade de letra, há também a possibilidade de operar com a mesma materialidade da escrita para manter algum efeito de sentido, algum uso do semblante, no qual o objeto se relaciona. Assim, o “objeto *a*”, diferente do seminário anterior, relaciona-se à linguagem. Contudo a sua relação com o real é “emprestada” para ser agora a relação com o simbólico, um suporte semblante.

O próximo Seminário trabalhará ainda novos elementos para as suas formulações polissêmicas do objeto, as quais serão fundamentais para as propostas conclusivas desta pesquisa.

No Seminário XX, “Mais, ainda” (1972-73), o gozo torna-se explicitamente discursivo. A diferença em relação aos seminários precedentes é a de que a linguagem fica fora do princípio de comunicação endereçada ao Outro porque “A realidade é abordada com os aparelhos do gozo” e não há outro aparelho que não a linguagem. “É assim que, no ser falante, o gozo é aparelhado”³³⁶, mesmo que o gozo não seja anterior à realidade.

Bem, nesse contexto em que a linguagem não é mais necessariamente endereçada ao Outro e torna-se um modo de gozo, ela acaba recebendo uma espécie de “autonomia conceitual”: lalíngua [*lalangue*]*.

A lalíngua trata-se da fala antes da sua instituição no complexo gramatical e lexical (lexicográfico). Ela é a fala como comunicação, mas, agora, como comunicação de gozo. Isso significa que a lalíngua está separada da estrutura da linguagem, do domínio simbólico, e isso acaba trazendo limitações para a concepção de estrutura, já que até então é na relação com o Outro (universo simbólico) que serão estabelecidas as experiências subjetivas.

Nesse sentido há uma aposta, a ideia do gozo como fato da não-relação.

Se a relação do sujeito com o gozo é vista nesse seminário como fato, ele é fato porque é um gozo no corpo – como o próprio título do Seminário sugere, em sua versão original: *Encore; en [no] corp [corpo]*.

É dessa maneira que Lacan introduz outra noção vinculada ao gozo: gozo Uno. Ele é o gozo sem o Outro, num corpo que pode gozar de diferentes maneiras, masturbando-se ou

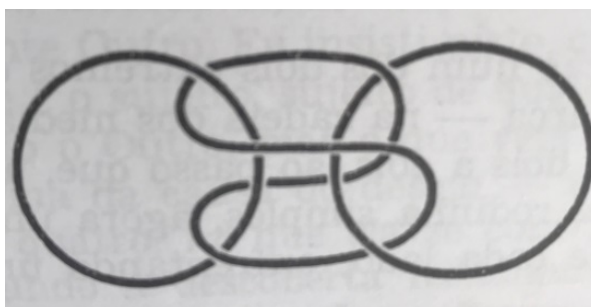
* Em relação à tradução do termo francês *lalangue*, opta-se pela tradução feita por Haroldo de Campos, “lalíngua”, ao invés da tradução feita pela edição Zahar “alíngua”. A proposta de Campos de uma nova tradução em relação à editora brasileira está vinculada a três fatores: Lacan escolheu o artigo feminino francês para o a sua noção; o prefixo “a” teria a conotação de negação em relação à língua; e o sua proposta remeteria à ressonância de “lalia”, “lalação”, de tudo que nos afeta quanto ao fluxo polifônico das palavras. (“O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua”)

simplesmente falando. A fala desse contexto é um modo específico de satisfação do corpo falante, diferente do que foi em qualquer outro momento da teoria.

Essa nova ideia faz com que haja, inclusive, uma nova possibilidade de compreensão sobre o conceito de sublimação. Se a sublimação desde Freud só encontra sua realização na satisfação do Outro, aqui, Lacan trata da satisfação solitária. Ele diz “Quando deixamos o corpo completamente só, o corpo falante sublima o tempo todo, com toda força”³³⁷. É no gozo Uno que a sublimação encontra a sua base fundamental. É a partir dessas ideias que surge uma outra máxima lacaniana de que “não há relação sexual”.

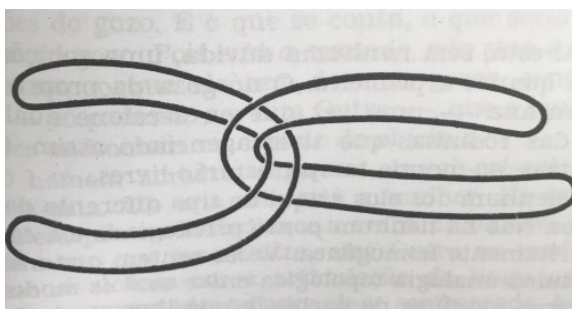
Se o gozo é Uno, em que o sujeito sublima o tempo todo em não-relação, é porque em relação com o corpo acaba-se tendo um retorno à Coisa e, conseqüentemente, um retorno à ideia do “objeto *a*” como a Coisa. Esse retorno coloca novamente o sujeito em contato com coisas que não têm relações determinadas (como na estrutura), e sim em relação com as coisas que estão separadas e a única maneira de entendê-las em relação será através de conectores, ou do desenho dos nós.

Figura 49 – O nó em meio ao texto (1)



Fonte³³⁸

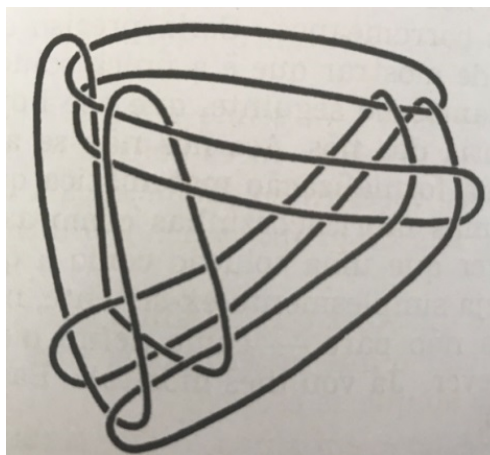
Figura 50 – O nó em meio ao texto (2)



Fonte³³⁹

A partir dessa ideia, as colagens surrealistas seriam a presença disso que está conectado duma não-relação inerente, ou da expressão máxima sobre os hiatos da estrutura, como no poema escrito em 1929 e que tem o seu título mudado em virtude da ênfase dada ao hiato presente na linguagem. Nesse sentido, há possibilidade para a criação, para a invenção subjetiva nos conectores – desenhos que Lacan irá insistentemente laçar mão em meio ao seu discurso –, ou através da justaposição entre palavras e imagens.

Figura 51 – O nó em meio ao texto (3)

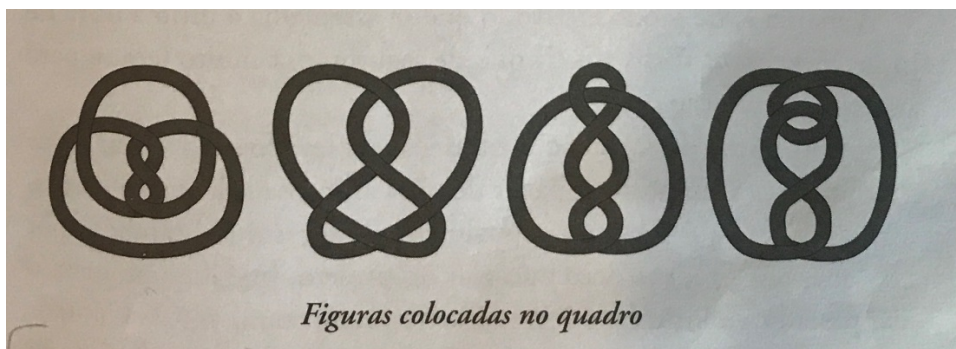


Fonte³⁴⁰

Nesse contexto, a passagem da linguagem para um novo campo que não o da comunicação – a partir de questionamentos sobre a autonomia do simbólico desde uma língua anterior (lalíngua); do gozo na linguagem; do problema entre significante fônico e significante gráfico... – é que se encontra o ápice da relação entre Lacan e o Surrealismo, para além do contato evidente de inspirações que o jovem médico Lacan teve com o movimento da vanguarda no início dos seus interesses pela psicanálise. A consequência disso poderá ser melhor trabalhada e experimentada no Seminário XXIII, que faz homenagem a James Joyce.

2.5.1 Seminário XXIII: a escrita de Joyce

Figura 52 – Alguns dos nós do Seminário XXIII



Fonte³⁴¹

O Seminário XXIII, *Le Sinthome*, realizado entre os anos de 1975 e 1976, inicia firmando as elaborações que foram feitas nos últimos cinco anos em relação à linguagem. Além disso, esse seminário será uma homenagem a James Joyce, aquele que para Lacan relevaria um acesso ao real através da sua arte, ou melhor, da sua maneira de saber fazer arte, de *savoir-faire* escrita*. Lacan, junto com suas elaborações acerca da importância da escrita para Joyce, se propõe ao mesmo objetivo, de *savoir-faire*, porém via desenhos, os quais tentavam fazer nó, ou, dito de uma maneira mais direta, o *savoir fare* de Lacan exaltou desenhos que lançavam mão de imagens em meio ao discurso.

O nó borremeano, que já havia sido anunciado no Seminário XIX e desenvolvido no final do Seminário XX, aparece a partir de várias outros ensaios: dos desenhos sobre a tríade imaginária; esquema óptico; “oito-interior”; *cross-cap*; banda de *moebius*; o quadro das formas de sexuação... Enfim, todos são diferentes formas de estabelecer relações entre as diferentes instâncias psíquicas, de maneira a compreender o que está em jogo naquilo que acaba escapando da possibilidade de simbolizar.

Neste momento, o grande alicerce lacaniano em relação às suas proposições psicanalíticas são os nós, o qual ele diz que é o negativo da religião³⁴², e isso porque o nó não

* Será retirada da discussão a polêmica deste seminário quanto à estrutura psicótica, ou não, de Joyce, já que o ponto fundamental do trabalho não parece ser a análise diagnóstica de Joyce. No entanto, com o intuito de firmar uma posição em relação a tal polêmica, sustenta-se que Joyce *não o é*, ou melhor dizendo, não é isso que o determina, já que, como afirma Lacan no final do seminário, “todo mundo delira”, e esse ponto sem dúvida é mais interessante para as discussões desta pesquisa. Essa leitura teve inspiração nas conclusões do recente livro de Colette Soler, “Lacan, Leitor de Joyce” (2018).

é uma norma para a relação entre simbólico, imaginário e real, ele é uma suposição ao que existe.

Para desenvolver essa ideia ele volta a algumas elaborações dos anos anteriores, como a sua noção de *lalangue*: uma mudança feita por ele na ortografia de modo a transcender a língua (o instrumento da fala), assim como fez Joyce, desde o primeiro capítulo de *Ullisses*, por exemplo, dando “à língua em que ele escreve um outro sentido”³⁴³, ou, como Lacan lembra de um comentário de Philippe Sollers, Joyce “escreveu em inglês de tal maneira que a língua inglesa não existe mais”. É sobre essas mudanças na língua que este seminário irá tratar, sobre algo que pode transcender às normas estabelecidas da linguagem, exceder a ela mesma para outra direção. Ainda na introdução, ele vai lembrar uma proposição fundamental, desenvolvida no Seminário XX, a do *falasser* – no original *parlatrê*, termo criado a partir da junção da palavra *parler* e *être*, a qual ele propõe uma definição (num outro momento), como:

Não acho que a psicanálise detenha uma chave qualquer do futuro. Mas terá sido um momento privilegiado durante o qual se terá tido uma medida bem justa do que é o que chamo em um discurso de “falasser”. O falasser é uma maneira de expressar o inconsciente. O fato de que o homem seja um animal falante, o que é totalmente imprevisto, o que é totalmente inexplicável, saber o que é, com o que isso se fabrica, essa atividade da fala, é uma coisa sobre a qual tento trazer algumas luzes no que vou falar neste Congresso. Isso está muito ligado a certas coisas que Freud tomou como sendo da ordem da sexualidade e, com efeito, isso tem uma relação, mas se relaciona à sexualidade de uma maneira muito, muito particular^{344*}.

Essa passagem, que não está no Seminário XXIII, anuncia um outro elemento importante para o que será desenvolvido: “as pulsões são no corpo eco do fato de que há um dizer”. Há um dizer para além da linguagem e que se relaciona ao corpo, ou, é preciso que o corpo lhe seja sensível de alguma maneira. Em outros termos, essa ideia revela que o que se fala através da língua tem relação com o que sensível ao corpo não apenas como uma forma de comunicação ao Outro; e foi nesse sentido que a *lalangue* foi introduzida, uma outra linguagem, anterior as referências simbólicas e que se relaciona a pulsão. Contudo, esse seminário irá mais além a essa ideia já apresentada no texto “O arturdito”, sobre um para-além do significante a partir principalmente dos questionamentos sobre a relação entre o dito e o dizer, ou seja, “o dito não vai sem o dizer”³⁴⁵. Há algo “que cessa de se escrever”, e tem haver com o discurso que não é da ordem do semblante – lembrando que no Seminário XVII ele havia dito que não havia

* Na mesma entrevista ele diz: “Quanto a mim, jamais esperei nada parecido. Foi uma grande surpresa para mim quando soube que meus Escritos se vendiam. Jamais compreendi como isso pode acontecer. O que constato, em contrapartida, é que mesmo que não sejam compreendidos, eles provocam algo nas pessoas. Frequentemente observei isso. Elas não compreendem nada, é totalmente verdade, durante certo tempo, mas alguma coisa as toca”. In: <https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/10321>

discurso que não fosse do semblante —, esse outro discurso pressupõe um *savoir-faire*, o qual também remeteria (produziria) a verdade, que só pode ser “meio-dita”³⁴⁶ e que poderia ser encarnada num significante, mas não qualquer um, e sim o “significante de índice 1”, aquele que remete à “A-Mulher”, mítica, que, assim como Deus, não existe.

A mulher só é toda sob a forma pela qual o equívoco toma nossa lalíngua o que ela tem de picante, sob a forma do mais isso não, tal como se diz *tudo, mas isso não*. Essa era efetivamente a posição de Sócrates [que não é homem, pois aceita morrer para que a cidade viva]. O *mas isso não* é o que introduzo sob meu título desse ano como o *sinthoma*.

É algo que está fora e por isso pode criar algo a mais, ou, enodar algo a mais, que é a nova proposta deste seminário: o *sinthoma*, com th. Essa nova proposição lacaniana, não tão simples como muitas vezes pode parecer em alguns discursos, necessita para sua compressão a ideia inserida por Lacan sobre importância de “deslocar a ortografia”, pois é transcendendo as meras exigências da ordem simbólica, através do *savoir-faire*, que se terá notícias do *sinthome*, assim como fez Joyce. Essa ideia também remete a fazer uma escolha, a qual Lacan diz, inclusive, se reconhecer nessa *haeresis* (ato de fazer escolha), porém a escolha tem que passar por uma via onde se toma a verdade. Mas a que verdade ele se refere?

A verdade tem haver com aquilo que só pode ser semi-dito, e essa é a condição para o seu conhecimento, um “saber fazer”, que trará notícias, no final das contas, sobre o desejo.

O caminho de Lacan para tomar a verdade, ou, o caminho de reconhecimento do *sinthoma* até atingir o real (que é o grande objetivo), será por meio da escolha de um processo lógico, o qual ele confessa: “Passei quase dois meses quebrando a cabeça com esse objeto. E é assim que ele deve ser nomeado”³⁴⁷. Ele está se referindo as suas tentativas de enodamento, de fazer enodar os quatro nós de três, de maneira que comprovasse que ele ex-siste. Além disso, ele diz que esse nó, essa tentativa de enodamento, é o objeto. Porém, ele diz [num momento inicial do seminário] que não o conseguiu fazer: “Eu, simplesmente, fracassei”. Assim, a questão passa a ser que ele não pode ex-sistir e demonstrá-lo seria tocar o real, o mesmo que o tornar assegurado, ao que ele afirma: “Mostrar e demonstrar são coisas distintas”^{*}.

* Durante sua viagem para Nova York (viagem para os EUA que lhe renderão o encontro com Chompski), Lacan encontra-se com Dalí (p.105) e tenta fazê-lo se interessar pelo nó borromeano, mas em vão, como já havia acontecido com Heidegger, a quem ele visitou com essa finalidade, durante RSI, em Freiburg. (segundo notas deste Seminário, feitas por Miller).

É por esta razão que, mesmo com as frustrações iniciais, ele não irá desistir, muito pelo contrário, passará do começo ao fim do seminário ensaiando nós. E há quem diga que ele morreu com nós nas mãos.

Contudo, o desenho dos nós só pode atingir parte do real, o que afirmaria que, mesmo tendo no horizonte que o nó borremeano traz apenas uma suposição do sujeito (uma espécie de artifício criado para localizar o sujeito em sua existência), o real pode ex-sistir no nó, lembrando que é sobre a relação com o real que se está dando ênfase para a clínica subjetiva.

Essa ideia, sobre a suposição do sujeito, fica mais clara quando ele dá o exemplo da perversão, que “não é definida porque o simbólico, o imaginário e o real estão rompidos, mas porque eles já estão distintos, de modo que é preciso supor um quarto que, nessa ocasião, é o *sithoma*”³⁴⁸ – que ex-siste, dito de outra forma, é preciso, para fazer o laço entre os três registros, a ex-sistência do sintoma. E é nesse ponto em que a arte entra, como algo que pode desfazer o que se impõe ao sintoma, a saber, a verdade³⁴⁹.

Se o sujeito, “ele é sempre de nada mais do que uma suposição”, ao mesmo tempo ele é dividido e o que cabe é analisar o que dessa divisão instaura o real³⁵⁰, é como se o sujeito, assim como a verdade, se confundissem por suas características de divisão e de meio-dizer. O sujeito é suposto a partir da ideia de que há o desejo. Assim, o sujeito como verdade o é ao mesmo tempo em que ele vacila, pois está dividido.

Há neste momento, uma espécie de jogo dialético entre abstração e objetivação, ao que ele diz: “Não cremos no objeto, mas constatamos o desejo e, dessa constatação do desejo, induzimos a causa como objetiva”. Se por um lado o nó é abstrato ele deve ser pensado e concebido como concreto, já que, para Lacan, é só através do nó que se tem acesso ao real*.

Mas se o real é aquilo da experiência sem sujeito, e por isso pôde transcender a ordem simbólica, foi a imaginação, segundo Lacan, que colocou o real na ordem do impossível. Esse ponto é interessante, pois volta à ideia surrealista de que é a imaginação que tem que ser liberta das amarras do formalismo linguístico, principalmente em relação aos clichés literários que submeteram a imaginação a processos descritivos, aos quais os surrealistas visavam combater com todo afinco. Lacan está dizendo algo que admite na sua teoria os motivos do pleiteio

* Lembra-se, brevemente, da importante tese de Hal Foster no seu livro *The return of the Real* (1996), a qual acompanhou grande parte do início desta pesquisa. Para Foster o retorno ao Real é fundamental para pensar nas demandas da arte contemporânea, questão que ele já havia debatido no seu livro *Compulsive Beauty* (1993), dizendo, inclusive, que uma retomada ao Surrealismo poderia auxiliar nas questões que se colocam para a arte contemporânea em relação a problemática relação entre abstração e objetivação. As teses de Foster não foram aprofundadas nesta pesquisa, pois não embasaram o caminho seguido para a relação proposta entre Lacan e o Surrealismo, contudo, sua importância sempre foi considerada.

surrealista em relação à liberdade da imaginação, ao mesmo tempo em que pretende tomar outro caminho. Ao pressupor a imaginação como aquela que determina o real na ordem do impossível, pois, de fato, ele é. Sua tentativa é criar uma objetividade que dê conta de tocar esse impossível*.

Essa ideia vai contra muitas outras suposições anteriores, sendo uma delas, bem incipiente, a tese de 1932, a qual ele relembra agora, depois de mais de quarenta anos. Se por muito tempo ele resistiu em publicar a sua tese foi pelo fato de que a psicose paranoica e a personalidade não são a mesma coisa, quer dizer, na psicose paranoica o real, o imaginário e o simbólico não são uma única e mesma consistência³⁵¹. O quarto nó, nesse caso da paranoia, seria para situá-la como personalidade (precedente ao sintoma dela). Contudo, ele ressalta que o *sinthoma* não é a personalidade, mas que em relação aos três registros se especifica por ser *sinthoma* e neurótico, e isso fornece um panorama do que é da ordem do inconsciente. Em outros termos: a paranoia não tem haver com a personalidade, pois a personalidade (que advém do ego) é o enodamento neurótico e nesse enodamento, o qual a escrita de Joyce o estabelece para ele, há uma relação entre o que é do real, o que é da identificação e o que é do corpo (de uma imagem assumida para o corpo).

Sobre isso, Lacan esclarece que “O gozo do corpo é o gozo do duplo, da imagem especular”, “Ele constitui propriamente os diferentes objetos que ocupam as hiências das quais o corpo é suporte do imaginário”³⁵², diferente do gozo fálico que se situa na conjunção entre o simbólico e o real, onde o sujeito se sustenta no “falasser”.

Ele está dizendo que há um gozo na linguagem, porém, não no corpo e sim no falo, sobre o qual ele diz: “O único real que verifica o que quer que seja é o falo, na medida em ele é o suporte da função significante...”, “É preciso ainda, vou acrescentar para retomar da próxima vez, que haja apenas ele para verificar esse real”³⁵³.

Essa ideia é interessante, pois pressupõe um gozo na linguagem, contudo na linguagem enquanto campo simbólico, questão que ainda precisa ser desenvolvida, já que ele já falou do para além do simbólico na linguagem, que está no *lalague*.

No entanto, ao dizer sobre o seu encantamento com Joyce e com uma suposição de que seria possível manejar Joyce, ele propõe que Joyce é um *a-Joyce*. Isso quer dizer que há uma

* DIDI-HUBERMAN, no seu importante livro “O que vemos, o que nos olha”, no capítulo que discute a “cisão do ver”, a partir do personagem de Joyce, Stephen Dedalus, em Ulisse, questiona-se: “O que é um volume portador, mostrador do vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?” (2010, p. 35). A ideia de Lacan nesse momento é resolver essa questão, recorrendo também a narrativa de Joyce, numa tentativa de “tomar o real pelo simbólico”.

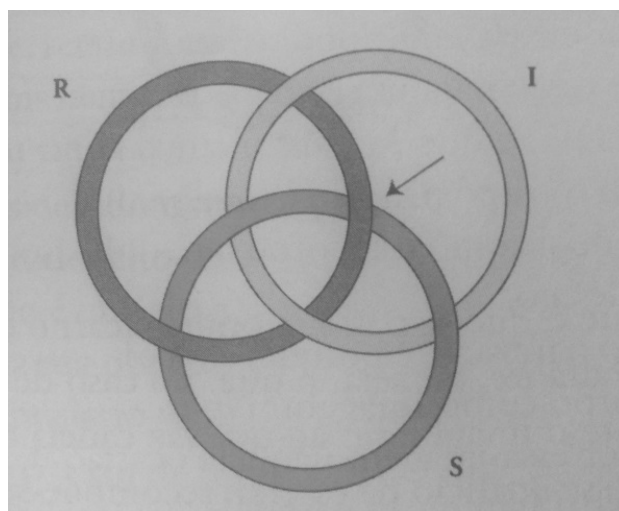
relação entre linguagem e sexo, no sentido que ele desenvolveu no Seminário XX sobre a não relação sexual.

Uma das maneiras de ler esse aparente paradoxo (ou quiçá conflito) da teoria é porque Lacan está sustentando a ideia de que “nos reconhecemos sempre no que temos e não naquilo que somos”³⁵⁴ e é nesse sentido que o corpo é a imagem daquilo que temos, um enquadramento daquilo que somos.

Nesse sentido, o final do seminário é incomparável aos demais para o estabelecimento da relação proposta por esta pesquisa entre Lacan e o Surrealismo, porque o que está em jogo de fato é o que escrever significa para Joyce, para o sujeito Joyce. A escrita é essencial para o seu ego, um ego que é diferente dos demais e precisa que num certo nível alguma coisa que suporte o corpo como imagem”³⁵⁵. Nesse ponto, ele lembra que as relações com o corpo não são simples em homem algum e que no corpo há furos.

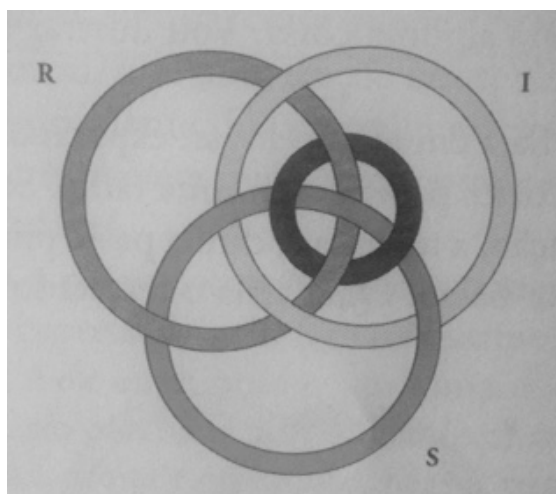
Assim, parece que não é uma resistência de Lacan em colocar o corpo em jogo, mas porque o próprio corpo é o lugar da não inscrição que o real põe em jogo, e o enquadramento é enoda-lo com ao imaginário.

Figura 53 – Os nós do sintoma



Fonte³⁵⁶

Figura 54 – O nó do sinthome.



Fonte³⁵⁷

Numa das partes finais Lacan vai debater sobre o que é imagem para Joyce a partir da pergunta de uma entrevista em que o entrevistador pede a Joyce que fale um pouco sobre certa imagem que reproduziria uma parte da cidade de Cork. Joyce respondeu que era Cork. E a pessoa que o entrevistava retornou: *Mas é óbvio, eu sei que é, digamos a praça principal de Cork, eu a reconheço. Mas o que enquadra essa imagem?* E a resposta de Joyce foi: Cork, o que, traduzido, quer dizer cortiça³⁵⁸.

Lacan explica, neste ponto, que o que escreve Joyce sempre passa por esse enquadramento, o que não representa o exercício da atribuição de um sentido comum, mas dos sentidos possíveis que aquilo pode ter, para além da determinação simbólica, e que, “graças à falha [ou a epifania de Joyce], inconsciente e real se enodem”. Em *Ulisses*, por exemplo, “o enquadramento tem sempre uma relação pelo menos homonímia com o que lhe é suposto contar como imagem”³⁵⁹.

Em seguida, pontua que as suas “rodinhas”, “por sua vez, também são suporte de algum enquadramento” – “Sei muito bem que o meu nó é a única coisa que introduz o real como tal”³⁶⁰.

Assim, fica claro que esse enquadramento a que Lacan se refere, que dá acesso a um pedaço do real; tanto Joyce, na escrita, como ele, com os nós, fizeram e, em ambos os casos, é de uma imagem em relação com a escrita de que se trata. Contudo, vale lembrar, e ele mesmo admite ao fim do seminário, de que foi necessário apoiar-se “contra um significante para pensar”³⁶¹.

Assim, voltamos ao *objeto surrealista* e a sua relação com o objeto lacaniano – o qual é nomeado neste seminário poucas vezes, tanto como “o objeto”, como objeto absoluto, o que

o coloca no lugar de centro*: para os surrealistas foi suposto o objeto através da justaposição entre palavras e imagens, exemplarmente manifesta nas revistas surrealistas; o objeto para Lacan termina sendo a confirmação dos seus enodamentos e isso não significa que o objeto possa estar em qualquer lugar, ele precisa ser a justaposição do enodamento que nada mais é do que tomar uma imagem, em relação à escrita, a qual pode apreender parte do real.

* “Todo objeto, exceto o objeto que eu chamo de pequeno a, que é um absoluto, concerne a uma relação” (p. 116).

3 A RELAÇÃO DE LACAN COM A NARRATIVA DE BRETON E MICHEL LEIRIS

3.1 *Nadja*, de André Breton

Breton inicia o seu texto discutindo sobre a “forma” como vai narrar *Nadja*, lembrado que o imperativo da narrativa, desde a *Littérature*, deve ser antiliterário, ou melhor dizendo, extraliterário.

Quanto à análise da narrativa de *Nadja*, existem muitas maneiras de fazê-la, principalmente devido ao seu carácter enigmático, o qual provocou diversos exames no decorrer dos anos, desde o seu lançamento em 1928. Contudo, neste momento, o enfoque será nos recursos narrativos presentes no texto que levaram Breton a incluir esta obra literária como uma obra surrealista e, conseqüentemente, possibilita voltar à discussão sobre a noção de *objeto surrealista*, o qual está vinculado a uma concepção específica e linguagem, que é explicitada nesta obra. Essa articulação, entre a linguagem e o *objeto surrealista*, faz sentido para marcar a última parte desta pesquisa que vincula o Surrealismo com as últimas elaborações lacanianas (não apenas).

Breton, numa das introduções, da edição de 1962, de *Nadja*, escreve:

Talvez convenha de modo especial a *Nadja*, em razão de um dos principais imperativos “antiliterários” ao qual a obra obedece: a par da abundante ilustração fotográfica que objetiva eliminar a descrição – acusada de inanição no Manifesto Surrealista –, o tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo quanto o exame e o interrogatório podem produzir, sem a mínima preocupação com os estilos do relato³⁶².

O pai surrealista irá narrar diversos encontros, e lembranças a partir deles, que ocorreram na cidade de Paris, até chegar ao dia em que conheceu *Nadja*. A partir daí, Breton narrará os nove encontros que eles tiveram, considerando através da separação de suas datas. Porém, mesmo com essa estrutura, que aparentemente pode sinalizar um formalismo, ele anuncia logo de início:

Não se espere de mim a narrativa integral do que me foi dado a experimentar nesse domínio. Limitar-me-ei aqui a lembrar sem esforços de fatos que, independentemente de qualquer instância de minha vontade, ocorreram comigo, e que não me dão, por vias insuspeitáveis, a medida da graça de da desgraça particulares de que sou objeto; deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que os fizer vir à tona³⁶³.

Ao mesmo tempo em que ele enfatiza certa preocupação em relação à forma de dizer, desprendida de exigências descritivas ou estilísticas, o que será apresentado nesta obra é uma outra literatura, uma outra forma narrativa que, de alguma maneira, é fundamental para Breton anunciar seus pressupostos em relação à linguagem e, além disso, promover uma transformação na escrita a partir da sua vivência, com o seu corpo inclusive, e isso tem relação muito próxima ao que foi a importância de Joyce para Lacan no Seminário XXIII.

A pretensão objetiva de Breton tem relação com tomar o real por meio da escrita, como Lacan enfatizou em Joyce. Por mais especulativo que isso possa parecer num primeiro momento, é isso que será testado por Breton. Ele prestou atenção na existência dos vários mal-entendidos na relação do sujeito com a linguagem, principalmente aqueles que aparecem nos encontros inusitados, nas surpresas, na sorte do encantamento, no relato livre e “desnudado” etc. São a esses elementos, todos provocando mal-entendidos e vacilos, que Breton dá lugar, através da narrativa, e a consequência será um *savoir-faire*, ou, a criação de *um ouro lugar*, onde palavras e imagens têm uma outra possibilidade de relação.

O encontro com Nadja acontece assim:

Tinha acabado de atravessar esse cruzamento cujo nome sempre me esqueço ou ignoro, ali diante da igreja. De repente, a cerca de uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma jovem pobremente vestida, que também me vê, ou já me vira. Caminha de cabeça erguida, contrariamente a todos os passantes. A criatura é tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto³⁶⁴.

Os outros encontros que sucederão a esse serão marcados pela narrativa de Breton em relação a tudo o que poderia ser inesperado, aquilo que aparece sem anunciar ou sem se esperar. A condição de surpresa permite que as palavras sejam postas em questão em relação ao que se espera delas.

Saímos do café. Ela continua: “Posso imaginar a sua casa. Sua mulher. Morena, naturalmente. Pequena. Bonita. Vejo ao lado um cão. Talvez um gato, mais além (exato). Por ora, não vejo mais que isto.” Resolvo voltar para casa, Nadja vem comigo no taxi. Ficamos algum tempo em silêncio, de repente ela assume um tom mais íntimo: “Uma brincadeira: Diga qualquer coisa. Feche os olhos e diga uma coisa qualquer. Não importa o quê, um número, um nome. Por exemplo: (ela fecha os olhos): Dois, duas, duas o quê? Duas mulheres. Como estão vestidas? De preto. Onde estão? Num parque... E, depois, o que fazem? Vamos lá, é tão fácil, por que não quer brincar? Sabe de uma coisa? é assim que converso comigo quando estou sozinha, que conto para mim toda espécie de histórias. E não apenas histórias de mentira: é exatamente assim que vivo”³⁶⁵.

Breton faz uma nota de rodapé assim: “Não atingimos com isso o ponto extremo da aspiração surrealista, a sua mais avançada *ideia-limite*?”.

Essa ideia-limite a que ele se refere tem haver com o ponto não atingido, num movimento de busca que não cessa de aparecer, mas que não estabelece um encontro, ou um sentido final. Seria esse o real, ou mesmo, o gozo?

Nadja encarna essa maneira de escrita como um modo de vida. Ela experimenta isso não como uma experiência voluntária ou mesmo esporádica involuntária, mas como uma forma de gozo frente a subordinação à linguagem. É assim que ela vive, amarrando o real com a sua escritura, um modo de viver. Se ela exaltou isso para Breton, ele quer fazer o mesmo na sua obra, algo muito próximo com o que Lacan admite de *savoir-faire* em Joyce e também nele próprio.

Um dos recursos que Breton utiliza são as imagens, as quais têm a pretensão primeira de quebrar com a ordem descritiva, principalmente porque se trata de encontros verídicos da história de Breton, sobretudo o encontro com Nadja, o que poderia pressupor de antemão uma temporalidade que remeteria à descrição, algo condizente com a veracidade dos fatos que ele irá narrar, e, que conseqüentemente, suporia que haveria algo a decifrar. Porém, o recurso às imagens auxilia na quebra descritiva e na impossibilidade de decifração, além de provocarem um ritmo outro para a narrativa, o qual aproxima quem lê o texto da ordem automática a que Breton se propõe.

Figura 55 – A vidente



Fonte³⁶⁶

Essa foto é da vidente Mme. Sacco. Sua foto aparece no meio no texto, e a menção a ela, “que nunca se enganou a meu respeito”, está numa nota de rodapé que relata uma premonição da vidente a Breton – um tanto quanto deslocada do texto e da história dos encontros com Nadja – em relação ao encontro com uma Helena qualquer, a quem ele viria a se ocupar muito no futuro. Um pouco antes de aparecer a imagem da foto, Breton narra o seu terceiro encontro com Nadja, quando ela chega carregando os exemplares que ele a havia emprestado de “Passos perdidos” e do “Manifesto Surrealista e *Poisson Soluble*”. Ele diz que parecia que Nadja só havia lido o final de “Peixe Solúvel”, onde aparece uma cena, que ele admite não conseguir atribuir um sentido preciso como também os personagens lhe são estranhos. Mas Nadja se identifica com um deles e diz, sobre um dos personagens, Helena, “eu sou Helena”.

Num outro momento em que ela, pela primeira vez, durante a refeição, se mostra bastante incoerente³⁶⁷ – após o encontro dos dois com um bêbado que não sai de perto deles pronunciando palavras desconexas em forma de protesto – e percorre o olhar para a fachada das casas.

“Está vendo, lá em cima, aquela janela? Está às escuras, como as outras. Olhe bem. Daqui um minuto ela vai acender-se. Vai ficar inteiramente rubra.”Passa-se um minuto. A janela acende-se. Há, de fato, cortinas vermelhas. (Lamento, mas não é culpa minha que isso ultrapasse talvez o limite da credibilidade. Contudo, em semelhante assunto, gostaria de tomar partido: limito-me a convir que, estando escura, a janela em seguida acendeu-se, e isso foi tudo.) Confesso que a essa altura o medo apossou-se de mim, e começou a também a apossar-se de Nadja³⁶⁸.

São essas *coisas*, meio sem sentido ou indecifráveis, que acontecem durante a narrativa e que fazem dela uma constante de encontros impossíveis e inexplicáveis e, ao mesmo tempo, algo está sempre acontecendo. É criado *um outro lugar de imagem*, um lugar de transformação, isso quer dizer que não se experimenta um efeito de sentido, mas um outro espaço, com um outro ritmo, onde as palavras e as coisas se transformam, se metamorfoseiam.

Christiane Lacôte-Destribas, no seu livro *Passage par Nadja*, explica que

As narrativas que Breton dá a ler à Nadja são incorporadas por ela a tudo o que faz dela um sinal, elas entram em ressonância com o que, através de palavras, indica, ou melhor, certifica, a realização efetiva dos seus desejos. A pessoa de Breton está sem dúvida presente como um verdadeiro operador de evidências³⁶⁹.

Breton continua na narrativa dizendo que aquilo que ele havia escrito em *Poisson Soluble* sofria de “uma agitação quase igualmente ininterpretável, como se trazidos e levados por uma onda de areia, dá-lhe a impressão de que ela [Nadja] participou na realidade, tendo até

mesmo aí desempenhado o papel de Helena”³⁷⁰. Nadja queria lhe mostrar, inclusive, onde tudo havia se passado e então eles chegam à praça Daulphine, onde diz que outro episódio de “Peixe Solúvel” havia ocorrido: “coisa curiosa”³⁷¹, diz ele. A narrativa de Nadja tem essa peculiaridade, colocar em questão o que é ficção e o que é realidade, já que o encontro acontece e a ficção cria a verdade.

Esse ponto parece ser fundamental para a proposta da narrativa de Breton em relação com o real, com o encontro inusitado que só é possível, pois Breton se coloca a mercê desses encontros e com aquilo que ele associa deles, há uma demonstração da verdade, como uma possibilidade de enodar um pedaço do real que ali estava e do qual Nadja trazia acesso.

“Que éramos diante da realidade, dessa realidade que sei agora adormecida aos pés de Nadja, como um cão vadio?”, “Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem momentaneamente fixar, mas em caso algum submeter”³⁷².

Nadja exercia em Breton “todos os artificios da sedução mental”, e por quê?

Após ele decidir que não podia mais vê-la, justificado por uma história que ela havia lhe contado, “sem razão alguma” – Nadja fazia isso: não tinha “bondade de omitir nenhum detalhe, as mais lamentáveis peripécias de sua vida, de entregar-se de quando em vez a leviandades despropositadas, de me obrigar a esperar...”³⁷³ –, ele começa a narrar a recordação de algumas de suas cartas, frases e desenhos que ela lhe entregara, e também interpretações que ela havia feitos de obras plásticas e poéticas durante seus encontros.

“O fim de minha inspiração, que é o começo da tua.”

“Se quiseres não serei para ti senão um traço.”

“A garra do leão estreita o seio da vinha.”

“A rosa é melhor que o negro, mas os dois se combinam.”

“Diante do mistério. Homem de pedra, compreende-me.”

“És meu mestre. Não passo de um átomo que respira no canto de teus lábios ou que expira. Quero tocar a serenidade com o dedo molhado de lágrimas.”

“Por que essa balança que oscila na obscuridade de um buraco cheio de bolas de carvão?”

“Não sobrecarregar os pensamentos com o peso dos sapatos.”

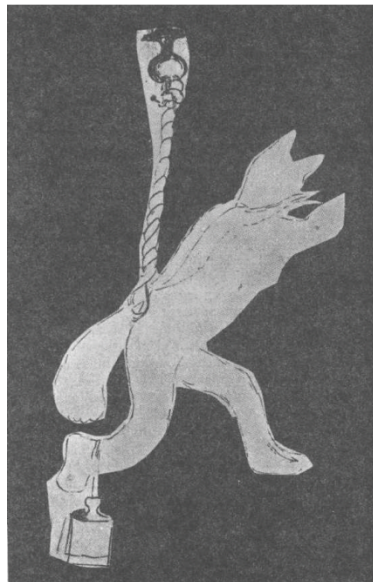
“Sabia tudo, de tanto que buscava ler nos meus regatos de lágrimas.”



Fonte³⁷⁴

“Desenho datado de 18 de novembro de 1926, representa um retrato simbólico dela e meu: uma sereia, forma sob a qual ela sempre se via, de costas naquele ângulo, tendo à mão um rolo de papel; o monstro de olhos fugurantes surge de uma espécie de vaso que termina em cabeça de águia, cheio de plumas representando as ideias”³⁷⁵.

Figura 57 – Desenho de Nadja (2)



Fonte³⁷⁶

“O “Sonho do gato”, que representa esse animal sobre as patas traseiras tentando fugir sem se dar conta de estar retido ao chão por um peso e suspenso por uma corda que ao mesmo tempo a mecha desmesuradamente desproporcional de uma lamparina voltada para baixo, permanece para mim o mais obscuro: é o corte rápido obtido após a aparição”.

Figura 58 – Desenho de Nadja (3)

Fonte³⁷⁷

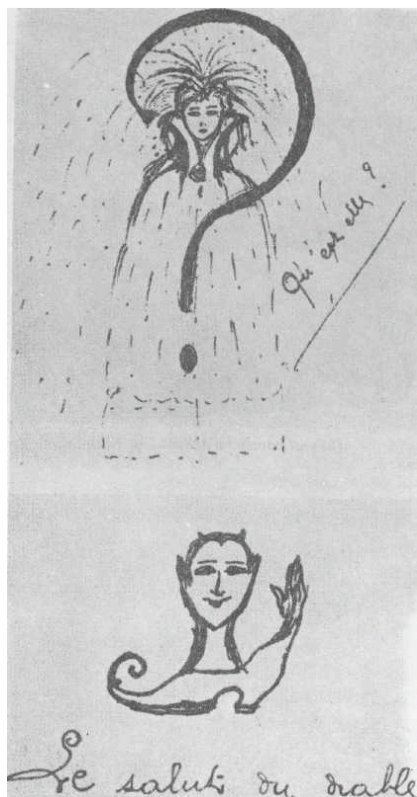
“Corte igualmente, mas em duas partes, de modo a poder variar a inclinação da cabeça, é o conjunto constituído por um rosto de mulher e sua mão”³⁷⁸.

Figura 59 – Desenho de Nadja (4)

Fonte³⁷⁹

“Um personagem nebuloso”, “corresponde ao gosto de se procurar identificar nas remagens de um tecido, nos nós da medeira, nas rechaduras de velhos paredões, silhuetas facilmente imagináveis”³⁸⁰.

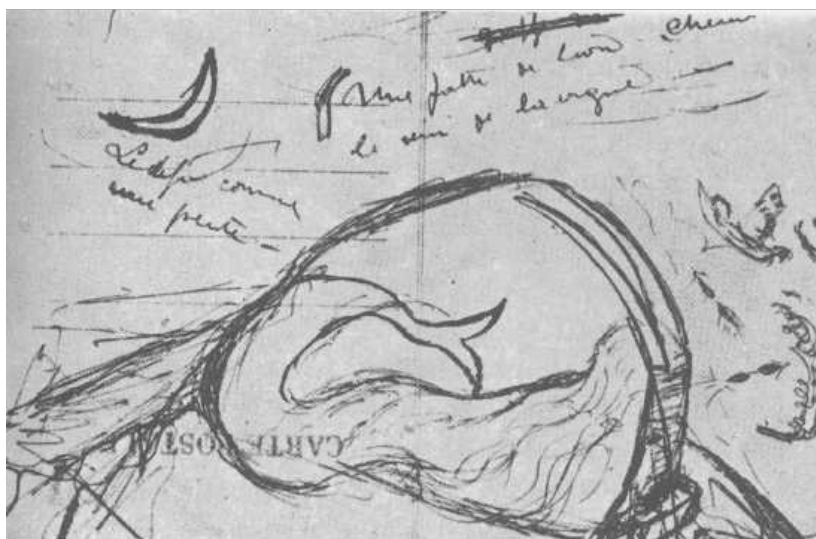
Figura 60 – Desenho de Nadja (5)



Fonte³⁸¹

“A saudação do diabo”, “... pode se distinguir sem dificuldades as feições do Diabo. Uma cabeça de mulher cujos lábios um pássaro vem bicar, a cebeleira, o torso e a cauda de uma sereia vista de costas, uma cabeça de elefante, uma foca morsa, o rosto de outra mulher, uma serpente, várias outras serpentes, uma espécie de cabeça de boi ou búfalo, os ramos da árvore do bem ou do mal, e uma vintena de outros elementos que a reprodução deixa pouco à parte, mas que constituem um verdadeiro escudo de Aquiles”³⁸².

Figura 61 – Desenho de Nadja (6)



Fonte³⁸³

“Vale a pena insistir sobre a presença de dois cornos de animal, no ângulo superior direito, presença que a própria Nadja não sabia explicar, mas que sempre se apresenta a ela dessa forma, como se referisse a algo cuja natureza buscasse mascarar obstinadamente a face da sereia (isso é particularmente sensível no desenho que existe no verso do cartão postal)”³⁸⁴.

Essas análises de Breton sobre os desenhos de Nadja aproximam-se das análises feitas por Salvador Dalí, em 1930, na revista SASDR, em relação aos “objetos de funcionamento simbólico” surrealistas, os quais:

... se pretendem a um mínimo de funcionamento mecânico, sendo baseados nos fantasmas e representações suscetíveis de serem provocadas pela realização de atos inconscientes, os quais são correspondentes as fantasias e desejos eróticos. Esse ato se assemelha à poesia pelo fato de que a encarnação desses desejos acontece através de substituição e de metáfora, e é por esse motivo que eles podem ser objetivados, porém sem nenhuma preocupação formal, eles apenas dependem da imaginação apaixonada de cada um, além de serem “extraplásticos”.

Breton parece dar a mesma conotação que Dalí deu para os “objetos de funcionamento simbólico” às análises dos desenhos de Nadja, o que, para esse momento dentro da história surrealista, coincidiria mais com a pretensão de uma análise dialética entre subjetividade e objetividade; e nesse ponto é possível fazer um paralelo com a Aimée de Lacan.

Em ambas, em Aimée e em Nadja, o encontro é com o real através do trabalho poético (o real que é visado para a compreensão da relação subjetiva do sujeito no mundo), o qual permite a produção de outros sentidos. Tanto Nadja – pseudônimo dado pela própria

personagem de Breton, Léona Delcourt – como Aimée – nome dado pela própria paciente de Lacan, Marguerite Anzieu, no seu romance autobiográfico “O Delator” – são mulheres que deixam sua cidade natal, filho, para ir à Paris atrás de suas ambições e acabam sendo internadas*. A produção escrita de ambas as personagens, que inclusive têm uma realidade de história de vida parecida, são narradas de maneira ficcional e, também, em ambas, a condição delirante é o ponto fundamental que chamou a atenção dos dois “médicos”. No caso de Breton, as cartas apaixonadas e os desenhos que Nadja lhe enviou possuíam um saber fundamental para ele, tinham as características fragmentadas que ele gostava, inclusive, as mostrava para seus amigos surrealistas como algo que poderia estar vinculado à ambição da escrita automática. Aimée, para Lacan, exaltou exatamente a mesma coisa, por meio do trabalho de “marchetaria verbal” que ela fazia através da poesia, “pintou a angústia” e pode organizar o seu sintoma.

Contudo, existe uma diferença entre o que representou Aimée, em 1932, para Lacan, e Joyce, em 1975. Essa diferença está relacionada diretamente com o que ele pode elaborar em relação à linguagem nos quarenta anos que sucederam a sua tese; e que pode estar muito mais próximo daquilo que foi feito pelos surrealistas, exemplarmente retratado em Nadja.

A preocupação não é mais uma ontologia para a linguagem, mas pensá-la em relação ao real, ao encontro inusitado, onde as palavras encontram lugar na realidade de maneira criativa e fora de determinações preestabelecidas. Fato que aproxima a linguagem do inconsciente, por natureza algo pleiteado pelos surrealistas.

No entanto, essa ideia apresenta um contrassenso na genealogia lacaniana, já que o inconsciente para Lacan é estruturado, como a linguagem, ao universo simbólico e as suas regras. Joyce, mais do que ninguém (ou mais do que qualquer outra coisa), foi quem mostrou a Lacan a aproximação entre a linguagem e o real, o real do gozo e, também, do inconsciente; e isso porque o predomínio simbólico é deixado de lado para que se preste atenção no real e nas possibilidades que a escritura tem de demonstrá-lo. Breton vai ensaiar isso na narrativa dos seus encontros com Nadja.

Após discorrer sobre algumas lembranças que apareciam depois do seu rompimento com Nadja, ele se lembra da sua internação no hospício de Vaucluse. A internação dela lhe rendeu fortes críticas, que o condenavam por ter sido o responsável pelo estopim das crises delirantes. No entanto, Breton passa boas páginas defendendo sua posição antipsiquiátrica, ao ponto de afirmar que

* Nadja, antes de Aimée, em 1927, é internada também no Hospital Saint-Anne. Ela morre em 15 de janeiro de 1941 no Hospital Parray-Vaucluse, perto da sua família.

As cartas de Nadja, que eu lia de relance com os mesmos olhos com que leio toda espécie de textos poéticos, não poderiam igualmente apresentar para mim nada de alarmante. Não acrescentarei, em minha defesa, senão algumas palavras. A ausência bem conhecida de fronteira entre a *não-loucura* e a loucura não me dispõe a conceder um valor diferente às percepções e as ideias que são o fato uma e de outra³⁸⁵.

Certamente, ao fazer a defesa antipsiquiátrica ele revela certa culpa em relação ao destino de Nadja, o que poderia ser analisado como um efeito moral, o qual não caberia numa narrativa “despretensiosa” de sentidos preconcebidos. No entanto, outra maneira de analisar essa culpa é de que ela coloca Breton dentro da narrativa, dentro da “casa de vidro” – expressão criada por Walter Benjamin em seu texto, de 1929, sobre o Surrealismo – que ele criou, o que seria o inverso de pensar que a culpa narrada é uma descrição do que aconteceu. Ao criar uma “casa de vidro” o que passa a ser narrado é aquilo que não cessa de se inscrever da experiência, e da qual Breton não tem controle e pretende mostrar, doa a quer doer.

Mesmo que ele tenha admitido que não percebera nada de alarmante nas cartas e desenhos de Nadja, foi a escritura fragmentada, “falha”, que lhe chamou atenção. Nesse sentido, as imperfeições, a fragmentação como condição de divisão, inerente ao sujeito, remetem àquilo que traça algo do desejo. Breton dá notícias de que é disso que se trata quando precisou escrever Nadja: “Que a grande inconsistência viva e sonora que inspira meus próprios atos probantes disponha para sempre de tudo o que eu sou. Suprimo com prazer a oportunidade de retomar tudo o que de novo aqui lhe passou”³⁸⁶.

Isso, que pode ser considerado como uma necessidade de Breton em escrever *Nadja*, passa também pela ansiedade de ter que concluir: “Esta conclusão, aliás, só adquire seu verdadeiro sentido e toda a sua força através de ti.”³⁸⁷. Mas como ele não pode parar o curso do mundo, seria o mesmo que negar que [cita Hegel] “cada um quer e crê ser melhor do que seu mundo, mas aqueles que são melhores apenas exprimem melhor que os outros este mesmo mundo”.

É pela forma de se expressar que Breton entende que a beleza deva ser encarada, sem nunca se deixar enlaçar, “nem dinâmica nem estática, vejo a beleza como te vi. Como vi o que te concedia a mim”³⁸⁸.

E nisso ele dá um exemplo:

é como um trem que resfoga sem cessar na estação de *Lyon* e que sei que não vai partir jamais, que nunca partiu. É feita de empurrões, muitos dos quais não têm a menor importância, mas que sabemos destinados a provocar o *Empurrão*, que tem. Que tem toda a importância que eu não gostaria de me dar. O espírito se arroga um pouco por

toda parte diretos que não tem. A beleza, nem dinâmica nem estática. O coração humano, belo como um sismógrafo. Reino do silêncio...

O livro termina assim: “A beleza será CONVULSIVA ou não será beleza”³⁸⁹.

Nesse sentido, o exemplo mencionado acima do trem é o acesso ao real, aquele que nunca chega, pois de fato ali nunca esteve, e lá habita o silêncio, tão ensurdecedor que o inconsciente não faz mais barulho*.

Nadja, que para Breton representou a impossibilidade da relação, ou mesmo a incompatibilidade que há com o objeto de amor, torna-se a narrativa *Nadja*, que de objeto de desejo se transforma em acesso ao real – ‘que não cessa de não se inscrever’ – através da escrita, “que não cessa de se inscrever”.

Esse ponto precisa ainda ser mais bem debatido para a relação proposta entre Lacan e o Surrealismo, no que ele tem haver com a possibilidade da linguagem para além do campo simbólico, mas também dentro dele.

Um ponto ainda parece nebuloso quando se confrontam as proposições lacanianas na década de setenta com o Surrealismo, principalmente no que concerne à relação do sujeito com um objeto, de maneira que se tenha acesso à experiência a partir de um *outro lugar* em que, inclusive algo pode surgir. Para concluir, será recuperado um personagem da história do Surrealismo que estabeleceu importantes contribuições para pensar nesse ponto: Michel Leiris.

3.2 Michel Leiris: “A idade viril” e outros escritos

A obra de Michel Leiris é vasta, comporta um período entre 1925 a 1989, passando por diversas fases, desde o seu interesse pela poesia, pelo surrealismo, pela etnografia, pela literatura autobiográfica, por ensaios críticos e artistas e filósofos, enfim, o percurso é imenso. No entanto, o foco que interessa para este momento conclusivo da pesquisa são suas contribuições para o que pode ter sido a influência surrealista nas suas elaborações, sobretudo no campo da linguagem, e como isso se relaciona a Lacan. Assim, serão focadas algumas poucas obras que permitem esta elucidação.

O livro “A idade viril” foi escrito em 1939, é um ensaio autobiográfico em que Leiris defende a literatura como risco, uma forma de “proclamar sobre si a verdade”, colocar-se em risco de maneira que algo pudesse ser evidenciado. Nesse ponto, encontra-se na mesma

* A autora de *Passage par Nadja* diz que Nadja é uma narrativa do silêncio ao ponto perigoso onde o inconsciente para de fazer barulho. (LACÔTE-DESTRIBAS, C. 2015, p. 70)

dimensão de *Nadja* quando Breton criou uma “casa de vidro” para si mesmo – “proclamar sobre si a verdade (e por mais que sofram com isso aqueles que amamos)³⁹⁰” – e assim pode criar um *outro lugar* que evidência a linguagem como um acesso ao real e a um gozo. Leiris se propões a um projeto muito parecido, mas traz recursos para esta pesquisa que vão ainda mais além da narrativa de *Nadja*.

No entanto, na época em que ele escreveu sua primeira autobiografia, ele já havia se afastado do movimento surrealista, desde a época da grande virada em 1930, quando a revista “Surrealismo a serviço da Revolução” é lançada*. Seus desenvolvimentos, que foram amplamente apresentados na revista “Surrealismo e a Revolução”, são, nesta obra, colocados à prova na narrativa literária, de maneira que, por mais que ele houvesse se retirado do movimento, admite que “O fato, porém, é que continuava impregnado dele”³⁹¹.

Quando tive a ideia deste livro no qual se acham confrontados lembranças da infância, relatos de acontecimentos reais, sonhos e impressões efetivamente experimentados, numa espécie de colagem surrealista ou, melhor, de fotomontagem, já que nenhum elemento nela está é utilizado que não seja de uma veracidade rigorosa ou que não tenha valor documental³⁹².

Ele, através desses princípios surrealistas [trabalhar dialeticamente com o subjetivo e o objetivo, como foi em *Nadja*], se afasta completamente dos projetos literários convencionais que se proporiam a narrativas descritivas, limitando a imaginação do homem, como propôs Breton, em 1924, no “Manifesto Surrealista”. Contudo, a concepção particular surrealista de linguagem dará margem para Leiris ir além, no que se refere à proposta de como a escrita pode ter acesso ao real, “que não cessa de não se inscrever”.

Vale lembrar que o contato de Lacan com Leiris foi representado nesta pesquisa através do interesse manifesto por Lacan a seu amigo Ferdinand Alquié, na época da escrita do Poema, em 1929. Lacan estava interessado no que Leiris produzia na época, que estava relacionado às produções e proposições surrealistas que acabaram dando vazão à noção de *objeto surrealista* proposto, fundamentalmente através de questionamentos sobre a relação entre palavras e imagens, expressos em caligramas; na proposta de novos glossários; na escrita poética; ou ainda,

“...o significado usual e o significado etimológico de uma palavra não podem nos ensinar nada sobre nós mesmos, pois representam apenas uma fração coletiva da linguagem, aquilo que foi feito para todos e não para cada um de nós. Dissecando as

* Lembrando que Leiris, junto com vários outros ex-surrealistas, escrevem nesta época textos de revolta direcionados à figura de Breton, o seu texto chamou-se *Le Bouquet sans fleurs*.

palavras que amamos, sem nos preocupar em seguir a etimologia ou o significado aceito, descobrimos suas virtudes mais ocultas e as ramificações secretas que se propagam por toda a linguagem, canalizadas pelas associações de sons, de formas e ideias. Então a linguagem é transformada em um oráculo e nós temos aí (tão tênue como é) um fio para nos guiar, na Babel de nossa mente”³⁹³.

Além desses propósitos anti-etimológicos, num momento muito próximo ao rompimento com o movimento surrealista, ele passa a se interessar pelos mitos e pela etnologia, fato que o fez participar da famosa expedição antropológica que cruzou a África, de Dacar a Djibuti, com duração entre maio de 1931 a fevereiro de 1933*. Dessa experiência, ele escreve *L'Afrique Fantôme* (1934), que é um relato literário de viagem sobre o que poderia ser uma “etnografia de si”, uma espécie de reinvenção de si mesmo a partir do relato de sonhos; de conversas com outros integrantes da missão; da dificuldade de comunicação com os nativos; sobre as condições climáticas estranhas; possíveis delírios; desejos sexuais; etc. Mesmo assim, ele diz: “Maldito diário (não importa o que eu faça, ele acabará não sendo inteiramente sincero)”³⁹⁴. Leiris está buscando um outro acesso à narrativa, uma escolha pela busca da verdade – o que também é pleiteado por Lacan no Seminário XXIII para a arte que pressupunha um *savoir-faire* –, a qual ele, nessa época, parece entender que só pode ser semi-dita.

James Clifford, no já mencionado livro “A experiência etnográfica”, diz que o livro “A África fantasma” é o exemplo puro de etnografia surrealista, pois a forma como os elementos reais são justapostos no texto revelam de fato uma montagem, ao estilo surrealista, ao que ele ainda afirma: “Mas todo etnógrafo não é um pouco surrealista, um reinventor e um 'recombinador' de realidades?”³⁹⁵.

Nesse caminho, a “Idade viril” aparece alguns anos depois da experiência “etnográfica de si” para revelar ainda mais sobre essa outra realidade, a qual a estas alturas da pesquisa não se vê mais a necessidade de melindres para chamá-la: Real. É no encontro do Real na escrita que Leiris irá dedicar-se nessa autobiografia, em que a tauromaquia aparecerá como a metáfora privilegiada – “introduzir nem que seja a sombra de um chifre de touro numa obra literária”³⁹⁶, na qual beleza e morte se associam de maneira “convulsiva”.

A tauromaquia representa uma ameaça real, “para o toureiro existe a ameaça real da morte, o que jamais existirá para o artista, a não ser de maneira exterior à sua arte”³⁹⁷. A questão então é:

(...) observo que também para ele [o toureiro] há regras que não podem ser infringidas e autenticidade, pois a tragédia que representa é uma tragédia real, na qual derrama o

* Está expedição teve um lugar privilegiado na segunda edição da revista *Minotaure*.

sangue e arrisca a própria pele. A questão é saber se, em tais condições, a relação que se estabelece entre a autenticidade dele e a minha não repousa sobre um simples jogo de palavras³⁹⁸.

É por essas razões que o experimento de Leiris pode ser revelador para a relação entre a linguagem e o Real, ao mesmo tempo em que a escrita é como a capa do toureiro que o protege frente à ameaça Real do chifre do touro, também é aquilo que o faz estar em contato com o perigo, e nisso ele compara o seu ato de autor de confissões ao ofício do toureiro, num sentido em que o princípio da linguagem como comunicação, diferentemente de ser abolido, será transcendido.

(...) iluminar certas coisas para si próprio ao mesmo tempo em que elas se tornam comunicáveis para outrem, e isso que um dos objetivos mais elevados que se pode atribuir à sua forma pura – refiro-me à poesia – é restituir por meio de palavras certos estados intensos, concretamente experimentados e tornados significativos para serem postos assim em palavras³⁹⁹.

Para além da comunicação, a intenção de Leiris é experimentar algo na linguagem a partir da intenção de “proclamar sobre si a verdade”. Ele iniciará essa ideia apresentando ao leitor, minuciosamente e despididamente, várias de suas características físicas e hábitos vergonhosos, ao ponto de assumir “tenho horror de me ver inesperadamente num espelho, pois, não estando preparado para isso, deparo toda vez com uma feiura humilhante”⁴⁰⁰.

Nesse contexto, ele conta que acabara de completar 34 anos e inicia a narrativa com a entrada em cena da sua primeira experiência com o mundo exterior, a primeira ereção, a qual o faz notar certo paralelismo com o que passava entre o seu corpo e os acontecimentos exteriores. Sobre todas as inúmeras lembranças que sucederão, ele diz que, por mais que não dê importância excessiva a elas, “há uma certa utilidade em reuni-las porque são o quadro – ou o fragmento do quadro – dentro do qual todo o resto se alojou”⁴⁰¹. No entanto, ele considera muito mais decisivos certos fatos precisos, como, por exemplo, algumas de suas recordações que se vinculam à ópera e também a uma pintura de Cranach, que representa duas figuras femininas: Lucrécia e Judite.

Leiris escreve que foi após um tratamento psicológico que ele decide escrever o livro, com a ambição primeira de ser uma “simples confissão” baseada no quadro de Cranach, porém as confissões expandiram-se, de modo que Lucrécia e Judite serão vastamente associadas a outras inúmeras recordações e associações a partir delas. “Essas lembranças livrescas [herdadas de sua mãe, como em Racine, Molière...] seguramente ajudaram a reproduzir a perturbação que

senti ao redor da imagem daquelas duas heroínas, uma romana e a outra bíblica: Lucrecia e Judite”⁴⁰².

Figura 62 – Imagem de Lucrecia.



Fonte⁴⁰³

Figura 63 – Imagem de Judite.



Fonte⁴⁰⁴

As touradas aparecem na narrativa em momentos de divagação acerca do que está se passando no percurso desta narrativa confessional: “... tenho a impressão de assistir algo de real:

um sacrifício, mais válido que qualquer sacrifício propriamente religioso, porque nele o sacrificador é constantemente ameaçado de morte, de morte material – engastada nos chifres – e não de morte mágica, ou seja, fictícia.”, “... muito mais que seu interesse imediatamente sádico, lhe confere um valor passional, na medida em que a perturbação engendrada pela presença do sagrado [relação antropológica com o sacrifício do animal em alguns cultos, ou o caráter prestigioso que remete intimamente às cerimônias religiosas] participa da emoção sexual”⁴⁰⁵.

Nesse ponto, justamente por ele se colocar em identificação, ora como o touro em seu ofício de literatura confessional, acaba traçando um paralelo entre a escrita e o prazer sexual. Mas ainda é muito cedo para desenvolver essa ideia no texto, antes, as identificações com ambas as personagens da tourada remetem a Lucrecia e a Judite.

A imagem de Lucrecia em lágrimas, após a violação a que fora obrigada a sofrer da parte do cunhado, o soldado Sextos Tarquínio, é assim uma evocação feita especialmente para me tocar. Quase não concebo o amor senão no tormento das lágrimas; nada me excita e solicita tanto quanto uma mulher que chora, com excesso de Judite de olhos assassinos. Retomando à minha tenra infância reencontro lembranças relativas a histórias de *mulheres feridas*⁴⁰⁶.

As recordações de infância que sucederão daí serão inúmeras, “Por mais vivas que sejam essas diversas lembranças, caracterizadas pela presença em cada uma delas de uma Lucrecia, ou seja, de uma mulher ferida ou castigada, elas empalidecem ao lado das que se relacionam a mulheres perigosas, ou seja, às Judites”⁴⁰⁷.

As lembranças dessas duas personagens são penosas e também, ou, prazerosas. Fato que acontece também nas suas recordações em relação a ópera, e ao que ir a ópera revela sobre a sua entrada na idade viril e a seu pai – que morreu num dia em que nevava. Uma das lembranças ele irá narrar através de um pesadelo...

(...) *À noite, quando tudo começa a adormecer,
Os pesadelos velam!*⁴⁰⁸

As lembranças, as associações, poesias que ele cria, a lembrança da poesia dos outros, acabam remetendo a um espaço onde a escrita toca imagens ora familiares, como a ópera, Judite ou Lucrecia, mas transcendem para um *outro lugar*, um lugar que fica perdido dentro das formas habituais de *compreensão*.

À medida em que escrevo, o plano que havia traçado me escapa e, quanto mais olho para mim mesmo, tanto mais confuso se torna o que vejo, afinal de contas, senão uma espécie de planta abstrata, ou mesmo um mero procedimento de composição estética⁴⁰⁹.

Muito mais do que a criação de algo, esta experiência de linguagem remete a um novo encontro arbitrário.

Admito que haja arbitrariedade, não vejo o que pode revelar a parcialidade de tal escolha senão, precisamente, essa predileção que marca o valor excepcionalmente perturbador que têm para mim as histórias sanguinárias e as figuras de atores de feira representando altas tragédias ou usando máscaras grotescas⁴¹⁰.

Essa arbitrariedade na narrativa advém tanto da escolha dos fatos narrados como das associações livres que o levaram para um lugar onde certas coisas puderam ser enquadradas. Mas até aí estamos numa dimensão muito próxima da experiência de Breton em *Nadja*, a qual a leitura de “A idade viril” acaba sempre evocando correspondentes à inspiração que pode ter havido. Contudo, Leiris está abrindo um outro espaço para sua “casa de vidro”: uma satisfação muito peculiar sobre a escrita da narrativa. Sobre essa, ele ainda parece divagar, sem muita objetividade, através das evocações que as duas personagens de Cranach lhe remetem:

É lícito a cada um perguntar-se, a visão do quadro duplo de Cranach, se não foram eles semelhantes que ligaram em seu espírito as duas heroínas, Lucrecia, a casta, e Judite, a desavergonhada patriota, a ponto de representá-las num mesmo par de figuras. Pode-se supor igualmente que seus dois gestos, aparentemente distintos, eram no fundo idênticos e que, para ambas, tratava-se, sobretudo, de levar no sangue a mancha de uma ação erótica, expiando, uma delas pelo suicídio, a vergonha de ter sido violada (talvez tendo prazer nisso), a outra, pelo assassinio do macho, a de ter-se substituído⁴¹¹.

Essa passagem da narrativa revela algo sobre o prazer que as duas heroínas remetem a Leiris, isso porque a obra de Cranach revelou analogias profundas de ambas – como ele pode associar o touro e o torreiro a ele próprio –, tanto através da simetria em que foram pintadas, como no fato de terem sido pintadas nuas, o que, para Leiris, revelaria uma ausência completa de hierarquia moral que a nudez dos corpos implica, como o toureiro que se coloca sem a sua capa e diretamente em confronto com o risco de morte dos chifres do touro.

As duas são uma mistura do que lhe atrai, e que ele admite ser uma das coisas que mais lhe envergonham: a confusão entre a noção de terror e piedade⁴¹². Essa confissão tem referência a dicotomia que ele pretende colocar a prova, do que passa pela vinculação entre a ternura e a angústia (frente à morte) e a relação entre medo e beleza. Sobre esta última relação ele lembra-se de um episódio que se passou na época em que ele começara a se apaixonar pela poesia moderna e ao ler uma passagem de Apollinaire (em *Alcools*, intitulada “1909”), a qual seu pai achou absurda e incompreensível – fato que lhe gerou uma “cólera violenta”

Essa mulher era tão bela

*Que me dava medo*⁴¹³.

Foi esse caminho de revelações de sentimentos dialéticos que o fizeram enveredar-se para a poesia, ao ponto de que agora, na “Idade viril”, ele pode revelar os caminhos escolhidos para chegar a “verdade de si”.

Qualquer que fosse o papel claramente especulativo que eu atribuíra à poesia, encontrava no manejo da linguagem um certo prazer sexual – apreciando o peso e o sabor das palavras, fazendo as confundirem-se em minha boca como frutos – e esse prazer prevalecia, na ordem de minhas preocupações, sobre os gozos propriamente eróticos⁴¹⁴.

O que se revela nessa confissão de Leiris é uma relação, não tão relacional, entre a linguagem e a língua, sendo que a primeira está ligada aos efeitos de sentido e a segunda aos afetos. Essa certamente é a grande contribuição do autor para a relação proposta entre Lacan e o Surrealismo.

O objetivo de passar por esta primeira obra literária de Leiris, ao invés de ter ido direto à obra que explora essa questão sobre a língua de forma direta e possivelmente mais esclarecedora, é porque Leiris para chegar a tais elaborações precisou passar pela experiência da “casa de vidro” surrealista, que abole as decifrações, onde a linguagem é experimentada através do *outro espaço imagem*, tão ensaiado pelos surrealistas, o qual apresenta equivalência com o *objeto surrealista* proposto por esta pesquisa, esse *outro lugar* de encontro do sujeito com o objeto que o possibilita circular em todas as suas instâncias – real, imaginária e simbólica – no mundo.

Nesse caminho, se a língua para Lacan é recebida e não apreendida, é por isso que as recordações de Leiris fazem tanto sentido para que ele chegue a algumas conclusões sobre o encontro entre ela e o seu corpo, o que, conseqüentemente, produzirá marcas nele.

No texto *La règle du jeu, I: Buffures* (1948)^{*}, Leiris narra várias recordações, sobretudo da sua infância, com o propósito de criar uma obra

... centrada em fatos da linguagem e por meio do qual me proponho a definir o que para mim é a “regra do jogo”, mais pomposamente: minha arte poética e o código do meu *savoir-vivre* que gostaria de descobrir fundido em um sistema, não vindo no uso literário da fala nada além de um meio de afiar a consciência para estar mais - e melhor - vivo⁴¹⁵.

^{*} “A regra do jogo” é composto de 4 volumes: *Buffures*; *Foubis*; *Fibrilles* e *Frêle Bruï*.

Nesse novo trabalho, escrito dez anos após a “Idade viril”, Leiris se propõe a compreender a regra do jogo que ele havia revelado na narrativa autobiográfica de 1938, agora, com a pretensão de compreender os sistemas dessa regra que move o seu *savoir-vivre* de escritor, também através da narrativa autobiográfica.

Neste contexto, ele inicia lembrando minuciosamente de uma de suas experiências de criança, numa época em que ele ainda não lia nem escrevia. Quando brincava com soldadinhos de chumbo e um deles cai no chão, podendo ter quebrado, mas não quebra – “tamanho foi meu contentamento” – ele diz: “... Flismente!” [... *Reusement!*], logo em seguida alguém o corrige e diz que o correto é dizer “felizmente” [“*heureusement*”].

A observação interrompeu minha alegria, ou melhor - deixando-me um breve momento de surpresa - logo substituiu a alegria, da qual meu pensamento foi de início tomado inteiramente por um sentimento curioso de que dificilmente eu administraria hoje para lidar com a quebra da estranheza⁴¹⁶.

Essa experiência infantil de linguagem fez Leiris entender que naquele dito pronunciado em forma de júbilo logo precisou ser corrigido para que a linguagem pudesse se tornar uma forma de comunicação, de relação com o outro.

Eu gritei “... Flismente!”. E fui levado de volta. E, por um momento, continuo proibido, vítima de uma espécie de vertigem. Pois esta palavra, mal pronunciada, e da qual acabei de descobrir que não é na realidade aquilo em que acreditei até então, colocou-me num estado de sentimento obscuro⁴¹⁷.

Esse “Flismente!” do pequeno Michel tem equivalência com a noção de *lalíngua* proposta por Lacan no início da década de setenta, na qual, através da língua, o sujeito tem o contato com a verdade, que é um modo de gozo. Quando Leiris propõe a “regra do jogo” está se referindo à necessidade de falar que todos nós temos, algo só meu que precisou ser socializado, quer dizer, que vem antes da produção significativa. Antes dessa entrada no universo da comunicação vem o gozo da língua. Se Leiris, na “Idade viril”, enfatizou o risco na escrita, como um acesso ao Real – por isso a escrita pode ser comparada a *tauromaquia* –, agora ele dá ainda uma ênfase a mais, a palavra como aparelho de gozo.

Não serão estas as provocações surrealistas desde o seu início? A poesia escrita de tal maneira (não qualquer uma, mas de maneira que a imaginação encontra-se livre) que pudesse evocar no sujeito um modo de dizer outro, um *outro lugar*, para além do seu viés comunicativo, em que o sujeito estará amarrado durante toda a sua vida.

A busca revolucionária surrealista, em tudo que ela comporta, inclusive de ideologia, visava a mudança nas formas perceptivas a partir da linguagem, o que significa que possibilitaria metamorfoses. Nesse sentido, Breton, Leiris e Lacan, encontram similaridades sobre as mudanças que um “saber fazer” na linguagem poderia promover, e essa mesma percepção dos três autores pode ser compreendida através de diferentes exemplos na literatura.

A linguagem, para o Surrealismo, já estava lá “para que dela fosse feito uso surrealista”, como pleiteou Breton no “Manifesto Surrealista” (1924), e *Nadja*, através de sua escrita, mostrou para Breton; Joyce mostrou para Lacan um *savoir-faire* na linguagem que poderia criar uma outra forma subjetiva; e Leiris percebe em sua escrita autobiográfica um desejo de dizer que se atualiza. Nos três casos é evidenciada a verdade do sujeito, o Real do seu desejo, que se relaciona a como ele goza.

A partir daí é possível pensar num objeto que vem dar conta da relação entre as palavras e as coisas, num *outro lugar* de entendimento (que considera, inclusive, o corpo afetado pela experiência da linguagem), como foi pensado pelos surrealistas e desenvolvido no final dos seminários lacanianos, em que o objeto é um meio de acesso para as diferentes relações subjetivas.

Figura 64 – O nó enodado pelo objeto a*



Fonte⁴¹⁸

* Figura adaptada das elaborações lacanianas no Seminário XXIII acerca do nó borromeo.

CONCLUSÃO

Um dos primeiros pontos sobre a conclusão é que durante todo o percurso das pesquisas – tanto em relação aos diferentes desenvolvimentos lacanianos referentes ao conceito de objeto, como em relação ao que a história do Surrealismo revelou sobre uma noção específica de objeto – sempre esteve em jogo a relação do sujeito com o objeto para pensar tanto a experiência surrealista como também a experiência psicanalítica lacaniana, para ambos uma experiência na linguagem. Nesse sentido, percebeu-se uma similaridade inicial entre a noção de *objeto surrealista* e o conceito de objeto lacaniano: o objeto não é um produto, mas um meio. Essa ideia advém do fato de que o objeto pôde circular, sendo tanto polissêmico, no caso de Lacan, como polimorfo, no caso surrealista. Em outros termos, essa característica de poder circular tanto através de diferentes sentidos, como por meio de diferentes formas, é o que fornece para o conceito lacaniano e para a noção surrealista a sua potência e, por isso, a possibilidade de articulação, e, ou, confrontação entre ambos.

Também, se o objeto se torna um meio é porque ele está em relação com o sujeito que deseja. O desejo circula através de diferentes relações com os objetos no mundo e isso deixa claro o quanto é impossível a existência de uma representação exata para o objeto do desejo, ao mesmo tempo em que também possibilita a representação. Essa ambiguidade foi confrontada por Lacan e pelo Surrealismo através de diferentes ensaios, e os resultados foram um conceito polissêmico e uma noção polimorfa para o objeto. Assim, outra similaridade entre os protagonistas desta pesquisa se mostra evidente: a relação do sujeito com o objeto diz respeito muito mais a um *outro lugar* possível da experiência do que sobre a representação da experiência*.

Caso o foco fosse acerca das possibilidades representativas, voltaríamos ao nível de compreensão de que algumas determinadas representações poderiam fornecer respostas sobre aquilo que é inapreensível, como o objeto do desejo, por exemplo. É o que Blanchot exalta quando compara o Capitão Achab e Ulisses. No caso da tragédia de Homero, o herói resiste à completude que o canto das sereias pode trazer, e por não ceder a ele é que Ulisses pode continuar sua Odisséia. Achab, por sua vez, agarra a baleia Moby Dick, e isso é o que faz com

* Lembra-se nesse ponto a observação de Rivera, que inspirou o início de alguns importantes desenvolvimentos desta pesquisa, no seu livro “O avesso do imaginário” (20014): Na relação da psicanálise com a arte trata-se, muito mais fundamentalmente do que de uma imagética do inconsciente, da reafirmação da divisão do sujeito, do fato de o eu não ser mais “senhor da sua própria casa”, na famosa frase de Freud. Cria-se um novo espaço, na arte, porque lhe falta uma casa própria. (2014, p.211).

que o objeto do seu desejo perca o brilho. Assim, o personagem sucumbe e não continua mais a sua jornada.

A relação do sujeito com o objeto não se trata de um encontro com a representação do desejo, mas de buscar um meio de acesso, ou de lugar, onde ele pode se manifestar. Os surrealistas mostraram sua compreensão sobre essa busca desde os primeiros ensaios na revista *Littérature*. Por exemplo, na leitura dos fragmentos da obra “Poesias”, de Ducasse, Breton afirmou que nela era produzido o vazio, “sem a ajuda de nenhuma máquina pneumática”. Em outros termos, o vazio é o lugar da não representação e ao mesmo tempo o “lugar-tenente da representação” – termo utilizado por Lacan no seminário XI, ao se referir ao lugar do Real –, o qual pode ser revelado através de um *savoir-faire* – termo utilizado por Lacan especialmente no seu Seminário XXIII – na linguagem, ou através de uma atitude na linguagem que mostre um *outro lugar* para as relações subjetivas.

No caso de Lacan, a falta do que tem representação é trabalhada desde o seu poema, escrito em 1929 e publicado em 1933 sob o título “Hiato irracional”. Nessa época, o hiato é onde o poeta escreve, o mesmo lugar que mais tarde será onde trabalhará o psicanalista. Nessa mesma via de acesso (uma via surrealista), o estudo de caso de Aimée, sua paciente da tese de doutorado de 1932, mostrou que ela “pintou a angústia” com a escrita dos seus poemas e assim pôde revelar algo a mais sobre o seu sintoma.

Nessas incipientes escritas lacanianas, no poema e na tese (também nos dois textos publicados na revista *Minotaure*), as influências surrealistas são evidentes e facilmente comprovadas. No entanto, e esse é um dos pontos de maior relevância para a relação proposta entre Lacan e o Surrealismo, o caminho que Lacan seguiu para a afirmação da sua teoria psicanalítica o distancia, sem abdicar, dos principais fundamentos surrealistas sobre a linguagem, e, conseqüentemente, da noção de *objeto surrealista* proposta por esta pesquisa.

O objeto, para Lacan, sempre foi um alicerce fundamental da sua teoria. Ele o testou em suas diferentes maneiras de relação e também de incidência, sempre o articulando em diversos sentidos com a intenção de formalizar a lógica subjetiva pretendida por ele. Num ponto específico, o objeto é batizado “objeto *a*”, e mesmo recebendo um nome próprio sua função continua a ser polissêmica. Seus significados circulam como alicerces para pensar as relações do sujeito no mundo, fundamentalmente através de três diferentes registros psíquicos – simbólico, imaginário e Real –, os quais, conforme a teoria avançava, articulavam-se de diferentes maneiras junto com o conceito de objeto. Quer dizer, o objeto sempre esteve a serviço de mediar as relações, ou de estabelecer diferentes lugares para a compreensão subjetiva. No

entanto, a maior parte da teoria lacaniana se estabelece através da compreensão da relação simbólica e é a ela que a linguagem estará submetida por um longo período da teoria.

Nos anos de 1930 e 1940, Lacan tem uma teoria do *eu* e de sua relação com a realidade mediada pela noção de *imago*, a qual o colocava próximo às noções surrealistas que exaltavam a fragilidade da realidade. No entanto, ao admitir objetos procedentes do “Estágio do espelho” (1936), admite-os no campo imaginário, o que quer dizer que os objetos são derivados da imagem do outro, ou seja, da imagem do corpo próprio. Assim, é na relação dialética entre simbólico e imaginário que a comunicação se estabelece e determina o sujeito no início das proposições psicanalíticas lacanianas.

A partir da década de 50, desde as retomadas de Lacan da noção freudiana de inconsciente, ele incorpora a linguística estrutural e define a linguagem como o campo simbólico, onde a interpretação subjetiva ocorre pela via significante em suas relações com outros significantes. Essa se torna a experiência da linguagem, uma determinação materialista que prima o significante.

No caso surrealista, há uma *volonté d’objectivation sans precedente* – termo utilizado por Breton no texto “Surrealismo e a pintura” –, que esteve voltada para as características do objeto, sua forma (*informe*), fato que poderia mudar a percepção do sensível, inclusive. A vontade de objetivação adveio da prática que testava as potências ontológicas da linguagem, ao mesmo tempo em que acabou transcendendo a ontologia para propor uma ação revolucionária a partir dela, quer dizer, os surrealistas testavam a linguagem como uma função existencial, Real, e não significante.

Lacan, no entanto, demorou a articular o Real à linguagem e a consequência disso fez com que ele desempenhasse seus maiores esforços na formalização de uma estrutura capaz de ser decifrada, ou a linguagem tornou-se uma comunicação submetida à decifração, por mais que a proposta tenha sido a decifração através do registro significante e não do significado. Essa inversão lacaniana – que teve origem na linguística estrutural de Saussure (significa-significante) – revela uma ambiguidade para a relação entre Lacan e o Surrealismo, pois a inversão da lógica do significado para o significante tem relação direta com a potência de linguagem poética, tão cara para a proposta surrealista acerca da linguagem como função existencial.

Contudo, a ambiguidade está no fato de que o poder significante lacaniano aproxima-se da poética surrealista ao mesmo tempo em que os separa. Isso porque a linguagem no campo

da comunicação, para Lacan*, fez com que a potência surrealista que vincula a linguagem ao Real, ficasse não impossível, mas muito limitada. E é por isso que em todos os momentos da história lacaniana há uma correlação com a história surrealista, pois Lacan não nega a concepção de linguagem surrealista – como se buscou evidenciar ao longo dos diferentes momentos da teoria lacaniana, explorados pela pesquisa – uma vez que se utiliza de recursos surrealistas como ilustrativos para a teoria, das mais diversas maneiras.

Uma das possibilidades de ler a ideia sobre a limitação das influências surrealistas a partir da consideração da linguagem no campo comunicacional (e, nesse sentido, a influência não necessariamente precisaria ser admitida por Lacan, mas presume-se que o colocaria num outro lugar em relação à interpretação subjetiva, um lugar no qual ele apenas começou a desbravar a partir da década de 70) é de que se há autonomia para as características do objeto (como os surrealistas deram) acaba-se diminuindo o poder significante.

A autonomia do objeto, e não do significante, dada pelos surrealistas, surge desde os primeiros ensaios sobre a noção de *objeto surrealista* proposto por esta pesquisa, quando os ensaios poéticos, extraliterários, se mostram com o poder de evocar imagens (imagens criadas a partir do texto), as quais foram exploradas através das revistas surrealistas, das mais diversas formas. A justaposição entre palavras e imagens, a partir de um *outro lugar* criado pela experiência da linguagem, possibilitou uma outra forma de relação com o texto. Nesse sentido, o poder metafórico, advindo da justaposição entre palavras e imagens, produz metamorfoses que estão para além do domínio do significante. Essa é uma das potências do Surrealismo, e, ao mesmo tempo, é por onde passa a maior parte das críticas dirigidas a ele, inclusive as de Lacan.

Alguém poderia perguntar: mas um significante que substitui outro significante dentro da cadeia significante (fórmula da metáfora lacaniana) já impossibilitaria qualquer determinação de sentido, possibilitando assim metamorfoses? A resposta poderia ser, de imediato, sim. Contudo, a transformação que Lacan deu ênfase na maior parte da sua teoria está no nível das possibilidades de leituras sobre o código (sobre a relação de um significante com outro significante), fato que exclui, por exemplo, o “encontro inusitado”, a ação revolucionária da linguagem automática, ou, simplesmente, o corpo.

Contudo, a metáfora de que Lacan irá tratar a partir da década de 70, em especial por causa do exemplo de Joyce, é da ordem de uma desordem, a qual possibilita metamorfoses para

* Quer dizer, a linguagem endereçada ao Outro, aquele que é o suporte dos significantes na estrutura subjetiva.

além do significante, estão relacionadas às formas de pensar e sentir, e não metamorfoses advindas de um princípio da *justesse*.

A poesia, para os surrealistas, era escrita de tal maneira (não qualquer uma) que evocava a mesma desordem que Lacan percebeu em Joyce na década de 70. O sujeito, a partir de um *savoir-faire*, se posicionava em um outro lugar, para além do viés comunicativo. A busca revolucionária surrealista – a partir das revistas “Revolução Surrealista” e “Surrealismo a serviço da Revolução” –, em tudo que ela comporta, inclusive de ideologia, visava a mudança nas formas perceptivas a partir da linguagem, o que possibilitaria metamorfoses. Se a linguagem, para o Surrealismo, já estava lá para que dela fosse feito uso surrealista, era para exaltar algo que *Nadja* na sua escrita e nos seus desenhos (não apenas) mostrou para Breton, que Joyce mostrou a Lacan, e que Leiris percebeu em sua escrita autobiográfica: uma forma de se relacionar na linguagem, um desejo de dizer que se atualiza na escrita e por isso evidencia a verdade do sujeito, o Real do seu desejo, através de como ele goza.

O sujeito não fala e nem escreve primeiramente porque quer comunicar-se, mas porque há um gozo na fala, e nessa relação primordial do sujeito com a linguagem está presente o corpo, antes do significante. O que se fala através da língua se relaciona com o corpo, e é preciso que o corpo seja sensível a fala para que a ordem dos códigos possa começar a ser estabelecida.

No entanto, se essa é a conclusão sobre uma aproximação entre Lacan e o Surrealismo acerca da linguagem – algo que só pode ocorrer a partir da década de 70 – ainda não deixa clara a aproximação entre a noção de *objeto surrealista* e o conceito de objeto lacaniano.

No Seminário VIII, sobre a transferência, Lacan afirma que ele e os surrealistas procuravam o mesmo objeto. Isso quer dizer que nunca se tratou de encontrar uma representação para ele, mas de testar o objeto como um meio de acesso (como a transferência, por exemplo) para o que eles estavam procurando. Assim, parece que eles procuravam o mesmo objeto que desse conta de manejar as relações subjetivas, mas a função (polissêmico e polimorfo, um relaciona-se ao sentido e o outro a forma) foi diferente, até que no final (no caso, ao final das teses lacanianas) tratava-se também de justaposições ou sobreposições.

Se Lacan primou durante muito tempo pela importância do registro simbólico na interpretação subjetiva, em que a imagem é um dos elementos simbólicos, essa prevalência simbólica foi pouco a pouco sendo relativizada, e isso porque se pressupõe que as aplicações dialéticas serão cada vez mais testadas, principalmente por meio de vários esquemas – topológicos, no sentido de não serem figuras que representam os conceitos, mas as próprias relações em sincronia com o conceito. A relação entre o conceito e a imagem pode ser compreendida como uma sequência da proposta dialética inicial da década de 30, que teve o

intuito primeiro de desmistificar a dicotomia entre exterior e interior, realidade e irrealidade. No entanto, essa dialética foi se aperfeiçoando conforme as relações entre simbólico, imaginário e Real iam se estreitando.

Nesse sentido, os “desenhos” de Lacan, ou os seus esquemas, tornam possível o surgimento de uma outra possibilidade de aproximação entre Lacan e o Surrealismo, agora, a partir da noção de objeto.

As imagens que Lacan criou, justapondo-as ao seu texto, revelam uma nova perspectiva sobre o objeto no final dos seus ensinamentos, o qual precisa estar em justaposição através do enodamento, que nada mais é do que tomar uma imagem em relação a escrita, criando um *outro lugar* da experiência, o qual pode apreender parte do Real.

O que se buscou mostrar nesta pesquisa é que os objetos, começando pelos surrealistas, estão para além dos explicitados através dos diversos experimentos que foram mostrados durante toda a sua história. Ele é uma maneira de pensar como o simbólico, o real e o imaginário estão vinculados a partir das próprias qualidades do objeto, como também foi para Lacan. Isso significa dizer que, mesmo que os objetos surrealistas possam ter suas representações sensíveis, eles estão para além do domínio da consciência, o que possibilita que possam estar em diversos lugares, contanto que provoquem o desejo. Os surrealistas foram, aos poucos, desde a revista *Littérature*, percebendo que da livre criação poética, e das metáforas advindas dela, emergiam imagens, numa junção entre duas realidades que inclusive criavam metamorfoses. A questão que sucedeu foi que nessa experiência na linguagem, que produz um outro lugar de imagem, estava implicado o sujeito do desejo e seu corpo sexuado.

A característica do objeto de ser um meio que provoca o desejo do sujeito e não uma representação do seu desejo é uma das maneiras possíveis para que o sujeito possa pensar e sentir de maneiras mais imaginativas, segundo Breton. Pensar de maneira imaginativa é uma das principais ambições do “Manifesto Surrealista” (1924), em que, através da liberdade imaginativa provocada por uma atitude surrealista, o sujeito poderia assumir uma “consciência poética” dos objetos.

Essa nova consciência é fruto da constante repetição com os objetos e, a partir dela, algo se produz: uma nova possibilidade de perceber e sentir os objetos.

Isso quer dizer que o que se repete é algo que se produz, ou, a função da repetição com os objetos é também a de colocar em evidência esse *outro lugar* da experiência onde se pode assumir uma “consciência poética” em relação aos objetos.

Nesse caso, abrir-se-ia a possibilidade de argumentar com alguns fenômenos contemporâneos, como a manipulação midiática em relação à “consciência” dos objetos, a qual

seduz a percepção, através de repetições com o objeto, colocando o sujeito em situação de passividade em relação a eles. Entretanto, se pensarmos que isso é uma qualidade do contato dos sujeitos com o objeto – a repetição como produção de ação – então estaríamos também no lugar da possibilidade de quebrar com ações planejadas, em um *outro lugar* onde pensar e sentir objetos ainda pode ser rediscutido.

Assim, termina-se esta pesquisa levantando a questão de como é possível desafiar a percepção usual que temos das coisas – aquilo que enxergamos, e para além disso – e romper com nosso relacionamento usual com os objetos, com a primazia do uso, por exemplo. Os surrealistas foram fonte de inspiração no que se refere à intenção de explorar a “vida secreta dos objetos”, ou, as qualidades inerentes de um objeto, para além das determinações representativas que podem ser dadas a ele. Talvez essa exploração surrealista ainda possa ser desenvolvida a partir dos enodamentos lacanianos e assim criar novas possibilidades para enfrentar um modelo de comunicação intersubjetiva que manipula objetos sensíveis e assim manipula a maneira como os pensamos e sentirmos.

REFERÊNCIAS

- ALQUIÉ, F. *Philosophie du Surréalisme*. Paris: Flammarion, Éditeur, 1977 [1955].
 _____. *Significação da filosofia*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijucas Ltda., 1973.
- APOLLINAIRE, G. *L'Enchanteur pourrisant: édition établie, présentée et annotée par Jean Burgos*. Paris: Lettre Modernes, 1972.
- _____. *Et moi aussi je suis peintre: Idéogrammes lyriques et coloriés par Manuel Viusà*. Paris: Édition Sébastien Gryphe, 1985.
- _____. *As mamas de Tirésias*. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1985.
- _____. *Alcools: poèmes*. Paris: Gallimard, 2012.
- ARAGON, L. *Le Paysan de Paris* (1926). 18 ed. Paris: Gallimard, 1948. (Bibliothèque Sainte-Genevieve)
- _____. *Les Collages*. Paris: Hermann, 1965. (Bibliothèque INHA).
- _____. *Traité du Style* (1928). Paris: Gallimard (Collection L'imaginaire), 1980.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BACHELARD, G. *Lautréamont*. Paris: Librairie José Cordi, 1939 – Imp. E. Aubin et Fils. – Linguné (Vienne) (Bibliothèque Sainte-Genevieve).
- BATAILLE, G. *Documents*. Paris: Mercure de France et Éditions Gallimard, 1968. (Bibliothèque Kandisky).
- _____. *Courts écrits sur l'art* (préface de Georges Didi-Huberman). Paris: Lines, 2017.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense: 2012 [1929]. (Obras Escolhidas v.1)
- BLANCHOT, M. *Lautréamont et Sade*. Paris: Les éditions de minuit, 1963.
- _____. *Um livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRETON, A. Introduction. In: LAUTRÉAMONT, C. *Oeuvre complète*. Paris: GLM, 1938. p. IX-X.
- _____. *Surréalisme et la peinture: nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965*. Paris: Gallimard, 1965. (Bibliothèque INHA).
- _____. *L'amour fou* (1937). Paris, Gallimard, 1970. (Bibliothèque Sainte-Genevieve)
- _____. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1962.

_____. *Nadja*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

BUTOR, M; SVEVO, I.; ECO, U. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969.

BURGESS, A. *Homem Comum Enfim: uma introdução a James. Joyce para um leitor comum*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BÜRGER, P. *A teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAILLOIS, R. *Images, images... : essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* (1966). Paris: José Cordi, 1966.

_____. *Le mythe et l'homme* (1938). Paris: Gallimard, 1972.

CHAUÍ, M. de S. (Org.). *Spinoza, B. (1632-1677): pensamento metafísico; tratado da correção do intelecto; ética; tratado político; correspondências*. Tradução de M. de S. Chauí. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)

CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2014.

CRANACH, L. *Lucretia*. 1529.

_____. *Judith*, 1530.

DALÍ, S. *O grande masturbador*. 1929.

_____. *A persistência da memória*, 1931.

_____. *Objets à fonctionnement symbolique*. In: *Surréalisme au Service de la Révolution*, v. 3, p. 16, 1931.

_____. *Sim ou A Paranoia: Método crítico-paranoico e outros textos*. Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1974.

_____. *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet: interprétation "paranoïque-critique"*. Jean-Jacques Pauvert, éditeur. Imprimé em France. (versão original Inha.).

_____. *El mito trágico del "Angelus" de Millet*. 3 ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1989.

_____. *Visages Cachés*. Paris: Sabine Wespieser Éditeur, 2004.

_____. *Libelo contra a arte moderna*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet: interprétation "paranoïque-critique"*. Paris: Édition Allia, 2011.

_____. *Dalí: l'oeuvre peint*. Paris: Taschen, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

ELUARD, P. *Últimos poemas de amor*: tradução de Maria Elvira Braga Lopes e Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009.

ERNEST, M. *Pléiades*. 1920.

FERNANDES, A. Apresentação. In: APOLLINAIRE, G. *As mamas de Tirésias*. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.

FOSTER, H. *The return of the Real*. London: The MIT Press, 1996.

_____. *Compulsive Beauty*. London: The MIT Press, 2000.

GUIGON, E.; SEBBAG, G. *Sur l'objet surréaliste*. Paris: Le press du réel. Deladus, 2013.

GIDE, A. Les nouvelles nourritures. *Littérature*, v. 1, p. 1-6, 1919.

HEIDEGGER, M. *O que é uma coisa?: doutrina de Kant dos princípios transcendentais* [1935/36]. Lisboa: Edição 70, 2002.

HUBERT, E.-A. *Bibliographi des écrits de Pierre Reverdy*. Comité Pierre Reverdy pour le texte de Reverdy, 1975.

JOYCE, J. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. 3. Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.

_____. *Finnegans Wake*. Livro I. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

LACAN, J. *Carta a Ferdinand Alquié*. 1928. Disponível em:
<<https://escritosavulsos.com/textos/decada/dec1920/>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

_____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Tradução de Antônio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Jr. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *O Seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto (1956-1957)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. *Le Séminaire, livre VI. Le désir et son interprétation*. Paris: Éditions de La Martinière, 2013.

_____. *O Seminário livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *O Seminário, livro 8: a transferência (1960-1961)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *A Identificação: seminário 1961 – 1962*. Recife: Centro de estudos freudianos do Recife, 2003.

_____. *Le Séminaire, livre IX*. Disponível em: <<http://staferla.free.fr/S9/S9.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

_____. *O Seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Le Séminaire, livre XIII*. Disponível em: <http://staferla.free.fr/S13/S13.htm>. Acesso em: 18 abr. 2019.

_____. *Le Séminaire, livre XIV*. Disponível em: <http://staferla.free.fr/S14/S14.htm>. Acesso em: 18 abr. 2019.

_____. *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise (1969-1970)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

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

_____. *O Seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1963)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

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

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

LACÔTE-DESTRIBATS, C. *Passage par Nadja*. Paris: Éditions Galilée, 2015.

LAUTRÉAMONT, C. *Oeuvre complète*. Paris: GLM: 1938. – Bibliothèque kandiski

_____. *Les chants de Maldoror (1969)* – Michel Tibert. Paris: Nouveaux Classique Illustrés Hachette, 1976.

_____. *Lautréamont: Les chants de Maldoror; Isidore Ducasse: Poésies*. Paris: Presss Poket, 1992.

LÉCURU, D. *Thésaurus Lacan (volume I): citações d'auteurs et de publicações dans l'ensemble de l'oeuvre écrites*. Paris: E.P.E.L, 1994.

LEIRIS, M. *A idade viril: precedido por Da literatura como tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *L'Afrique fantôme*. Paris, Gallimard, 1981.

_____. *La règle du jeu I: Biffures* (Collection L'imaginaire). Paris: Gallimard, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MEYER, M. Aragon: *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *Manifestes du surréalisme d'André Breton*. Paris: Gallimard, 2002.

MILLER, J-A. Apresentação do Seminário 6: o desejo e sua interpretação, de Jacques Lacan. *Opção Lacaniana Online*, ano 5, v. 14, n.p., jul. 2014. Disponível em: <http://www.opcaolacaniana.com.br/nranterior/numero14/texto1.html>. Acesso em: 22 abr. 2019.

NADEAU, M. *História do Surrealismo (1985)*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NARJOUX, C. *Étude sur Aragon: Le Paysan de Paris*. Paris: Ellipses, 2002.

PICASSO, P. *Les demoiselles d'Avignon*. 1907.

_____. *Guitare*. 1913.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RESTAURY, P. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva S/A, 1979.

REVERDI, P. Sur le Cubisme. *NORD-SUD*, v. 1, p. 12, 1917a.

_____. Essai d'esthétique littéraire. *NORD-SUD*, v. 4-5, p. 4-6, 1917b.

_____. L'image. *NORD-SUD*. v. 13, p. 3-5, 1918.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000 [1975].

RIVERA, T. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROUDINESCO, É. *História da Psicanálise na França*, vol. 2: 1925-1985. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

RUBIO, Emmanuel. *Les Philosophies d'André Breton (1924-1941)*. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 2009.

SARTRE, J. *Que é a literatura?* Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

SAFATLE, V.(org.). *Um limite tenso: Lacan entre a filosofia e a psicanálise*. São Paulo: Unesp, 2003.

_____. *Paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

_____. *O círculo dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SOLER, C. *Lacan, lecteur de Joyce*. Paris: Puf, 2015.

SOTANG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SOUZA, J. C. de. (Org.). *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Tradução de J. C. de Souza. 2 Ed. São Paulo: Abril Cultura, 1978. (Coleção Os pensadores).

TZARA, T. Pour faire un poème dadaïste. *Littérature*, v. XV, p. 18, 1921.

ZIZEK, S. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Revistas

DOCUMENTS. Collection complete. Bibliothèque du musée de l'Homme. 1991. (Acesso: Bibliothèque Kandinsky)

DADA (1916-1922): Collection des réimpressions des revues d'avant-garde du XXe siècle. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1981. (Centre Pompidou)

DADA (julho de 1917- março de 1920). Originais e cópias compilados pelo Musée National de Art Moderné. (Biblioteque Kandinsky)

LE PHARE DE NEUILLY: Revue Mensuelle. N 1. Directrice: Lise Deharme. Rédaction et administracion: 16, Avenue du Parc Saint-James. Neully-Sur-Seine. (Original: Biblioteque Kandinsky)

LE PHARE DE NEUILLY: Revue Mensuelle. N 3-4. Directrice: Lise Deharme. Rédaction et administracion: 16, Avenue du Parc Saint-James. Neully-Sur-Seine. (Original: Biblioteque Kandinsky)

LE SOIRÉE DE PARIS II: números 17 a 27. Genève: Slatkine Reprints, 1971. Bibliothèque Kansdinski.

LE SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION: collection complete. Editions Jean-michel Place, 1976. (INHA)

LA RÉVOLUTION SURREALISTE: collection Complete. Paris: Editions Jean-michel Place, 1975. (INHA)

3 Séries:

LITTÉRATURE: premier série. Paris: Editions Jean-Michel Place. 12, rue Pierre-et-Marie-Curie, 1978. Bibliothèque Kandinsky.

LITTÉRATURE: deuxième série. Paris: Editions Jean-Michel Place. 12, rue Pierre-et-Marie-Curie, 1978. Bibliothèque Kandinsky.

MINOTAURE. Paris: Edition Albert Skira, 1933. Bibliothèque Saint-Genevieve.

MINOTAURE. Paris: Edition Albert Skira, 1934/1936. Bibliothèque Saint-Genevieve.

MINOTAURE. Paris: Edition Albert Skira, 1936/1939. Bibliothèque Saint-Genevieve.

NORD-SUD: revue littéraire. Collection complete. Paris: Édition Jean-Michel Place, 1980. (INHA)

NOTAS

INTRODUÇÃO

- ¹ BRETON, 1988, p. 311-346.
² RÉVOLUTION SURREALISTE, vol. 4, p. 26-30.

CAPÍTULO 1

- ³ LITTÉRATURE, 1978, p. v-vi.
⁴ GIDE, 1919, p. 1-6 (fragments du I e du V livre), p.1-6 (Tradução nossa).
⁵ LITTÉRATURE, 1919, vol. 2, p. 2 (Tradução nossa).
⁶ Ibid., p. 3 (Tradução nossa).
⁷ LITTÉRATURE, vol. 3, p. 10 (Tradução nossa).
⁸ Ibid., p. 17.
⁹ LITTÉRATURE, vol. 8, p. 10.
¹⁰ TZARA, 1921, vol. XV, p. 18.
¹¹ LITTÉRATURE, 1922-1924, vol. IV, p. 1.
¹² LITTÉRATURE, 1978.
¹³ LITTÉRATURE, N. IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI-XII, XIII.
¹⁴ LITTÉRATURE, vol. 8.
¹⁵ RICOEUR, 2000, p. 14 .
¹⁶ LAUTRÉAMONT, 1976, C4, E7.
¹⁷ BRETON, 1938, p. IX-X.
¹⁸ LAUTRÉAMONT, op. cit., C2, E3.
¹⁹ DUCASSE (LAUTRÉAMON), 1938, p, 344.
²⁰ LAUTRÉAMONT, op. cit., C1, E4.
²¹ LAUTRÉAMONT, op. cit., C1, E6.
²² DUCASSE (LAUTRÉAMON), op. cit., p.15.
²³ LAUTRÉAMONT, op. cit., C2, E4.
²⁴ LAUTRÉAMONT, op. cit., C4, E1.
²⁵ LAUTRÉAMONT, op. cit., C4, E2.
²⁶ LAUTRÉAMONT, op. cit., C4.
²⁷ DUCASSE (LAUTRÉAMON), op. cit., p. 25.
²⁸ DUCASSE (LAUTRÉAMON), op. cit., p, 137.
²⁹ DUCASSE (LAUTRÉAMON), op. cit., p, 179.
³⁰ LAUTRÉAMONT, op. cit., E6, C4.
³¹ LAUTRÉAMONT, op. cit., E7, C5.
³² LAUTRÉAMONT, op. cit., E3, C6.
³³ DUCASSE (LAUTRÉAMON), op. cit., p. 277.
³⁴ LAUTRÉAMONT, op. cit., E10, C8.
³⁵ BACHELARD, 1939, p.2.
³⁶ Ibid., p. 2-3.
³⁷ Ibid., p.3
³⁸ Ibid., p.11.
³⁹ Ibid., p.16.
⁴⁰ SOIRÉES DE PARIS, 1914, p. 26.
⁴¹ Ibid., p. 27
⁴² ARAGON apud FERNANDES, 1984, n.p.
⁴³ BRETON apud NADEAU, 2008, p.23-24.

-
- ⁴⁴ LEGER apud SONTAG, 1977, p. 204.
⁴⁵ APOLLINAIRE, 1985bE.
⁴⁶ APOLLINAIRE apud NADEAU, 2008, p. 21.
⁴⁷ Ibid., p. 50-53.
⁴⁸ Ibid., p. 53.
⁴⁹ Ibid., p. 90.
⁵⁰ Ibid., p. 21.
⁵¹ Ibid., p. 105.
⁵² Id.
⁵³ LAUTRÉAMONT, 1976, C4, E2.
⁵⁴ NADEUA, 2008, p. 45.
⁵⁵ BRETON, 1988, p. 312.
⁵⁶ Ibid., p. 311.
⁵⁷ Ibid., p. 314.
⁵⁸ Ibid., p. 316.
⁵⁹ Ibid., p. 29.
⁶⁰ Ibid., p. 322.
⁶¹ Ibid., p. 324.
⁶² NORD-SUD, 1918, N. 13, p. 3-5.
⁶³ Id., N. 1, 1917, p. 12.
⁶⁴ Id., N. 4-5, 1917, p. 4-6.
⁶⁵ BRETON, op. cit. p. 337.
⁶⁶ Ibid., p. 338.
⁶⁷ Ibid., p. 326.
⁶⁸ ÉLUARD apud BRETON, 1988, p.758. (Tradução nossa)
⁶⁹ Ibid., p. 327.
⁷⁰ Id.
⁷¹ NADEAU, 2008, p. 21.
⁷² Ibid., p. 328.
⁷³ Ibid., p. 328.
⁷⁴ Ibid., p. 329.
⁷⁵ Ibid., p. 331.
⁷⁶ Ibid., p. 335.
⁷⁷ Id.
⁷⁸ Id.
⁷⁹ Ibid., p. 339.
⁸⁰ Ibid., p. 346.
⁸¹ REVOLUÇÃO SURREALISTA, N. 3, p.27.
⁸² Ibid., p. 4.
⁸³ PICASSO, 1913.
⁸⁴ ERNEST, 1920.
⁸⁵ ARAGON, 1965.
⁸⁶ REVERDY, 1927.
⁸⁷ NADEAU, 2008, p.58-59.
⁸⁸ Id.
⁸⁹ REVOLUÇÃO SURREALISTA, N1.
⁹⁰ RÉVOLUTION SURREALITE, 1925, vol.2, p.12.
⁹¹ Ibid., p. 4.
⁹² Ibid., p.15

⁹³ Ibid., p. 17.
⁹⁴ Ibid., N. 12, p. 73.

-
- ⁹⁵ ALQUIÉ, 1977, p. 94.
- ⁹⁶ Ibid., p. 29.
- ⁹⁷ RÉVOLUTION SURREALITE, 1927, vol. 9-10, p. 26.
- ⁹⁸ Ibid., p. 28.
- ⁹⁹ Ibid., p. 31.
- ¹⁰⁰ ROUDINESCO, 1988, p. 37-38.
- ¹⁰¹ RÉVOLUTION SURREALITE, 1928, vol. 11, p. 22.
- ¹⁰² Ibid., p. 20-22.
- ¹⁰³ Id., 1925, N. 3, p. 6-7.
- ¹⁰⁴ Id., 1925, N. 4, p. 20-21.
- ¹⁰⁵ Id., 1926, N. 6, p.20-21.
- ¹⁰⁶ Id., 1925, N. 3, p. 6-7.
- ¹⁰⁷ Id., 1925, N. 5, p. 7.
- ¹⁰⁸ Id., 1929, vol. 12, p. 32-33.
- ¹⁰⁹ MUSEU MAGRITTE, 2018.
- ¹¹⁰ RÉVOLUTION SURREALITE, op. cit., p. 35.
- ¹¹¹ Id., 1925, N.4, p. 1-3.
- ¹¹² Ibid., 1925, N.5, p. 31-32.
- ¹¹³ SARTRE, 2015, p. 158.
- ¹¹⁴ SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION, 1930. vol. I, p. 11.
- ¹¹⁵ Id.
- ¹¹⁶ Ibid., p. 12.
- ¹¹⁷ Ibid., p. 9-12.
- ¹¹⁸ Id., 1931, N.3, p.16.
- ¹¹⁹ Ibid., p. 16-19.
- ¹²⁰ DALÍ, 1931, p. 16. (Tradução nossa)
- ¹²¹ SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION, op. cit., p. 16-19.
- ¹²² Id.
- ¹²³ Id.
- ¹²⁴ Id.
- ¹²⁵ Ibid., N.3, p. 17.
- ¹²⁶ Ibid., p. 47.
- ¹²⁷ BRETON, 1965, p. 285.
- ¹²⁸ BRETON apud NADEAU, 2008, p. 141.
- ¹²⁹ BRETON, op. cit., p. 277.
- ¹³⁰ ALQUIÉ, 1977, p. 8.
- ¹³¹ LACAN, 1928.
- ¹³² <http://aejcjp.free.fr/lacan/1929-08-06.htm>
- ¹³³ BRETON, 1988, p. 329.
- ¹³⁴ ROUDINESCO, 1994, p. 136.
- ¹³⁵ RÉVOLUTION SURREALITE, 1925, N. V, p. 31. Indicar Revista e ano
- ¹³⁶ RÉVOLUTION SURREALITE, 1927, N. IX-X, p. 45. Indicar revista e ano
- ¹³⁷ SOUZA, 1978, p. 92.
- ¹³⁸ Ibid., p.96.
- ¹³⁹ Ibid., p. 94-96
- ¹⁴⁰ LE PHARE DE NEUILLY, 1933, N. 3-4, p. 26.
- ¹⁴¹ Ibid., p. 28.
- ¹⁴² BRASSAÏ, 1933, p. 36.
- ¹⁴³ MILLER, 1933, p. 49.
- ¹⁴⁴ ROUDINESCO, 1994, p. 117-119.
- ¹⁴⁵ In: <http://aejcjp.free.fr/lacan/1929-08-06.htm>
- ¹⁴⁶ ALQUIÉ, 1977 [1955], p. 92.
- ¹⁴⁷ BRETON, 1992, p. 765.

-
- ¹⁴⁸ LACAN, 1998, p. 69.
¹⁴⁹ BRETON, 1988, p. 313.
¹⁵⁰ Id., 1999, p. 134.
¹⁵¹ LACAN, 1987, p. 32.
¹⁵² Ibid. p. 247.
¹⁵³ SPINOZA apud CHAÚÍ, 1979, p. 75.
¹⁵⁴ Ibid. p. 177.
¹⁵⁵ LACAN, 1932, p. 182.
¹⁵⁶ Ibid., p. 211.
¹⁵⁷ Ibid. p.213.
¹⁵⁸ LACAN, 1987, p. 186.
¹⁵⁹ Ibid., p. 189.
¹⁶⁰ Ibid., p.190.
¹⁶¹ Id.
¹⁶² MINOTAURE, 1933, n.1.
¹⁶³ DALÍ, 1989, p. 162.
¹⁶⁴ LACAN, 1998, p. 68.
¹⁶⁵ Ibid., p. 65.
¹⁶⁶ MILLET, 1859-1860.
¹⁶⁷ BRETON apud DALÍ, 1974 (Introdução).
¹⁶⁸ Ibid., p. 66.
¹⁶⁹ Id.
¹⁷⁰ LACAN, 1987, p. 378.
¹⁷¹ Ibid. p. 380.
¹⁷² SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION, 1931, vol. II.
¹⁷³ CLIFFORD, 2011, p. 125.
¹⁷⁴ PICASSO, 1907.
¹⁷⁵ BRETON apud NADEAU, 1985, p. 141.
¹⁷⁶ APOLLINAIRE apud BENJAMIN, 2012, p.28.
¹⁷⁷ MINOTAURE, 1933. N.3-4, p.25-28.
¹⁷⁸ Ibid., p. 69-76
¹⁷⁹ Ibid., p. 71.
¹⁸⁰ Ibid., p.76.
¹⁸¹ CAILLOIS,1972, p. 22-25.
¹⁸² Ibid., p. 35.
¹⁸³ Ibid., p. 83.
¹⁸⁴ Ibid., p. 63 e 82.
¹⁸⁵ MINOTAURE, vol. 7, p. 5.
¹⁸⁶ Ibid., p.7.
¹⁸⁷ Ibid., p. 8-9.
¹⁸⁸ GIACOMETTI, 1932.

CAPÍTULO 2

- ¹⁸⁹ ROUDINESCO, 1994, p.123.
¹⁹⁰ LACAN, 1998, p 96.

¹⁹¹ Ibid., p. 97
¹⁹² Ibid., p. 99.
¹⁹³ Ibid., p. 80.
¹⁹⁴ Ibid., p. 81 e 83.
¹⁹⁵ Ibid., p. 83-84.

-
- ¹⁹⁶ Ibid., p. 86
¹⁹⁷ LACAN, 1998, p. 92.
¹⁹⁸ BRETON, 1992, p. 276.
¹⁹⁹ LACAN, op. cit., p. 510.
²⁰⁶ Ibid., p.253.
²⁰⁷ Id., 2008, p. 255.
²⁰⁸ Ibid., p. 138.
²⁰⁹ Ibid., p.20.
²¹⁰ Ibid., p. 255.
²¹¹ Ibid., p. 256.
²¹² Ibid., p.257.
²¹³ Id., 1998, p. 510.
²¹⁴ LACAN, 1995, p. 14.
²¹⁵ Ibid. p.16-17.
²¹⁶ Ibid. p. 20.
²¹⁷ Ibid. p.15.
²¹⁸ Ibid. p.60.
²¹⁹ Ibid., , p. 100.
²²⁰ Ibid., p.10.
²²¹ Ibid.,, p. 51.
²²² Ibid., p. 37.
²²³ LACAN, 1995, p. 10.
²²⁴ Ibid., p. 28.
²²⁵ Id.
²²⁶ Id.
²²⁷ Ibid., p. 31-32.
²²⁸ Id.
²²⁹ Ibid., p. 38.
²³⁰ Ibid., p. 49.
²³¹ Ibid., p. 43-44.
²³² Ibid., p. 44.
²³³ LACAN, 1999, p. 129.
²³⁴ ZIZEK, 2010, p. 18.
²³⁵ LACAN, 1999.
²³⁶ Id., 2013, p. 509.
²³⁷ LACAN, 2013, p. 242.
²³⁸ MILLER, 2014, n.p.
²³⁹ Id.
²⁴⁰ Ibid. p. 516-517.
²⁴¹ LACAN, 2008, p. 69.
²⁴² Ibid., p.58.
²⁴³ Ibid., p. 61.
²⁴⁴ Ibid., p.64.
²⁴⁵ Ibid., p.67.
²⁴⁶ Ibid., p.68.
²⁴⁷ Id.
²⁴⁸ Ibid., p.70.
²⁴⁹ Ibid., p.72.
²⁵⁰ HEIDEGGER, 2002, p. 39-42.
²⁵¹ LACAN, 2008, p. 151.
²⁵² Ibid., p.186.
²⁵³ BRETON, 1992, p. 765.
²⁵⁴ ÉLUARD apud BRETON, 2008, p. 187.

-
- 255 Ibid., p. 362.
256 Ibid., p. 344.
257 Ibid., p. 348.
258 LACAN, 2010, p. 183.
259 Ibid., p. 345.
260 Ibid., p. 148.
261 Ibid., p. 149.
262 Ibid., p. 154-155.
263 Ibid., p. P.168
264 Ibid., p. 115-116.
265 Ibid., p. 183.
266 Ibid., p.188.
267 LACAN, 2003, p. 35.
268 Ibid., p. 101.
269 Ibid., p. 70.
270 DALÍ, 1931.
271 DALÍ, 1929.
272 Ibid., p. 73.
273 Ibid., p. 143.
274 Ibid., p.135.
275 Ibid., p.82.
276 Ibid., p. 94.
277 Ibid., p. 94.
278 LACAN, 2005, p.100.
279 Ibid., p. 127.
280 Ibid., p. 98.
281 Ibid., p.50
282 Ibid., p.51.
283 Ibid., p.52.
284 Ibid., p.246.
285 Ibid., p. 135.
286 Ibid., p. 136.
287 Ibid., p. 237.
288 Ibid., p.149.
289 Ibid., p. 338-339.
290 RÉVOLUTION SURREALITE, vol. 4.
291 LACAN, 2008, p. 15.
292 Ibid., p.31.
293 Ibid., p. 37.
294 Ibid., p. 40.
295 Ibid., p. 47.
296 Ibid., p.56.
297 Ibid., p.59.
298 Ibid., p.58.
299 Ibid., p.62.
300 ZIZEK, 2010, p, 73.
301 LACAN, 2008, p.64.
302 Ibid., p. 72.
303 Ibid., p.73.
304 Ibid., p. 76.
305 Ibid., p. 84.
306 Ibid., p.75.
307 Ibid., p.80.

-
- ³⁰⁸ Ibid., p.86.
³⁰⁹ Ibid., p.90.
³¹⁰ HOLBEIN, 1533.
³¹¹ LACAN, op. cit., p.312.
³¹² Id.
³¹³ Ibid., p. 100.
³¹⁴ Ibid., p. 102.
³¹⁵ Ibid., p. 102.
³¹⁶ Ibid., p. 104.
³¹⁷ LACAN, 2008, p.105
³¹⁸ Ibid. p. 104-105.
³¹⁹ Ibid. p. 166.
³²⁰ Ibid., p.255.
³²¹ LACAN, 2008, p. 263.
³²² Ibid., p. 173.
³²³ Ibid., p. 167.
³²⁴ LACAN, 1992, p.11-12
³²⁵ Ibid., p. 53.
³²⁶ Ibid. p. 44.
³²⁷ Ibid., p. 17.
³²⁸ Ibid., p. 82.
³²⁹ Ibid., p. 84.
³³⁰ Id.
³³¹ Ibid., p.55.
³³² Ibid., p. 194.
³³³ Ibid., p.197-198.
³³⁴ LACAN, 2009, p.53-54.
³³⁵ Ibid., p.60.
³³⁶ LACAN, 1985, p. 75.
³³⁷ Ibid., p.109.
³³⁸ Ibid., p. 169.
³³⁹ Ibid., p. 175.
³⁴⁰ Ibid., p.183.
³⁴¹ LACAN, 2007, p.11.
³⁴² Ibid., p. 36.
³⁴³ Ibid., p. 12.
³⁴⁴ ENTREVISTA. In: <https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/10321>
³⁴⁵ Id., 2003, p. 451.
³⁴⁶ LACAN, 2007, p. 14.
³⁴⁷ Ibid., p. 42.
³⁴⁸ Ibid., p. 20-21.
³⁴⁹ Ibid., p. 23.
³⁵⁰ Ibid., p. 30.
³⁵¹ Ibid., p. 52.
³⁵² Ibid., p. 55.
³⁵³ Ibid., p. 114.
³⁵⁴ Ibid., p.120
³⁵⁵ LACAN, 2007, p.146.
³⁵⁶ Ibid., 2007, p. 147.
³⁵⁷ Ibid., 2007, p. 150.
³⁵⁸ Ibid. p. 144.
³⁵⁹ Id.
³⁶⁰ Ibid., p. 149.

³⁶¹ Ibid., p. 151.

CAPÍTULO 3

³⁶² BRETON, 1962, p. 8.

³⁶³ BRETON, 1999, p. 21-22.

³⁶⁴ Ibid., p. 60.

³⁶⁵ Ibid., p. 71.

³⁶⁶ Ibid., p. 80.

³⁶⁷ Ibid., p. 76.

³⁶⁸ Ibid., p. 78.

³⁶⁹ LACÔTE-DESTRIBATS, 2015, p. 59.

³⁷⁰ BRETON, 1999, p. 74.

³⁷¹ Ibid., p. 76.

³⁷² Ibid., p. 105-106.

³⁷³ Ibid., p. 128.

³⁷⁴ Ibid., p. 113.

³⁷⁵ Ibid., p.115.

³⁷⁶ BRETON, 1999, p. 114.

³⁷⁷ Ibid., p.116.

³⁷⁸ Ibid., p. 115.

³⁷⁹ Ibid., p. 116.

³⁸⁰ Ibid., p.115.

³⁸¹ Ibid., p. 116.

³⁸² Ibid., p.119.

³⁸³ Ibid., p. 116.

³⁸⁴ Id.

³⁸⁵ Ibid., p. 138.

³⁸⁶ Ibid., p. 147.

³⁸⁷ Ibid., p. 150.

³⁸⁸ Ibid., p. 151.

³⁸⁹ Ibid., p. 152.

³⁹⁰ LEIRIS, 2003, p. 21.

³⁹¹ Ibid., p.20.

³⁹² Id.

³⁹³ RÉVOLUTION SURREALITE, N.3, p. 6-7.

³⁹⁴ LEIRIS, op. cit., p. 300.

³⁹⁵ CLIFFORD, 2014, p. 166-167

³⁹⁶ LEIRIS, op. cit., p. 16.

³⁹⁷ Ibid., p. 19.

³⁹⁸ Ibid., p. 21.

³⁹⁹ Ibid., p. 23 (negrito do autor).

⁴⁰⁰ Ibid., p. 28.

⁴⁰¹ Ibid., p. 39.

⁴⁰² Ibid., p.65.

⁴⁰³ CRANACH, 1529.

⁴⁰⁴ CRANACH, 1530.

⁴⁰⁵ LEIRIS, 2003, p.70-71.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 74.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 81.

⁴⁰⁸ Ibid., p.109.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 120.

⁴¹⁰ Ibid., p. 125.

⁴¹¹ Ibid., p. 134.

⁴¹² Ibid., p. 142.

⁴¹³ Ibid., p. 143.

⁴¹⁴ Ibid., p. 171.

⁴¹⁵ LEIRIS, 1994, p.10.

⁴¹⁶ Ibid., p. 11.

⁴¹⁷ Ibid., p. 12.

⁴¹⁸ Adaptado de LACAN, 2007, p. 79.