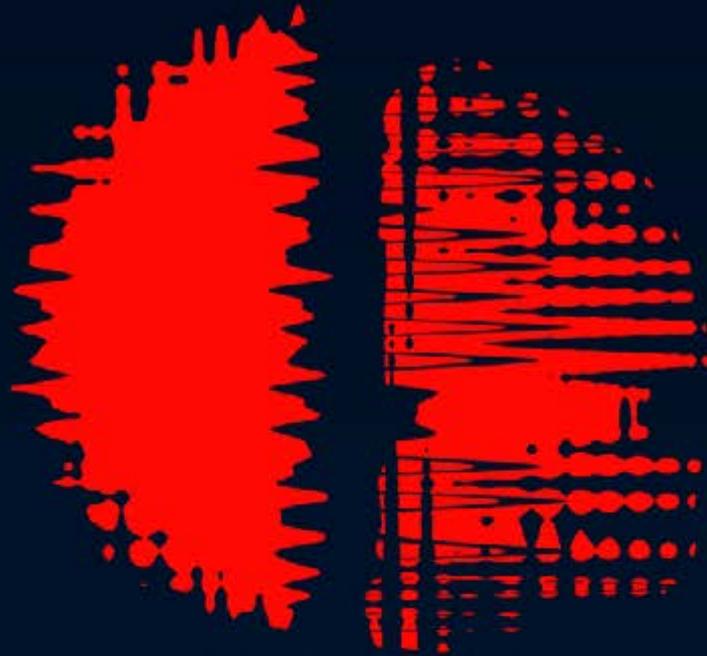


XXV ENCONTRO BRASILEIRO
DO CAMPO FREUDIANO



OS CORPOS
APRISIONADOS
PELO DISCURSO
... E SEUS RESTOS

BOLETIM

C  DA

#02

SUMÁRIO

- 3 EDITORIAL
- 5 NOTAS E TONS
- 14 ...DIZERES E SUAS REVERBERAÇÕES
- 17 ARTE E CULTURA
- 21 ENVIO DE TRABALHOS

EDITORIAL

Daniela Nunes Araujo (EBP/AMP)
Olívia Loureiro Viana
Comissão de boletim do XXV EBCF

Passemos às repercussões! É tempo de compreender... Do primeiro número do Coda que trazia as apresentações, agora damos tom às primeiras ressonâncias que aqui se traduzem em palavras. Como fomos afetados pelo lançamento do XXV Encontro Brasileiro do Campo Freudiano: Os corpos aprisionados pelo discurso ...e seus restos? Com entusiasmo, apresentamos a segunda edição do Coda. Entre claves, notas, cortes e marcações, retomamos com o ritmo do boletim em suas novas rubricas e produtos.

Notas e tons contém textos escritos especialmente para o boletim. Neste número, Marcus André Vieira, em “Ressonâncias da intradução lacaniana”, parte da estranheza e dos impasses na tradução do termo francês *attraper* para desdobrar as aproximações entre interpretação e tradução lacaniana como modos de lidar com o real, dando ênfase aos conceitos de falasser e lalíngua, mas não sem destacar um de seus desdobramentos: a intradução. Ao tempo em que Márcia Stival nos apresenta em “Coda”, como numa partitura marcada pelo próprio símbolo, a sua função, articulando-a ao caráter pouco linear do *Seminário 19* de Lacan, ritmo que imprimiu para deslocar-se da via traçada pelo Nome-do-Pai à via do Um.

...dizeres e suas reverberações está vinculada à comissão de referências bibliográficas, que vem selecionando passagens extraídas de livros e artigos orientadores para as pesquisas em torno do tema do XXV EBCF. Algumas delas serão comentadas a cada boletim. Neste número, a comissão apresenta sua rubrica, que ganha o tom de um enlace do que Lacan aponta em alguns trechos do próprio *Seminário 19*, com exemplos promovidos por artistas tais como Ariano Suassuna e Michelangelo e trabalhados por Romildo do Rêgo Barros e Maria Helena Barbosa.

Na sequência, a comissão de *Arte e Cultura*, em sua rubrica que leva o mesmo nome, se faz representar por Cristiano Pimenta e Musso Greco. Em seus respectivos textos: “Orlan e o franqueamento do real” e “Do corte na tela de Lucio Fontana ao corte no corpo em Orlan”, nos permitem fazer uma passagem daquele que fora o artista das ilustrações no primeiro Coda, a quem ilustra o Coda #02. Os autores se debruçam sobre a obra da artista plástica Orlan, tecem mais acerca da *spaccatura*, do sujeito e sua fenda; e nos ajudam a compreender a questão do corpo tornado como obra de arte, por via do que a artista nomeia como “Arte Carnal”. A Comissão destaca um vídeo de apresentação da obra da artista e aproveita para divulgar a entrevista por ela concedida a Jacques-Alain Miller em 2012.

Para finalizar, trazemos aqui, em primeira mão, as indicações para envio de trabalhos para a Jornada Clínica, que ocorrerá no dia 08 de novembro de 2024, bem como a descrição dos quatro Eixos Temáticos que estruturam o Encontro: “Capturas imaginárias e o Real do corpo”, “Incidências do discurso da ciência sobre os corpos”, “O Real da sexuação e o dizer da análise” e “O corpo “fora do discurso”.

A cada um que começou a traduzir em palavras, das interpretações possíveis ao que do

tema ressoa, agradecemos a vivacidade e precisão. Àqueles que se agarram na leitura do Boletim, sintam-se à vontade para que, como na partitura marcada pelo Coda, possam ir e vir. Que cada um imprima seu ritmo a partir desses extratos e assim sigamos, marcando o tempo rumo ao XXV EBCF.

Boa leitura!

NOTAS E TONS

Ressonâncias da intradução lacaniana

Marcus André Vieira (AME da EBP/AMP)

Seguem algumas reflexões sobre o tema da tradução. Parto de uma questão específica, mas proponho uma discussão mais ampla¹. Creio que uma aproximação entre tradução e interpretação pode nos ajudar quando lançamos uma discussão sobre a relação entre os corpos e os discursos, tal como propõem tanto Lacan em seu *Seminário 19* quanto o título de nosso próximo Encontro Brasileiro do Campo Freudiano: “Os corpos aprisionados pelo discurso ...e seus restos”.

Em uma das passagens desse seminário, Lacan, para designar essa relação, se serve do verbo *attraper*, traduzido como *aprisionar* na versão brasileira. Quando ouvi o título do Encontro pela primeira vez, lembro de dizer “essa tradução está estranha”, pois me parecia que dificilmente Lacan usaria um verbo tão dramático quanto esse. A surpresa maior foi descobrir que a frase que eu estranhava vinha de um seminário cuja versão brasileira tinha sido definida sob minha responsabilidade.

Por que estranha? Se assumimos que traduzir é emparelhar dois campos semânticos, o do termo na língua de partida com o da língua de chegada, diremos que nesse caso eles pareciam se distanciar demais. Afinal, a rede de significados de *attraper* se sustenta bem mais em termos como “agarrar”, “tomar”, “fisgar”.

Podemos também assumir que traduzir é igualmente interpretar, movimentar a língua de chegada, forçá-la um pouco para produzir um efeito semelhante ao termo original, tomando alguma liberdade com o código. Neste caso, a tradução estaria adequada, pois podemos fazer entrar em cena a etimologia e veremos que *attraper* vem de *trappe*, trampa em espanhol, armadilha, alçapão.

Apesar disso, segui me interrogando se teria havido alguma coisa a mais que justificasse essa tradução. A ideia de aprisionamento apela ao imaginário, tem valor épico e provavelmente por isso tende a se tornar protagonista. Não à toa se tornou título. Mas, se nos concentramos nesse aspecto, a tradução parece novamente inadequada, quando sabemos como os corpos são constituídos pelo discurso mais que aprisionados por ele. Alguma coisa imprecisa pode ser *agarrada* pelo discurso, mas só algo já constituído e com forma estável pode ser *aprisionado* por ele.

A chave, creio, é o que se entende por corpo. Lacan, nesse momento de seu ensino, está lidando com o corpo a partir de novas noções, dentre as quais, brilha o termo neológico *parlêtre*, traduzido como *falasser*. Os neologismos e invenções languageiras, inúmeros no ensino de Lacan, ganham protagonismo todo especial em seu último ensino, levando à loucura os tradutores.

Proponho, então, um pequeno desvio sobre alguns aspectos da tradução para podermos abordar dois termos, *falasser* e *lalíngua*, do ponto de vista de que eles concentram toda uma reinterpretção do próprio ensino de Lacan. São verdadeiras interpretações que, a meu ver, loca-

¹ Este texto inclui fragmentos de: Vieira, M. A. “Como ouvir a voz do texto”. In: Desassossegos, Revista de psicanálise de orientação lacaniana, n. 1, Lisboa, ACF-Portugal, 2018.

lizam de maneira precisa uma relação entre corpo e discurso até então pouco explorada.

Interpretação e tradução

Parto da seguinte analogia feita por Jacques Lacan entre tradução e interpretação: *A interpretação deve introduzir no texto algo que subitamente torne possível a tradução*².

Numa análise, tenta-se dizer uma singularidade real que não cabe nas palavras. Como traduzi-la, então, no sentido de lhe dar um lugar no universal, de fornecer a ela um mínimo de legibilidade que permita ao analisante sustentá-la em sua vida?

Há de haver algo de possível nessa tradução, pois, senão, faríamos análise apenas para nos darmos conta de que o intraduzível não se traduz. Neste sentido, a única saída seria calar, como o místico que se cala sobre Deus porque Ele não pode ser dito. Ora, o inconsciente nunca é divino. Nem mesmo quando o dizemos *real*, absolutamente fora do sentido, em oposição ao inconsciente transferencial. Por isso, podemos sustentar que há algo de tradução no ato analítico.

Essas questões estão no centro da cena nos debates sobre a tradução. Todos sabem que a tradução é impossível, mas, ao mesmo tempo, todo tradutor assume que algo é possível, senão, para quê tentar? A tradução é impossível, mas é possível traduzir. É o paradoxo da tradução em geral. O tradutor faz sua aposta no traduzível, contando com as notas de pé de página, por exemplo, para o intraduzível. Já na análise tudo é feito para que sejamos levados a buscar o tempo todo a tradução do intraduzível.

Proponho desdobrar a tradução, então, em três aspectos para abordar o modo como a tradução lacaniana lida com o real. *A tradução possível, a transcrição e a intradução*.

A tradução do possível

O primeiro aspecto é o da tradução pelo sentido, mais ou menos o que o senso comum considera uma tradução. Um conteúdo determinado, exportado para outra língua, deve ser representado por um conteúdo de significação equivalente. Funciona bem quando os conteúdos em questão são bem-comportados, têm limites precisos, como aqueles, por exemplo, que mobilizamos no manual de instruções de uma geladeira.

Essa tradução é sempre desinteressante, o que faz com que na prática, os manuais nunca sejam lidos. A razão, já sabemos, é que a vida mora no inconsistente, no imprevisível, no intraduzível. Boa parte das coisas da vida, ou do gozo, como dizemos, não encontra tradução. Exatamente por isso, Lacan cria seus neologismos. Em certo sentido, todo seu estilo diz respeito a trazer à cena a vida exatamente no que ela não cabe em um manual.

Na análise, sentimos que nada vai dizer melhor o mistério do que somos ou do que foi para nós aquele dia, aquele gesto, do que esses elementos intraduzíveis. Esse tipo de material da análise sustenta o real do gozo como nenhum outro, são objetos a , encarnados por Lacan pelo termo *resto*. O que sustenta o impossível da tradução, o mais singular de mim, encontra-se na análise como resto, lixo subjetivo, coisas que não se encaixam, pedaços de sentimento sem dono ou de cores e cheiros sem morada. Podem ser igualmente palavrões, obscenidades

2 "A interpretação (...) deve introduzir na sincronia do significante algo que subitamente torne possível a tradução". Lacan, J. "A direção do tratamento". In: *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 593.

e expressões bizarras, sonhos, risos, atos falhos, tantas figuras do que numa vida, mas também numa língua e cultura, é excrescência e, por isso, resto³.

A transcrição do impossível

Aqui reside um segundo aspecto da tradução. Ele não supõe apenas que se escolham os conteúdos corretos para traduzir um termo, mas também que se trabalhe com o contexto em que esses termos se instalarão na língua de chegada. É preciso remanejar conteúdos, mudar o encadeamento, a sintaxe, mexer no ritmo. É aquilo que, em análise, ocorre com o campo do eu para acomodar os objetos α . Por isso, Lacan dirá que há algo que “subitamente” torna a tradução possível. A partir daí, os restos, mesmo não exatamente incluídos, se dizem, sem serem, no entanto, remetidos a alguma explicação, apenas por se manterem como tal. Apenas restam, como o cheiro azul de uma tarde única ou o som de quando, certo dia, passamos a manteiga no pão.

Nada impede que, nesse forçamento, seja preciso criar termos que sustentem o valor quase neológico dos restos. Destaquei esse aspecto em outra ocasião com o termo *transcrição*, que é a “tradução”, por Augusto de Campos, do *Make it new!* de Ezra Pound⁴. *Transcriar* indica que para transportar um tanto desse impossível para outra língua será preciso inventar uma entidade nova. Para que isso aconteça, porém, é preciso forçar a língua de chegada de maneira parecida com o que realiza o termo original na língua de partida.

Às vezes, o intraduzível precisa, para ser traduzido, que se dobre a língua. Desta cepa nascem um sem-número de neologismos de Lacan, dos quais *lalíngua* e *falasser*.

A intradução e os intradusseres

Falasser é a transcrição do *parlêtre* de Lacan. O termo diz não apenas que só há ser para aqueles que falam, mas que só há ser enquanto for falado, enquanto houver corpos falando.

Vale a analogia com o ser do amor na experiência amorosa. O amor só tem essência enquanto há gestos de amor, cartas, mensagens, enfim, palavras de amor. Por isso, como canta Cazusa, tantas vezes temos o sentimento, a triste vertigem de que, uma vez terminada a relação, encerrada a conversa, o amor nunca existiu⁵.

No sentido que o termo *falasser* condensa, a fala secreta o corpo. O corpo como ser, consistência, unidade, só é corpo se sustentado por ela. O corpo é concebido, então, de modo bem distante do “Estádio do espelho”, nem tanto como forma estável, mas como forma que se desfaz, “sai fora a todo instante”⁶. É muito menos uma entidade prévia, mas fato de discurso, de essência quase que performática. Meu corpo é meu enquanto o uso, enquanto estou no encontro com outros corpos.

Outro exemplo dado por Lacan nesse sentido é o da dança: o corpo existe ou deixa de existir enquanto se dança? Na dança, ele tem o ser do *falasser*. O corpo parece existir como em

3 Cf. Vieira, M. A. *Restos – uma introdução ao objeto lacaniano da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, verbete “objeto”.

4 Cf. Vieira, M. A. “Com quantos livros se lê Lacan?”. In: *Arquivos da biblioteca da EBP-Rio* vol. 4. Rio de Janeiro: EBP-Rio/Contra Capa, dez 2006, pp. 57-69.

5 Cf. Lacan, J. “O simbólico, o imaginário e o real”. In: *Nomes do Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 25.

6 Lacan, J. *O Seminário, livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p. 64, cf. também, Miller, J.-A. “Nota passo a passo”, no mesmo seminário, p. 213.

nenhum outro momento, mas ao mesmo tempo sem um ser prévio. Perdemos nosso corpo na dança e ganhamos o corpo da dança, o que Lacan assinala como *condanção*⁷.

Quando, portanto, na lição do *Seminário 19* que estamos examinando, surge o verbo *at-traper* para assinalar a relação entre corpo e discurso, é preciso tomar essa relação a partir de tudo o que o termo *falasser* introduz como interpretação e deslocamento de conceitos anteriores, como, por exemplo, *sujeito* e *corpo*.

Lacan, nessa lição, define a sessão analítica como espaço em que, antes de mais nada, há uma “confrontação de corpos”. Ele está destacando, porém, não o encontro de dois seres, analisante e analista, mas o atravessamento de duas falas, de dois discursos, o analítico e o do mestre. Ao mesmo tempo, destaca o quanto esses discursos são tudo menos desencarnados, pois mobilizam a substância corporal gozante. É isso que fará diferença em uma análise: o gozo do corpo falante e não do corpo das relações sociais, o corpo do espelho.

Creio que essa nova relação entre o discurso e o corpo pode ficar mais clara se pedimos ajuda a um terceiro aspecto da tradução, uma vez que é a capacidade de *intradução* o que mais interessará a Lacan e à prática analítica em seus últimos seminários. É o mais difícil dos três e pode ser abordado a partir de um termo caro a Lacan, ao qual Miller deu um destino clínico: *ressonância*⁸.

Se a interpretação é tradução, a ressonância praticamente não é interpretação ou, então, forçando um pouco, talvez possamos dizer que sua tradução é apenas sua ressonância.

Alíngua e Lalíngua

Nada melhor para demonstrá-lo que o termo *Lalangue*. Ele é intraduzível, não exatamente por não encontrar equivalente, mas porque não há como dar a ele apenas um termo, já que não se distingue em termos sonoros de *a língua*. Caso seja ouvido como *a língua*, dirá de um objeto mais ou menos estável, que pode ser estudado: “A” língua. Caso seja ouvido como *alíngua*, será um bizarro ser que não pode ser objetivado, um ser de gozo, pois só existe no modo como é dito, já que soa de modo idêntico à *a língua*.

Esse “modo de dizer”, que encerra um gozo a mais, é inapreensível. Não há entonação ou outra coisa que se possa agarrar para fixar esse gozo específico do falante quando diz *alíngua* em vez de *a língua*. Há, porém, um gozo a mais que ressoa e que não se nota a não ser quando anotado, grafado.

É o que Lacan caracteriza como “lalação”, afirmando que escolheu o termo para que pudesse se aproximar desse balbucio inaugural, para que pudesse apreender a língua sem seus cortes, mais em sua dança lúdica de fonemas.

Alíngua ressoa a experiência da língua, do gozo de falar. Ao escrever o artigo e o termo juntos, em sua língua materna, Lacan traz à cena o prazer de balbuciar, *lalar*, que só se consegue resgatar em português com o termo *lalíngua*. Por isso, em português, traduzimos o termo igual-

7 Idem, p. 150, Cf. Lima, C. A. “Um corpo em Litura”. In: *Conceição/Conception*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. V. 6. São Paulo: Unicamp, 2017. Cf. também Felice, T; Vieira, M. A., “Palavras praticadas, pés na lama: Hijikata Tatsumi e Jacques Lacan”. In: *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

8 Cf. p. ex. Lacan, J. “Função e Campo da fala e da linguagem”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 290.

mente com o neologismo, para dar mais ênfase à lalação. É o gozo de ser tomado por *lalíngua*. É o gozo da ressonância⁹.

O gozo que esse neologismo lacaniano carrega se comporta como o elétron na física quântica. Caso o modelo experimental construído para observá-lo parta do pressuposto de que ele é energia, o elétron se comportará como se fosse apenas luz; caso seja tomado como partícula, será matéria. Sua natureza é ocasional, depende de como é construído o modelo experimental em questão.

Nessa analogia, o modelo é o discurso que, ao agarrar (*attraper*) o elétron, o aprisiona (*atrape*). Tudo ao mesmo tempo agora.

Toda ideia de Lacan é que o termo soe exatamente como o original para percebermos que somente a escrita pode registrar o gozo do falante. A escrita, no sentido comum, do que se escreve em um papel, é um modo da linguagem diferente da fala, que acolhe o gozo do falar de outra forma. O traço porta um gozo que nem sempre aparece na fala, escondido “por trás do que se ouve no que se diz”, segundo a fórmula célebre de Lacan em “O Aturdito”. Por isso, com base na escrita, Lacan pode, neste neologismo, trazer o gozo da lalação na própria palavra que usamos normalmente para dizer de sua perda - *Alíngua* em vez de *A língua*.

Desta forma, o gozo deixa de ser um objeto e pode se apresentar como presença, sentida no próprio discurso que o aprisionava. O que ganhamos com isso? A possibilidade de “fazer com”, de lidar, de dar lugar ao gozo indefinido desse elétron, que tanto pode ser uma coisa quanto outra, sem que se sonhe com um acesso direto a ele, um real em si que só existiria como Deus.

Só há corpo falante enquanto ele é atravessado por esse gozo, anterior ao corte, ao vazio entre as palavras. Anterior, logicamente, ao sujeito do desejo e do significante. Esse gozo é o que seria o gozo antes que a negatividade, a perda constitutiva da entrada na linguagem, tivesse se instalado em nossa existência. Só podemos pressenti-lo em algumas situações pontuais. Como quando o badalo da escrita o faz vibrar como um sino, ressoar – na metáfora célebre de Jacques-Alain Miller¹⁰ para a interpretação.

Nesses *intradusseres* criados por Lacan, como é o caso de *lalíngua*, não será como na transcrição, a surpresa de uma nova maneira de dizer o indizível, mas muito mais a experiência do gozo que nele se ouve sem que seja dito. Só que, mesmo assim, mesmo prosseguindo sem ser dito, o gozo de *lalíngua* passa a estar ali de outro modo.

É como se alguma coisa encontrada na análise não engendrasses emparelhamento de conteúdos, nem a surpresa de um novo conteúdo, mas a certeza de uma presença. Nessa presença, apenas sou, sem quê nem por quê. É experiência que transforma e muda o valor da presença do Outro em mim, de estranho a companheiro contingente¹¹.

9 Campos, H. “O afreudisiaco na galáxia de lalíngua”. In: *Exu*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990; reimpressão em *Correio da EBP*, n. 18-9, Belo Horizonte: EBP, janeiro de 1998 e ainda a nota de rodapé da versão brasileira de Lacan, J. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 510.

10 Miller, J.-A. (2008-2009) *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

11 É o que J.-A. Miller destacou em bom dialeto lacaniano como o “se virar com o *sinthoma*”. Cf. “Teoria do parceiro”. In: *Os circuitos do desejo na vida e na análise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. Para a interpretação como ressoar do sino cf. Miller, J.-A. (2008-2009) *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, lição de 20/05/09.

Coda

Marcia Stival (EBP/AMP)



[Símbolo do Coda]

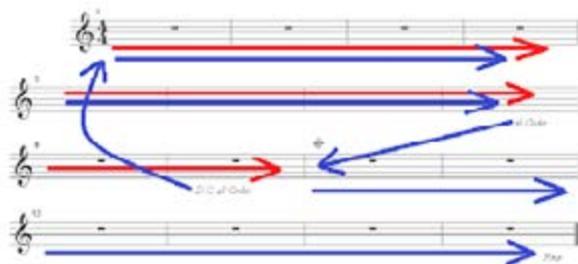
O estabelecimento de cada Seminário de Lacan, por Jacques-Alain Miller, vai dimensionando elementos de um ensino, trazendo discrepâncias, evidenciando retomadas e novas perspectivas. Trata-se de um percurso em plena transformação, com direito às correções do próprio autor, favorecidas pela experiência.

Entrar efetivamente num seminário não requisita, necessariamente, o interesse pela sua estrutura. É possível se deter num capítulo, num parágrafo ou até mesmo numa frase, para acusar o recebimento de uma transmissão.

Por vezes, trata-se apenas de uma palavra, como a que foi pinçada pela comissão do boletim do XXV Encontro Brasileiro do Campo Freudiano. A escrita do significante *coda* (pronuncia-se *côda*), que Miller destaca no final do Seminário XIX, chamou a atenção de vários psicanalistas.

Coda, palavra de origem italiana, significa “cauda”. Como símbolo musical, indica onde a obra finalizará.

O ponto que chama atenção é que esta marcação é colocada quando, na execução da obra, alguma(s) parte(s) precisarão ser repetidas, assim como outra(s) deverão ser puladas. Daí considerar que o Coda venha acompanhado de outras escritas musicais, como no exemplo abaixo.



A leitura da partitura se inicia com as retas e flechas em vermelho que vão até as expressões: *D.C. al Coda*, que quer dizer *Do Começo* até encontrar a expressão *al Coda*. O intérprete volta ao começo da partitura, o que é evidenciado pela indicação da flecha inclinada, em azul. Ele deverá iniciar até encontrar a expressão *al Coda*. Quando chegar nesta expressão, o intérprete pula uma determinada parte (que serão os compassos que não tem indicação de flecha reta em azul) e, seguindo a flecha inclinada em azul, encontrará o símbolo do Coda. Desse símbolo, seguirá para a finalização da partitura¹².

¹² Nedialkov, B. I. e Pereira, F. S. *Harmonia Funcional: progressão de acordes: teoria e prática*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.

Ao resgatar esses elementos musicais, pode-se conceber que eles estão dispostos para indicar a inexistência de uma linearidade na obra e a participação de elementos que norteiam a execução dela.

Essas extrações do campo musical podem remeter a algumas características envolvidas na composição do *Seminário 19*. Ou seja, é possível verificar a falta de linearidade ao longo deste seminário, à medida que conceitos são destacados e voltam a aparecer em capítulos diferentes, em busca do delineamento de uma orientação. É um seminário de transição, do segundo para o último ensino de Lacan, no qual ideias aparecem, desaparecem e preparam para as fórmulas da sexuação¹.

Sobre a estrutura de um seminário, Jacques-Alain Miller afirma: “Tendo observado que, em média, um seminário se deixa facilmente dividir em três “partes” — pontuação essencial —, tomei a decisão, desde muito cedo, com o acordo de Lacan, de indicá-las. É o ritmo que às vezes observo e que constituo: três grandes escansões em média, mais uma introdução e uma conclusão de que, logo que é alcançada, demanda uma quarta parte — mas é bem raro”².

Seguindo a proposta de três escansões, no *Seminário 19* há a quarta parte que é nomeada “Coda”. O que pode indicar este ir e vir que culmina no Coda?

Ao introduzir o *Seminário 19*, Lacan enfatiza a presença do lugar vazio, salientando que esta “é a única maneira de agarrar algo com a linguagem”³. O que ocupa esse lugar vazio é o verbo dizer. No entanto, “não é *dizer*, mas *um dizer*”⁴.

Deste *um dizer* advém a proposição “não existe relação sexual”⁵, anunciando que pela via do sexo, nenhuma proporção entre os seres falantes é definida. Lacan destaca que “é em torno desse *existe* que deve girar nosso avanço”⁶.

Para tanto, ao resgatar as letras e lugares do discurso do analista, Lacan enfatiza que o sujeito corresponde à fileira de pensamentos. Assim, acrescenta sobre o sujeito hipotético: “vou chamá-lo de *a cauda* [*traîne*], a cauda dessa fileira de pensamentos, desse algo de real que produz o efeito de cometa que chamei de fileira de pensamentos, e que talvez seja efetivamente o falo”⁷.

Há um anúncio: “uma vez que o ser depende do discurso, o ser depende do Um que, nesse sentido, é anterior ao ser”⁸. Lacan explora uma nova lógica, que só se torna apreensível ao se con-

1 Brousse, M.-H. *Apertura Seminario XIX ...o peor de Jacques Lacan*, Seminario del Campo Freudiano en Alicante, outubro 2020. Disponível em: <https://www.scf-alicante.es/index.php/videoconferencias/416-apertura-seminario-xix-o-peor-marie-helene-brousse>

2 Miller, J.-A. “Entrevista sobre ‘O Seminário’ com François Ansermet”. In: *Opção Lacaniana online nova série*, ano 2, n 6, novembro 2011, p. 10. Disponível em: http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_6/entrevista_sobre_o_seminario.pdf

3 Lacan, J. (1971-1972) *O Seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p.12.

4 Idem.

5 Idem.

6 Idem, p. 21.

7 Idem, p. 112.

8 Miller, J.-A. *Curso da Orientação lacaniana. O Um sozinho*. Aula de 16/03/2011. Inédito.

sider os seus pequenos mistérios⁹.

Para extrair algo dessa novidade, proponho um salto da referência à cauda, para aterrissar no Coda.

Na chegada a essa parte final, Lacan sublinha que aquilo que formulou até então “é o eixo que tomamos na ordem que se funda a partir do Um”¹⁰. Desloca-se da via traçada pelo Nome-do-Pai, para destacar a via do Um e “abraçar esse impossível no qual se reúne o que é para nós, no discurso analítico, fundamentável como real”¹¹.

9 Lacan, J. (1971-1972) *Op. cit.*, p. 113.

10 Idem, p. 205.

11 Idem, p. 213.

...DIZERES E SUAS REVERBERAÇÕES

A Comissão de Referências Bibliográficas vem selecionando diversas passagens extraídas de livros e artigos orientadores para as pesquisas em torno do tema do XXV EBCF: *Corpos aprisionados pelo discurso ...e seus restos*. Algumas dessas passagens serão comentadas, a cada *Boletim Coda*, por colegas que gentilmente toparam o desafio de avançar um pouco mais ou de nos provocar com novas questões. Neste número, contamos com os comentários de Romildo do Rêgo Barros e Maria Helena Barbosa, a quem agradecemos a vivacidade e precisão!

“Estou falando da variável aparente. A variável aparente x constitui-se de que o x marca um lugar vazio naquilo de que se trata. A condição para isso funcionar é que coloquemos exatamente o mesmo significante em todos os lugares reservados vazios. Essa é a única maneira da linguagem chegar a alguma coisa. E foi por isso que me expressei nesta formulação: não existe metalinguagem” (Lacan, J. [1971-1972] *O seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 12).

Romildo do Rêgo Barros (AME da EBP/AMP)

O sintoma, entre o sim e o não

Começo lembrando uma resposta dada por Ariano Suassuna, bem à sua maneira, para alguém que estranhava o seu medo de avião:

Ariano, dizia esse amigo, carro é muito mais perigoso do que avião... Se numa curva topa com um buraco pode sofrer um acidente, muitas vezes fatal.

E avião, respondeu Ariano com outra pergunta, que para onde vai leva embaixo dele um buraco...? ¹²

Até aí, temos uma boa anedota, feita para rir, como todo sintoma neurótico quando é usado como argumento. Torna-se um pouco mais sisuda se acrescentarmos uma conclusão: o buraco onipresente sob o avião é condição do voo. Não há voo sem buraco. Enquanto o carro na curva depende da contingência de haver ou não um buraco (nunca é garantido que haja), o voo do avião tem o buraco como necessidade, uma vez que surge justamente na separação entre a massa do avião e o solo. Suassuna, talvez sem querer, aponta para um além do vazio, para um ponto em que já não há só uma piada, mas condição da linguagem e do sintoma.

Lacan diz, na sua frase, que “A variável aparente x constitui-se de que o x marca um lugar vazio naquilo de que se trata”. Ou seja, aquilo de que se trata (“*ce dont il s’agit*” – expressão francesa difícil de se encontrar um correspondente elegante em português), só opera se houver um lugar vazio, marcado por Lacan com um x.

¹² Para aproveitar a anedota contada por Ariano Suassuna, não vou distinguir neste comentário o vazio do buraco.

Como no argumento fóbico de Ariano, o negativo é condição do positivo. É a partir daí que surge um terceiro termo como defesa sintomática: a esperança de percorrer uma estrada sem rupturas, para o carro, ou a defesa que o fóbico encontra no próprio medo, para o avião.

O terceiro termo, naturalmente, é variável. Pode-se ter medo de carro, assim como se pode ser mais ou menos indiferente às incertezas do avião. O que se pode dizer é que não há linguagem sem o vazio que Lacan representou com a incógnita.

Essa discussão se torna particularmente importante nos nossos tempos, quando a civilização, e nossa clínica em consequência, põe em confronto o desejo e o gozo, o que altera muitas vezes o estatuto do sintoma.

“Mas persiste o fato de que, no nível em que funciona o discurso que não é o discurso analítico, coloca-se a questão de como esse discurso conseguiu aprisionar [attraper] corpos. No nível do discurso do mestre/senhor, (...) vocês, como corpos, estão petrificados [pétris]” (Lacan, J. [1971-1972] O seminário, livro 19: ...ou pior. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 220).

Maria Helena Barbosa (EBP/AMP)

Quando Lacan afirma que “No nível do discurso do mestre/senhor, vocês, como corpos, estão petrificados”, está aludindo a uma certa homologia que ele produziu a respeito da estrutura entre Michelangelo e sua obra, e o discurso do mestre/senhor.

Lembramos da famosa frase dita por Michelangelo ao ser indagado por Leonardo Da Vinci quando do término da escultura de Davi: “Eu apenas tirei da pedra de mármore tudo que não era Davi”.

Lacan, na introdução do capítulo XVI do *Seminário 19: ...ou pior*, aborda o escultor e sua obra para apontar que, até para Michelangelo, a obra sempre vem sob um comando. “O que comanda é o Um. O Um cria o Ser. (...) o Um não é o Ser, ele *constitui [fait]* o Ser” (p. 214).

Ele segue dizendo que: “A relação do homem com um mundo seu (...) nunca foi mais que uma presunção a serviço do discurso do mestre/senhor” (p. 215).

Também vale lembrar outra das principais obras do artista, abordada por Freud em um extenso artigo de 1914. Conta-se que ao terminar de esculpir a estátua de Moisés, Michelangelo, fascinado diante da beleza da imponente escultura, bateu com um martelo no joelho direito dela produzindo uma fratura no mármore e gritou: “Parla!” [Fala!]

Michelangelo é um dos grandes nomes do Renascimento italiano que despontou no século XV, caracterizando uma nova concepção sobre a vida humana. Sua formação humanista e a forte influência da cultura clássica se refletem na produção de suas pinturas e esculturas.

ARTE E CULTURA

Orlan e o franqueamento do real

Cristiano Alves Pimenta (EBP/AMP)

Orlan pretendeu, com sua “Arte Carnal”, franquear uma barreira que lhe abrisse a “possibilidade de tocar o corpo”¹. O que está em jogo aí é “uma interrogação do estatuto do corpo, e particularmente do corpo das mulheres”. O meio encontrado por Orlan foi o de colocar em cena, como um objeto de arte, uma série de operações, de cirurgias plásticas em seu próprio corpo, nas quais se vê a perfuração da pele e a exposição da carne viva. O resultado dessas cirurgias não delimita uma imagem, mas faz uma bricolagem de partes do rosto de várias figuras eminentes das artes plásticas: o nariz da Vênus de Botticelli, a testa da Monalisa, o queixo da Psiquê.

O que encontramos no sujeito Orlan diz respeito, justamente, a uma ausência de limites frente ao corpo, ausência que se traduz em um gozo não delimitado falicamente. Quando Orlan fala de sua performance escandalosa *O beijo da artista*, na qual se lançou a beijar qualquer um que depositasse 5 centavos, ela lembra que “Fora de limite” “era justamente o título da exposição a que foi convidada”. Orlan soube tirar proveito, com sua arte, de sua necessidade irresistível de acessar o real por detrás do belo.

1 Entrevista a Orlan por Jacques-Alain Miller. “Iniciação aos mistérios de Orlan”. *Revista Enlaces*; ano 11, n. 14, 2009. Buenos Aires; p. 159.

Do corte na tela de Lucio Fontana ao corte no corpo em Orlan

Musso Greco (EBP/AMP)

A obra de Lucio Fontana – a quem Lacan, voltando de Roma, em 1972, se refere na última lição do *Seminário 19* – explicita, com sua *spaccatura*, a via à qual a experiência analítica pode se filiar diante do discurso do mestre que aprisiona os corpos: a do sujeito na sua fenda, pela interpretação simbólica. Outra via é a do Real, por meio do equívoco e da ressonância, do fora de sentido, e Fontana, com seus cortes e buracos, demonstra em ato essa hiância incurável, rompendo com a suficiência do Mestre e do Saber. Fontana faz cortes no tecido e, assim, sem tirar nem pôr nada, cria algo novo, um novo espaço, que revela um vazio. A cadeia significativa para o psicanalista, assim como o tecido para Fontana, é o que permite o corte. Se há uma divisão no discurso e uma divisão fora do discurso, uma análise deve lidar com ambas. Lacan analista se reconheceu muito bem na obra de Fontana, talvez por encontrar no fazer do artista algo do que se produz no ato analítico.

Contemporaneamente, seguindo a prática recomendada por Lacan, em suas “Conferências nas Universidades Americanas” (1975), de explicar a Arte pelo sintoma da época – e não pelo Inconsciente –, encontramos na revista *Le Nouvel Âne*, de 2008, uma longa entrevista concedida a Jacques-Alain Miller pela artista francesa Orlan, que nos serve aqui para apresentar uma nova versão artística do corte, numa resposta sintomática específica. De que maneira o Inconsciente hoje se refere ao corpo? Orlan se tornou notória a partir das suas performances cirúrgicas praticadas de 1990 a 1993, mas interessa também ao nosso campo por ter se tratado psicanaliticamente e ter criado seu nome artístico depois desse processo.

Em seu nome de família, Porte – seu nome completo é Mireille Suzanne Francette Porte –, ela encontrou a “Morte” a partir da interpretação que fez de uma intervenção do analista sobre seu pagamento com cheque. E resolveu renascer como Orlan. Esse novo nome, como já apontou Gilson Iannini, em uma discussão no Cartel “Psicanálise e Arte” da EBP, em 2005, guarda uma homofonia interessante com *hors + l'un*, que remete ao *hors de l'Un*, ou “fora do Um”, do Um como unário, traço na relação da série dos números inteiros, do registro do numerável, que se suporta na identificação. Esse “fora” remeteria, então, ao Um do “*y'a de l'Un*” (“há Um”) de Lacan, o uniano, avesso da repetição e da série, não numerável, que é o “Um-todo-só” (*Un-tout-seul*) revelado a partir do real do número, que não faz laço, que não se conjuga ao Outro. Há, por outro lado, um caráter “fora do sexo”, nem masculino, nem feminino, nesse nome próprio que é também um neologismo – fora, portanto, do alcance dos jogos simbólicos – e que guarda certa proximidade fonética com Horla, personagem fantástica de Guy de Maupassant, que representa a ideia extima (do intimamente fora) do *unheimlich* de Freud. Há quem diga, no entanto, que Orlan não passa de uma aliteração de “Orlon”, nome de uma fibra têxtil sintética – sem sentido, portanto.

Foi a partir da leitura de um livro de Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe*, de 1983, que Orlan colocou em prática suas performances-cirurgias: “Enquanto lia o texto de uma psicanalista lacaniana, a ideia de ir do texto ao ato me ocorreu (da leitura à passagem ao ato)”. O trecho específico que desencadeou essa incomum “passagem ao ato” artístico-cirúrgica se refere à pele

como algo “decepcionante”, que se “rasga, se separa, se corta para engendrar”, e que o homem “quer mudar de pele” devido a “um excesso” decorrente da não coincidência entre o ter e o ser. Lemoine-Luccioni afirma assim que a pele é interface na relação do eu com o mundo, e Orlan leva à literalidade a interpretação do caráter osmótico, fino e permutável entre o ser e a aparência, que culmina na implementação de um teatro, onde ficam indistintos os limites entre interno/externo, visível/invisível, eu/não-eu, eu/outro, eu/mundo, privado/público, fantasia/realidade, consciente/inconsciente, corpo próprio/objeto de arte, cena/cenário, sujeito/objeto. Sua pele se torna o retrato absoluto que remete a si mesmo e não ao objeto porventura retratado, mediando essa articulação problemática como suporte de um *self-portrait*, fora do corpo, mas ainda *self*.

A “passagem ao ato” assumida por Orlan também merece considerações referentes a certos rumos da arte contemporânea, em relação ao estatuto do objeto e do Outro, tal como os entendemos em Psicanálise. Orlan formula uma arte mestra e libertária que luta contra a tradição cristã, os ditados apriorísticos, os padrões de beleza feminina veiculados pela cirurgia estética, o machismo, as pressões sociais sobre o corpo e sobre as obras de arte, enfim, tudo que vem do Outro como discurso e pede submissão. Como num delírio, o percurso artístico de Orlan denuncia um limite intransponível no Simbólico e apresenta o que há de mais real no corpo (uma figuração do objeto a de Lacan), para criar um novo universo de signos, uma nova ordem no campo da Arte, “Carnal”¹, numa forma de suplência que transmite um estranho êxtase do vazio.

Seu objetivo é atingir o que ela chama de um “novo Estádio do Espelho”. Se o paciente, no ato cirúrgico, se reduz provisoriamente à condição de objeto, na performance cirúrgica de Orlan, o paciente desmistifica o ato cirúrgico, já que o artista muda seu corpo como sujeito da ação, em posição de se servir da maestria da Ciência para questionar a própria Ciência. Estrangeira em si mesma, Orlan cria as condições para que seu *eu-(a)-artista*, marcado pela presença do Olhar do Outro nas exposições e nas transmissões de vídeo, se confronte com sua metamorfose, seu *eu-(a’)-obra de arte*, à maneira de um espelho ou do esquema L de Lacan, para a realização de um encontro jubilatório de autorreconhecimento, fundado em uma libidinização do orgânico. Evidentemente, esse jogo imaginário demanda um contorno simbólico para seu sucesso narcísico, e daí decorre a importância de um novo discurso em torno da obra (manifestos, autobiografia poética, *web site*, textos acadêmicos sobre sua produção) para a construção do eu/nome/corpo/obra *Orlan*.

Orlan pretende transformar o corpo em língua, invertendo o princípio cristão do Verbo que se faz carne, para a “carne que se faz Verbo”. Em relação a esse corpo que se quer transmutado, há algo que resiste, para além da imagem ou do símbolo, como Eco (a pura voz descarnada) no mito de Narciso. “Só a voz de Orlan restará inalterada”, profetiza a artista, anunciando um desvestimento da carne que destacará, ao fim de um processo próximo à lapidação, o puro objeto vocal despelado de imagens e significantes. A extração da voz real: será este o objeto visado por Orlan em seus “ataques sublimados” à própria imagem e à própria carne? Suporte da palavra e inseparável da fonação, a voz é um dos objetos a listados por Lacan e, inapreensível no espelho, constitui o “forro” (mas não o avesso) do próprio sujeito tomado por sujeito da consciência, resultando de separações primárias dos objetos maternos, como efeitos de cortes de gozo sobre

1 Orlan é conhecida pelas incursões no que ela denominou de “Arte Carnal” (Art Charnel, Carnal Art). O *Manifesto da Arte Carnal* e todas as suas obras podem ser vistos no site: www.orlan.net

o corpo, marcando o que chamamos de zonas erógenas. As incisões cirúrgicas da “Arte Carnal” materializam esse processo de forma metódica em cada incisão, hemostasia, rebatimento e sutura, tornando os registros borromeanos quase palpáveis, e realizando, na Arte, o impossível autorretrato do gozo.

Anexos:

- 1- Vídeo realizado a partir de imagens escolhidas e recortadas por Musso Greco do site da artista www.orlan.eu/ :
<https://www.youtube.com/watch?v=5kqeBMVPI5w>
- 2- Conversação de Jacques-Alain Miller com Orlan: <https://elp.org.es/impone-tu-oportunidad-atrapa-tu-1/>

ENVIO DE TRABALHOS

Indicações para os trabalhos da Jornada Clínica e Eixos Temáticos

A Jornada Clínica do XXV Encontro Brasileiro do Campo Freudiano irá ocorrer no dia 08 de novembro de 2024.

Com o objetivo de aprofundar a investigação e a discussão do tema do Encontro, as contribuições para a Jornada Clínica deverão se dar na forma de apresentação de caso ou de um fragmento clínico.

Três aspectos, entre outros, serão considerados:

1. Que a apresentação do caso, como resultado de um trabalho de concisão, possa destacar os aspectos relevantes para a discussão;
2. Que na apresentação do caso estejam assinalados os efeitos produzidos no tratamento a partir da presença e do dizer do analista;
3. Que uma questão seja proposta para a discussão, considerando a temática do eixo para o qual o texto estiver endereçado.

Uma referência conceitual ou alguma citação que possa contribuir para a discussão serão bem-vindas, com o cuidado para que as elaborações teóricas não se sobreponham à singularidade ou a uma eventual novidade trazida pelo caso.

Os textos, a serem enviados em formato de arquivo Word, deverão ter no máximo **6000 caracteres com espaço**, escritos em fonte Times New Roman 12, com espaçamento de 1,5.

Antes do título, solicita-se a inserção do nome completo do autor, seu e-mail, número de WhatsApp e o eixo para o qual o texto estiver endereçado.

No assunto do e-mail, deverão vir os seguintes dados: **XXV EBCF – Jornada Clínica – SOBRENOME, Nome; Eixo...**

Os textos deverão ser enviados, no mais tardar, até o dia 15 de setembro, para o seguinte e-mail: jornadaclinica25@gmail.com

Caso não receba a confirmação de que seu trabalho foi recebido até o dia 18/09, favor reenviar o e-mail.

Observação: Lembramos que, para o envio de trabalhos endereçados à Jornada Clínica, os autores deverão estar previamente inscritos no Encontro.

EIXO I: CAPTURAS IMAGINÁRIAS E O REAL DO CORPO

Toda realidade é suspeita, mas não por ser imaginária, como me imputam dizer, pois é bastante patente que o imaginário, tal como surge da etologia animal, é uma articulação do real.

Lacan, 1971-72, p. 167

Sabemos que a imagem é uma das formas fundamentais e decisivas de se arranjar com o corpo que se tem. No entanto, o que se vê hoje é um verdadeiro empuxo à imaginarização do mundo. O narcisismo aparece regido por ideais de saúde e beleza que prescrevem fórmulas transmitidas em escala global pelas redes sociais, produzindo um imperativo de como se deve tratar o corpo-imagem, exibido em sua plenitude, objeto da civilização do gozo, caracterizando o individualismo de massa.

Da mesma forma, a biotecnologia e os aparatos tecnológicos atingem um alcance cada vez maior com a promessa de “tudo ver”, proliferando imagens do corpo, tanto em sua forma, quanto em seu funcionamento “como remédio para a angústia contemporânea, visando a uma regulação dos gozos pela escopia dos corpos. [...] Assim o corpo-máquina faz par com o corpo-imagem”². A ideia é a de dar consistência ao corpo como imagem e, dele, poder tornar-se senhor. Entretanto, o corpo escapa a qualquer identificação totalizante; há sempre algo dele que permanece fora da imagem corporal, irrepresentável. Resta um corpo infamiliar, que a imagem não consegue capturar; um gozo que não se inscreve e faz obstáculo a essa diluição do ser falante na confusão imaginária. Ou seja, não se captura o gozo com imagens. Como esse real que não se inscreve retorna, hoje, no laço social? Qual a orientação para o analista diante daquele que chega capturado nessa pregnância imaginária?

Seguem alguns temas para a discussão:

- Quando o imaginário faz obstáculo à entrada em análise
- O corpo tatuado e os cortes no corpo
- Identificações imaginárias e a erosão do binarismo sexual
- O gozo que transborda o imaginário

2 Laurent, É. *O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016, p. 15.

EIXO 2: INCIDÊNCIAS DO DISCURSO DA CIÊNCIA SOBRE OS CORPOS

Trata-se de pensar a clínica psicanalítica nos tempos atuais. Se o século XX foi o século das máquinas, o século XXI é aquele em que o corpo e os limites do humano estão em questão.

Surge uma vertigem de milhares de intervenções corporais possíveis, em todos os âmbitos: das cirurgias estéticas às alterações de reparo no próprio DNA; das novas técnicas de reprodução à luta para alcançar a imortalidade; da medicalização da existência aos procedimentos de redesignação de sexo... tudo se passa em um ambiente que tornou caduca a ideia de um puro discurso da Ciência que não seja afetado, regulado e até mesmo criado a partir de injunções mercadológicas e políticas.

Assim, a Ciência não é mais capaz de apaziguar com sua verdade – basta recordarmos da fenda aberta no Outro durante a pandemia, entre os que apoiavam e os que rejeitavam a vacinação. O sujeito contemporâneo está mergulhado nessa trama de Ciência e pseudociência que impulsiona uma batalha dos discursos e o reforço das posições identitárias em detrimento do sintoma de cada um.

O convite é para que sejam encaminhados casos, tanto de psicanálise pura, quanto de psicanálise aplicada, nos quais seja possível demonstrar o ponto preciso, agudo, em que a ação do analista permitiu uma separação entre o falasser e seus discursos condicionantes. Os efeitos do mergulho da humanidade no campo das redes sociais foram rapidamente identificados como patologias de alienação e separação do Outro. Irrompe, desse modo, uma clínica em que os corpos estão cada vez mais rotulados.

Seguem alguns temas para a discussão:

- A fibromialgia como expressão de uma histeria rígida?
- O luto medicalizado e tratado como depressão
- TOC como evacuação da culpabilidade inconsciente na neurose obsessiva
- A hiperatividade como submissão ao imperativo de “todos conectados”
- A inclusão indiscriminada de crianças que rejeitam a hiperconectividade no espectro autista

EIXO 3: O REAL DA SEXUAÇÃO E O DIZER DA ANÁLISE

Para a psicanálise de orientação lacaniana, a sexuação se organiza, simbolicamente, pelo consentimento do sujeito, a partir do que lhe é atribuído pelo Outro. Porém, o que a causa “finca suas raízes no enigma do real”¹. Não é o órgão como representante binário que faz existir a diferença sexual, pois o que possibilita a sexuação é a relação do sujeito com o gozo: “Trata-se de separar a sexuação a partir estritamente de algo que é do real”².

Por outro lado, o discurso do mestre contemporâneo traz a promessa da garantia de um atributo capaz de unificar uma classe. Mesmo com infinitas ofertas que prometem enlaçar o excedente pulsional ao discurso, seja por modificações corporais, performances ou nomeações sociais, algo insiste e nos chega sob a forma de angústia, desamparo, depressão ou crise.

O real da sexuação e o dizer da análise formam, portanto, um par heterogêneo que coloca em tensão o que se enlaça contingencialmente em uma análise. Como se articulam e qual é o limite dessa articulação?

Quais saídas o sujeito inventa para tratar o real do sexo?

Seguem alguns temas para a discussão:

- “Amores fluidos” e a fixidez do gozo
- Entrada na adolescência, instante de ver e empuxo a concluir
- O ideal da união sem restos e os amores loucos
- Efeitos do dizer da análise nas soluções singulares
- O (des)encontro com o Outro sexo e a identidade de gênero

1 Bassols, M. “Fundamentos da sexuação em Lacan”. In: *Latusa 26: binarismo em crise - gênero e sexo nos tempos que correm*. N. 26. Rio de Janeiro: EBP-Rio, 2022, p. 36.

2 Laurent, É. “Argumento: Por que o Um?”. In: *Leituras do Seminário... Ou pior de Jacques Lacan*. Gorski, G. G.; Fuentes, M. J. S. F. (Orgs.). 1ed. V. 1. Salvador: Escola Brasileira de Psicanálise, 2015, p. 38.

EIXO 4: O CORPO “FORA DO DISCURSO”

Neste Eixo, teremos a oportunidade de esclarecer, a partir da experiência clínica, o que do corpo não é alcançado pelo discurso. Cabe aqui uma distinção entre o que Lacan assinala como “o mistério do corpo falante”³ e o que seriam os corpos tomados pelo discurso. Uma indicação vem de seu comentário a respeito do autismo e da esquizofrenia. Se nos interessamos em saber por que haveria neles algo que “congela”, isso não significa que seus corpos não estejam imersos e, por vezes, assolados pela linguagem. No entanto, o que há de sugestivo nessa clínica, dirá, é que a linguagem, nesses casos, não parece “morder” o corpo.

Por outro lado, será uma oportunidade para examinar o que está em jogo quando nos referimos ao *sinthoma* como “acontecimento de corpo”. De que ordem é esse acontecimento, o qual, como constatamos na clínica, não provém de um discurso? O que há nele que antecede a qualquer articulação significativa, como iteração do momento inaugural do encontro com o gozo?

Se nos interessamos pelo que do corpo se manifesta como fora do discurso, também será de interesse considerar as modalidades de gozo experimentadas como “fora do corpo”. Para Lacan, o paradigma desse gozo “fora do corpo” é o gozo fálico. Trata-se de um gozo que interroga o corpo em sua consistência imaginária, como se ali houvesse uma “vida própria” que não responde aos discursos com os quais se procura ordenar a relação com o próprio corpo.

Isso nos leva a considerar, na clínica, os momentos em que o falasser se vê diante de um corpo que tende a sair fora, de um corpo que parece colocar em questão a sua própria “consistência mental”.

Por fim, cabe lembrar que Lacan se refere à interpretação, como dizer do analista, como algo discrepante em relação aos discursos que visam a agarrar o corpo. Não é por acaso que, em relação à interpretação, ele irá evocar a dimensão oracular da palavra e o “fora do discurso” das psicoses, como balizas que permitem localizar os efeitos dos significantes sobre os corpos, para além dos efeitos de sentido.

Seguem alguns temas para a discussão:

- O corpo “fora-do-discurso” na clínica das psicoses
- Os impasses com o gozo fálico como gozo “fora do corpo”
- O corpo “fora do discurso” na clínica com os autistas
- Quando a língua não morde o corpo: o “dito esquizofrênico”
- O corpo que tende a sair fora e seu manejo em uma análise
- O *sinthoma* como acontecimento de corpo

3 Lacan, J. (1972-1973) *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 178.

BOLETIM

CODA

DIRETORIA DO ENCONTRO:

PATRICIA BADARI (*PRESIDENTE*) | NIRALDO DE OLIVEIRA SANTOS (*DIRETOR*)
ALESSANDRA PECEGO E RÔMULO FERREIRA DA SILVA (*COORDENADORES GERAIS*)

COMISSÃO DO BOLETIM:

COORD: GUSTAVO MENEZES (SP) E RENATA GOMES MARTINEZ (RJ) |
ADRIANA RODRIGUES (SUL)
CLEYTON ANDRADE (NE)
DANIELA NUNES ARAÚJO (BA)
FABRÍCIO DONIZETTI (SP)
OLÍVIA VIANA (MG)
THEREZA DE FELICE (RJ)

DESIGNER: BRUNO SENNA