

HUGO LEONARDO LANA DOS SANTOS

A noção de estilo em Lacan

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO
2015

HUGO LEONARDO LANA DOS SANTOS

A noção de estilo em Lacan

(Versão Original)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia

Orientador: Christian Ingo Lenz Dunker

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação

Biblioteca Dante Moreira Leite

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Santos, Hugo Leonardo Lana dos.

A Noção de Estilo em Lacan / Hugo Leonardo Lana dos Santos;
orientador Christian Ingo Lens Dunker. -- São Paulo, 2015.

107 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em
Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Clínica) – Instituto de
Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Psicanálise 2. Psicologia clínica 3. Estética I. Título.

RC504

A noção de estilo em Lacan

HUGO LEONARDO LANA DOS SANTOS

Hugo Leonardo Lana dos Santos

A noção de estilo em Lacan

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre
em Psicologia

Aprovado em _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

RESUMO

Santos, H. L. L. (2015). *A noção de estilo em Lacan*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O presente trabalho surge a partir do descompasso verificado entre a produção — extensa na psicanálise lacaniana dos anos 1990-2010 — sobre a noção de estilo e o lugar enigmático que Lacan confere a essa noção em sua obra. Os poucos movimentos de definição ao longo do texto lacaniano contrastam com resposta a questões centrais do *corpus* epistêmico, entre os comentadores. Levantamos, assim, a hipótese de um efeito ideológico que essa noção concentra em termos da transmissão da psicanálise e da teorização sobre o fim do tratamento. Dito isso, esta pesquisa realiza um levantamento das ocorrências da temática do estilo em Lacan para então problematizá-las com o momento de sua produção e com suas origens na teoria estética, a fim de compreender como as mudanças que a temática e seu tratamento sofrem se relacionam com a sua posição epistêmica. Em seguida, ela investiga a reverberação e o tratamento do estilo nas produções posteriores de filiação lacaniana. Para tanto, nosso método de leitura parte da intersecção entre os campos da estética, da clínica psicanalítica e da política da psicanálise; campos que podem adquirir certa funcionalidade de troca e construção entre si com a problematização da noção de estilo. A pesquisa resulta na demonstração de que ignorar a especificidade da questão do estilo em Lacan pode acarretar impasses e desvios ideológicos, tanto teóricos quanto clínicos.

Palavras-chave: Psicanálise; Lacan; Clínica; Estilo; Estética

ABSTRACT

Santos, H. L. L.(2015). *The Notion of Style in Lacan*. Masters Dissertation, Institute of Psychology, University of São Paulo, São Paulo.

This study arises from the question that the extensive production gap in Lacanian psychoanalysis and the enigmatic place that Lacan gives the sense of style in his work produces, since the notion of style has few defining definitional movements along the Lacanian text, but takes a often central place in response to important issues of the epistemic *corpus*, such that of transmission of psychoanalysis or the end of an analysis. We propose in the paper to investigate the style of thematic events in Lacan in order to problematize them with the time of its production so we can understand how changes to the theme and its treatment suffer relate their epistemic position. Then we investigated the reverbaration and treatment of style in later productions of Lacanian affiliation as well as a correlation in the field of their history of aesthetics. The methodological bet is that there is something at the intersection of the fields of aesthetics, the psychoanalytic clinic and psychoanalytic politics that can acquire a certain feature of trade and construction among them with the questioning of the notion of style. We believe that ignoring the question of style in Lacan can cause deadlocks and ideological deviations both theoretical and clinical.

Keywords: Psychoanalysis; Lacan; Clinic; Style; Aesthetics

*Para Célio, Matilde, Fernanda e Beatriz; que
fizeram as minhas letras, quem eu sou.*

*À Gabriela, com quem escolhi
escrever caminhos.*

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Christian Dunker, pela coragem da aposta feita no seu acolhimento que resultou, graças a elaborações possibilitadas por ele, neste trabalho. Agradeço a constância do cuidado, que atravessou muitas formas e momentos. Agradeço sua enorme generosidade ao criar espaços e horários para essa pesquisa, tempo que lhe sei precioso e escasso. Agradeço a confiança nos momentos difíceis, a força em decisões que precisavam ser tomadas e enfim, a convivência. A sua orientação deste trabalho é repleta de delicadezas das quais vou me dando conta aos poucos. Obrigado.

A Nina Leite agradeço a postura afetuosa e firme, marcada em mim desde nosso primeiro contato em um curso ministrado na UNICAMP até a leitura cuidadosa, os apontamentos e críticas no exame de qualificação. Agradeço ainda a disponibilidade de troca, de sua letra fina e a grande ajuda em minha estada na França.

A Gilson Ianinni, agradeço a leitura criteriosa de meu texto, a confiança e pela possibilidade de interlocução que apontou caminhos onde eu só via o paredes, pelas dicas e trilhas que escapam ao escopo deste trabalho e contribuíram para a minha formação como um todo.

Agradeço ainda a Jean-Luc Gaspard e Alain Abelhauser, além de Nelson da Silva Jr, pela possibilidade de estadia na França como etapa deste trabalho - a este último agradeço ainda a relação de troca estabelecida em seu curso. Essas trocas abriram fronteiras, autores e vinhos que eu não sabia possíveis.

A Paulo Beer, pela incansável insistência no melhor que podemos, por isso pude realizar coisas que não podia; a Pedro Ambra, pela urgência das palavras e gestos afetuosos com os quais organiza o meu próprio afeto e me tira do pior que posso ser; a Rafael Alves Lima, o Nego que não falha em estar lá com seu abraço, uma risada e uma cerveja - uma banalidade radical e nada óbvia do afeto; a Diego Penha, por sua presença cuidadosa e piadas péssimas, que me botaram um sorriso em momentos que eu não achei que pudesse e a Paulo Sérgio, pela força da leveza que, com cuidado arguto, se dispôs a me ler com olhos interessados na falta; obrigado. Agradeço as apostas despidoradas que em muito me ultrapassam e que produzem constantemente em mim o que se chama de amizade.

A Maria Letícia Reis, pela presença sensível e pela insistência em topar a experiência como ela vem - e sempre fazê-la melhor. A Daniele Sanches pela firmeza no cuidado e na grandeza da amizade. A Clarice Paulon pelas conversas amigas que balizaram desenvolvimentos do trabalho e deram força para que o texto abandonasse suas trincheiras truncadas e pudesse existir. Agradeço enormemente ao grupo de

orientação que se dispôs a enfrentar minhas linhas reticentes e contribuíram imensamente para o avanço do trabalho em meio a trocas sempre produtivas: a João, a Rafa Cossi, a Karen, ao Beto, à Lu, à Jaque, à Dulce e à Lígia. Obrigado.

A Wilson Franco Jr., pelo olhar sempre amigo e contundente, capaz de tirar de mim o que eu não tinha. Obrigado pela parceria.

A Rodrigo Alencar, Bel Tatit e Carol Tiussi, encontros felizes que produziram viradas no meu contato com a teoria lacaniana e com a vida.

A Natalie Mas e a Jota, com quem me encontro nas angústias e cervejas e cujo apoio e afeto está inscrito neste trabalho. A Du Moreira, por conversas e abraços com os quais vivo aprendendo.

Ao pessoal do Latesfip, em especial Ronaldo Manzi, Silvio Carneiro, Mariana Pimentel, Helgis Cristófaró e Marília Pisani. O ambiente incomum de troca profícua que encontrei no laboratório marca essa pesquisa desde o início até o seu termo.

Ao pessoal do futebol mais inacreditável e improvável do globo terrestre, que construíram uma relação na qual a beleza importa e ganhar, muito pouco. Denis Botana - amigo desde antes de existirmos - Marcelo Checchia, Lucas Bulamah, Luiz Fernando Botto, Rafael Raicher, André de Martini, Danilo Silvestre, além dos craques já mencionados João Dominiciano e Rafael Cossi, . A Rodrigo Gonçalves e Gabriel Tupinambá pelo afeto de uma política repleta de possibilidades.

A Glauceineia Gomes, pela paixão com que vive e ensina, marca de minha introdução à psicanálise. A Vladimir Safatle, responsável por muitas de minhas inquietações teóricas. Agradeço ainda a João Vergílio Gallerani Cuter, pela firmeza no abraço de despedida.

A Herivelto, pelas trocas e influência em minha relação com a filosofia. A Rafael Franco, por seu apoio surreal. A Rogério Furquim pelas poucas, mas animadas conversas e sacadas gloriosas. A Robson Nakagawa, companheiro de mestrado com quem a troca sempre foi possível e prazerosa.

Para o pessoal da França. A Mel, que me recebeu com o coração aberto. A Mila, uma amizade possível que sustentou a dificuldade da estranheza que ser estrangeiro produz. A Myriam pour l'accueil et toute l'aide que tu m'a donné. A Beatriz Santos, pela amizade frenética, pela recepção carinhosa - gesto generoso capaz de constantemente surpreender. Para Monique David-Menard pelo acolhimento e respeito no trabalho, a

Michel Plon e a Radmila Zygouris por abrirem suas portas e oferecerem café, livros e conversas formativas.

A Tereza, com quem dividi inúmeras angústias em uma infindável quantidade de café. A Dani, Clarissa, Camila, Samara, Silvia e Ariane: pelo trabalho possível juntos.

Cadu Murakami e Michel, colegas de profissão e amigos de fé. A Plinio Carpigiani, com quem após um curso inteiro, me encontrei na clínica. Ao grupo de supervisão que constituímos e que segue produzindo. Aos professores do Mackenzie, em especial a Erich Montanar, Elô Esteves e Izabella Barros.

Para Caterina Koltai, Michelle Roman Faria, Miriam Debieux, Daniel Kupermann, Maria Livia Tourinho, Luís Claudio Figueiredo e Ricardo Goldenberg que me apresentaram histórias de caminhos de formação que não constavam nas trilhas que eu antes avistava.

Para Ludú pelos almoços e ajuda crítica, à Maira Mamud pelas trocas breves mas que marcaram em mim um interesse vivo na clínica e à Anna Turriani pelos encontros e desencontros que me moveram.

A Stella Ferranetto e José Roberto Olmos, *in memoriam*.

A Fabio Toledo e Laila Sala, amigos que sustentaram um trabalho do afeto que já data de antes de onde a memória alcança. Este trabalho sem seu apoio não seria possível. A Valdir dos Santos e a meus primos que amo. Aos amigos de Bauru, lindos.

Não poderia nunca deixar de agradecer à Carol, à Gabi, à Karina e à Lu; mulheres de fibra.

Agradeço a CAPES pela bolsa concedida.

Para Gabriela que me ensina que uma mancha de tinta pode se transformar em ponto final e assim dar sentido à enxurrada de palavras.

Para meus pais e irmãs, novamente e sempre, com muito amor.

*Não esperem portanto de meu discurso nada de mais
subversivo do que não pretender a solução.*

Jacques Lacan

O estilo é uma dificuldade de expressão.

Mario Quintana

Sumário

1. INTRODUÇÃO	6
1.1 A questão e sua formação.....	6
1.2 Rarefação conceitual e hipóteses descartadas	10
2. Desenvolvimento dos capítulos	13
3. Sobre o método.....	14
3.1 O objeto e o impasse metodológico	14
2. PARTE UM - O ESTILO EM LACAN	19
2.1 O estilo do surrealismo à dialética	19
2.2 O estilo e a estrutura.....	37
2.3 O estilo , o homem e a obra	43
3. PARTE DOIS - O ESTILO FORA DE LACAN	51
4. PARTE TRÊS -O Estilo após Lacan.....	63
4.1 O surgimento do lacanismo	63
4.2 A crítica calcada no estilo	66
4.3 Estilo e políticas de identidade e unificação	70
4.4 Invenção de estilo no Brasil - Haroldo de Campos.....	73
4.5 Os usos institucionalizados da noção de estilo	77
4.6 O estilo como possibilidade	83

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

1. INTRODUÇÃO

*" Mas, se todos os verbos na goela definham,
Coisas, vindo do sangue ou da forja tenham,
Natureza — no fluxo elemental vagueio:
O que adormece em mim, vos edifica em cheio,
Formas, carreguem suor ou seiva no seu veio,
O fogo me faz vosso eterno galanteio"*

J. Lacan ("Hiatus irrationalis", 1933)¹

1.1 A questão e sua formação

A problemática do estilo foi se construindo como questão para nós — e, em seguida, como objeto de estudo — a partir de um questionamento que se deu em um processo que teve o caminho em ordem inversa, por assim dizer, à sua apresentação nesta pesquisa.

Inicialmente, o problema se apresentou no momento em que constatamos uma forte presença da temática do estilo nos meios de divulgação da teoria psicanalítica lacaniana, nos comentários orais relativos à disparidade de seu fazer clínico ou na diversidade de expressão teórica de um determinado psicanalista ou Escola. Pareceu-nos evidente, naquele momento, que o uso do termo não estava reportado a sua circulação no que chamamos de senso comum — a despeito de essa última acepção não ser única apesar de muito corrente. Ou seja, inicialmente a questão surgiu da seguinte forma: apesar de "estilo" ser um termo de grande circulação social, até que ponto tal acepção — que nos aponta para um qualificativo altamente desejável, carregado de inferências e intuições — se deslocava como interpretante para o meio psicanalítico lacaniano, sabidamente voltado para um uso idiossincrático e codificado da linguagem?

Dada essa discrepância entre a notória presença do uso social do que se chama 'estilo' e a sua presença em diversos eventos e escritos de orientação psicanalítica -

¹ Trad. de Paulo Sérgio de Souza Jr

muitos tendo essa questão como tema, passamos a nos indagar *em qual* acepção, então, usava-se o termo "estilo" — dado que a noção estava em correspondência direta com temáticas cruciais da clínica e da política da psicanálise lacaniana.

Constatamos que em nossas leituras de artigos inscritos na tradição psicanalítica - e em especial a lacaniana - destacava-se a recorrência do recurso à noção de estilo, especialmente em torno de questões altamente expostas à divergência, à diferença de entendimentos e a ajuizamentos de valor — tais como modelos de transmissão ou formação, concepções de fim de análise e posicionamento social de psicanalistas.

A questão ganhou fôlego na medida em que a temática recorria e que seu tratamento era reportado a conceitos de grande penetração e dificuldade na obra lacaniana, como *lalangue*, escritura e objeto. Ao que tudo indicava, à medida que o ensino de Lacan progride, a importância nele concedida ao estilo ganha proporções cada vez maiores. As dificuldades de entendimento, as contradições, a retórica ou a erudição que envolvem o tema fazem depender, crescentemente, a forma do conteúdo, o objeto de que se trata da maneira como ele é apresentado. E esse processo caminha até o ponto em que o estilo se autonomiza e as proposições só devem ser apreendidas pelo seu valor interior, como se a exigência de estilo próprio se impusesse à demanda de um estilo comum.

Com isso, ficou claro que o aprofundamento no texto lacaniano era crucial para uma melhor compreensão do que seria o estilo para o autor. No entanto, este — de *estilo* notoriamente intrincado, difícil e custoso ao leitor — não explicitava, em nenhuma passagem, em qual acepção tomava o termo. Ou melhor: havia mais de uma acepção. Em um dado trecho podíamos destacar um espasmo de definição, geralmente realizada de maneira ostensiva, sem um movimento argumentativo mais longo que a justificasse; enquanto em outro trecho, já distante desse primeiro, eram feitas alusões ao estilo que pareciam não ser congruentes com a definição do trecho primeiro.

Essa constatação levou-nos então a uma interrogação que passou de uma mera curiosidade e demanda de elucidação para uma inquietação que tocava a clínica e a teoria lacanianas, assim como a sociabilidade entre os psicanalistas como um todo. Como havia tanto espaço na comunidade analítica para uma temática que tem um tratamento tão insípido e esparso em Lacan? Ao mesmo tempo, esse privilégio — ou lugar especial — estava dado no texto lacaniano quando o autor relaciona o estilo diretamente às temáticas cruciais da clínica e política já mencionadas. Ao buscarmos nos *Escritos*, por exemplo, encontramos que "o que se transmite em psicanálise é um

estilo" (LACAN, J. 1955-1956/1981 p. 326); e afirmações como essa, de caráter enigmático, nos fornecem justamente o tom do tratamento que Lacan dá ao termo ao longo de sua obra.

Seriam então os numerosos trabalhos e eventos a respeito do estilo em Lacan — e do estilo lacaniano — tentativas de pensar, construir, formular uma questão que o psicanalista havia trabalhado de maneira tão errática, para não dizer rasa? Essa hipótese inicial foi abandonada a partir do contato mais direto com a obra lacaniana e o entendimento do quê orientava seu tratamento do estilo - como veremos na primeira parte deste trabalho - quando então nos voltamos aos textos que haviam disparado a questão inicial e os cotejamos com aqueles de autores pós-lacanianos que tratavam diretamente da questão do estilo.

Nesses textos encontramos-nos novamente com a questão, mas agora em uma outra posição: era evidente que a indeterminação do termo ali, sua falta de definição clara e seu caráter nebuloso pareciam espelhar a opção de Lacan no tratamento do tema. Mais ainda, esse espelhamento em muitos casos não se limitava à eleição da construção ou maneira de argumentação, mas também abarcava opções estéticas ou estilísticas — como reconhecíamos à época — de Lacan em sua suscetibilidade quer ao surrealismo, quer às orientações formais em poesia e, posteriormente, na escrita oriental ou na obra de Joyce. Ou seja, era possível notar uma repetição não só da indefinição do termo, no sentido da manutenção de sua abertura, como também uma repetição *estilística* nas opções de ornamento, expressões e construções textuais.

Nos vimos, então, confrontados com uma espécie de mecanismo que girava em falso, dado que não achávamos sustentação em nenhum ponto para aquela produção, a não ser nela mesma e segundo seus próprios critérios — o que nos parecia fecundo de possibilidades endogâmicas e iatrogênicas tanto no sentido epistêmico quanto clínico e político. Assim formulamos uma hipótese, também abandonada — muito próxima de críticos do pós-estruturalismo, como Sokal (1999) em suas *Imposturas intelectuais* —, de que haveria em Lacan uma produção que se sustentava somente em sua incompreensibilidade e em relações metafóricas entre conceitos. Castelos sobre areia.

Os defensores de Lacan, inclinam-se a responder a estas críticas recorrendo a uma estratégia que iremos chamar de nem/nem, nem como ciência, nem como filosofia, nem como poesia, nem... Fica-se então diante do que se poderia chamar de “misticismo laico”: misticismo porque o discurso objetiva produzir efeitos mentais que não são puramente estéticos, e sem se direcionar de maneira alguma à razão; laico porque as

referências culturais nada tem a ver com as religiões [...]. (Sokal; Brickmont, 1999, p. 47)

Essa percepção era então tensionada com nossos anos de contato com a clínica e a teoria lacaniana, que apesar de poucos, se mostravam suficientes, no entanto, para localizar a enorme potência e a operatividade tanto clínica quanto política de sua crítica à filosofia e à intersubjetividade, à garantia e à metalinguagem.

Da recusa do saber como hierarquia de argumentos e proposições inferencialmente válidas formulada por Aristóteles até a crítica do princípio da 'comunicatividade' — como se vê em propostas filosóficas como a habermasiana —, a valorização do estilo como categoria cognitiva parecia justificar-se em propriedades inerentes à experiência clínica e apontava para a possibilidade privilegiada de preservar, na teorização da prática, uma forma homóloga — capaz de conservar traços importantes dessa experiência tais como a indeterminação, a ambiguidade e a hiância no fechamento do sentido.

No entanto, como poderíamos compreender 'estilo' nesse imbróglio teórico-clínico? Se "o importante não é compreender, é atingir o verdadeiro" (LACAN, 1955-1956/1981, p. 59), a mera insistência na abertura definicional — a recusa de uma colagem conceitual de um significante — seria condição suficiente para sua operatividade? Que lugar, afinal, teria o estilo para Lacan? Ficava claro, nesse ponto, que o problema do estilo tocava ao estatuto da teoria, da prática clínica e da política da psicanálise, bem como às condições de possibilidades de apreensão e de transmissão da psicanálise. Mas isso não deveria ser identificado ao estilo de Lacan. E este, por sua vez, não deveria se resumir ao estilo de seus textos e, muito menos, de suas exposições orais, ou deveria? Assim, essas questões — enganchadas de forma cada vez mais renitente a nossa experiência na psicanálise lacaniana — formaram a inquietação que deu origem a esta pesquisa.

1.2 Rarefação conceitual e hipóteses descartadas

Dada a sua rarefação definicional, o estilo é um tema de tratamento oblíquo na obra lacaniana, no sentido de que a noção é aí tratada de maneira lateral em diversos momentos, sendo raramente abordada de modo conceitual - que define o termo de maneira mais sólida.

A pouca força conceitual que o estilo tem na obra lacaniana pode ser constatada, por exemplo, pelo leitor dos *Escritos*, que não conseguirá reunir ali uma definição que se dê a partir de uma construção argumentativa. Essa fragilidade definicional se faz presente também, por exemplo, na ausência do verbete no *Vocabulário da psicanálise*, de Laplanche e Pontalis (1977), e em trabalhos como o *Dicionário de psicanálise Freud e Lacan* — elaborado por Claude Dougeuille e Roland Chemama (1998) — ou, ainda, o *Índice ponderado dos principais conceitos* elaborado por Jacques Alain Miller — que, aliás, Lacan reputa como índice “que se quer chave”.

No entanto, a noção aparece em diversos momentos e mantém relação muito próxima com conceitos fundamentais do equipamento conceitual proposto por Lacan. O conceito de objeto, por exemplo, é vinculado de maneira direta à noção de estilo, pelo próprio autor, no texto que abre a sua mais sólida produção: seus *Escritos* (1966).

É ali que Lacan afirma, aliás, que “é o objeto que responde à pergunta sobre o estilo” (Lacan, 1966, p. 11); e que, em sua apresentação, diz que almeja, “com o percurso de que estes textos são marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si” (Lacan, 1966, p.11). O estilo está aqui colocado, pois — enquanto noção privilegiada na operação de escrita e de transmissão da psicanálise —, como algo que produz ou, ao menos, pode produzir certo efeito no leitor: um efeito de implicação.

Temos aí um exemplo de como a noção aparece na produção de Lacan, ocupando simultaneamente um lugar privilegiado em determinadas formulações, mas lateral no que diz respeito a sua intencionalidade conceitual. E isso é reforçado pela pluralidade de usos que o termo tem nas suas incidências. No entanto, uma breve incursão na produção psicanalítica de referencial lacaniano logo é capaz de nos colocar

em contato com o tema, que em geral está relacionado a uma multitude de questões complexas e difíceis no debate psicanalítico como a análise de analistas e o término dessas análises, a transmissão da psicanálise (Vorcaro, 2010), a relação com a verdade (Iannini, 2012) e o conseqüente lugar da produção epistêmica psicanalítica em relação a saberes como a filosofia (Soulez, 2001), a ciência (Beividas, 2000) e as artes (Maurano, 2007).

Nessa produção de textos, eventos e discussões, a noção de estilo em Lacan ocupa um lugar operacional em tentativas de responder — ou, ao menos, encaminhar — problemáticas e tensões de grande enraizamento histórico e conceitual na psicanálise. E se esta pode ser considerada a práxis do individual em sua singularidade — a práxis da subjetividade — e se o acesso a esta só pode se dar através das manifestações do sujeito — ou seja, em seu discurso —, o estilo ocuparia ali, então, lugar privilegiado para esse acesso.

Mas há aí um embaraço, pois, se o estilo é a manifestação de uma verdade em sua produção — e figura, como veremos, historicamente relacionado à expressão —, há um aspecto ambivalente do termo, na medida em que seu emprego histórico reúne em si a produção linguística e a tentativa de avaliá-la. Trata-se, assim, de uma noção que opera em certo limite, qual seja, o da metalinguagem.

O estilo tem, portanto, a funcionalidade de definição de determinado campo (linguístico), ao mesmo tempo em que opera na classificação e avaliação de categorias desse campo, na medida em que se diz de um texto, fala ou dito de que ele *tem* certo estilo ou, ainda, que ele *pertence* a certo estilo. E esse problema não deixa de estar presente quando a noção é mencionada por Lacan ou nas produções e apropriações posteriores de tradição lacaniana. Essa questão específica é anunciada por Beividas (2000), que lhe confere um encaminhamento no sentido de busca de maior rigor na relação entre conceitos psicanalíticos, rigor este que ganharia consistência com o aporte da semiótica.

Entendemos, portanto, com Beividas — e essa foi uma hipótese que orientou o trabalho até ser, como as outras, abandonada —, que um estudo acerca das relações conceituais que é estabelecida no debate psicanalítico com uso da noção de estilo se faz necessário na medida em que pensamos serem profícuos a contextualização e o aprofundamento do uso dessa noção no próprio Lacan. Apostamos, então, durante um

período da pesquisa, em um esforço definicional que fosse capaz, talvez, de conferir um peso conceitual à noção, com a ideia de que um procedimento nessa direção possibilitaria ao estilo funcionar como recurso heurístico na epistemologia lacaniana. No entanto, essa aposta de investigação encontrou como resultado o debate acerca de como Lacan considera o saber, o conhecimento e a verdade, bem como a sua crítica em relação ao estatuto de conceito, ou ainda ao conceito de conceito — ou seja, o estatuto das conceitualizações² como estratégia de pensamento.

Foi a partir de apontamentos da banca de qualificação a respeito deste trabalho que pudemos organizar uma nova hipótese, isto é, a de que o estilo para Lacan — assim como o estilo no qual Lacan transmite a psicanálise — traria consigo uma correlação intrínseca com o objeto próprio da psicanálise. Ou seja, a "rarefação conceitual", como escolhemos nomear o déficit que reconhecíamos na obra do autor, agora ganhava, em nossa hipótese, um estatuto metodológico na psicanálise lacaniana.

No entanto, essa leitura colocava novos problemas em relação às produções de autores pós-lacanianos nas quais identificávamos certo mimetismo estilístico com as produções do psicanalista francês. Como se o discurso do psicanalista, por exemplo, pudesse ser reconhecido pela presença de certos traços formais: gosto pela ambiguação, uso de tropos e entimemas, emprego de termos raros e recorrentes eventos interdiscursivos.

Tratava-se, então, de produções orientadas em uma espécie de ética do estilo? Ou essa opção estilística seria simplesmente um pastiche do estilo lacaniano? Qual a diferença, nesse caso, entre “colocar algo de si”, diante das indeterminações de sentido, e “produzir identificações” esteticamente alienantes? E quais as consequências disso para a psicanálise, diante de uma espécie de inversão de propósitos quanto ao seu impacto na teoria, na clínica, na comunidade? Dito isso, tais perguntas delinearam uma proposta que nos pareceu profícua, uma vez que problematizações nessa direção podem justamente restabelecer o campo onde debates a respeito de problemas cruciais da história psicanalítica se dão quando da menção à noção de estilo.

² Há um desenvolvimento interessante sobre esse debate em Iannini (2012). Esse debate não era, no momento inicial da pesquisa, tratado aqui e foi incluído porque traz uma problematização da compreensão do 'conceito de conceito' que nos servirá posteriormente em movimentos a serem trabalhados com mais fôlego em desenvolvimentos futuros.

2. Desenvolvimento dos capítulos

Esta pesquisa parte, então, da investigação das ocorrências do termo "estilo" em determinados trabalhos escritos de Lacan (1933/2011), como "O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiências" e seus *Escritos* (1966/1998). Delimitamos o estudo a essa parte da obra com a aposta nas possibilidades de trabalho acerca do estilo com um material produzido pelo autor de forma escrita, diferentemente de seus seminários, de transmissão oral — que, em função disso, passaram por transcrições e escolhas editoriais³.

Assim, como a temática surge em Lacan em um período muito inicial de sua produção e a atravessa até seus momentos derradeiros, no final dos anos 1970, mas conta com relativamente poucas ocorrências em todo o período, optamos por escrutinar as incidências em relação ao momento da construção do edifício lacaniano, sabedores de que esse edifício tem a peculiar característica de ter, em si próprio, as condições de possibilidade de reformas e novas construções.

Ao longo deste trabalho ficou claro que Lacan muitas vezes usava o termo 'estilo' em referência a tradições de saberes como a literatura, a retórica, a linguística e a estética. Uma parte deste trabalho, então, foi dedicada à investigação do estilo em seu campo de surgimento: a retórica. Acompanhamos alguns movimentos de seu desenvolvimento até a chegada ao campo da estética e da linguística, onde Lacan o encontra. Trata-se aí de uma aposta de que a investigação possa resgatar nexos e contextos nos quais o estilo foi pensado, as motivações para que isso se desse e as formas e maneiras em que isso aconteceu.

Na terceira seção da pesquisa investigamos tradições de acolhimento da questão do estilo em autores pós-lacanianos. Assim, pretendemos, ao longo deste trabalho, estabelecer pontos de conexão entre o lugar que o estilo ocupa na obra de Lacan, seus desdobramentos enquanto noção de uso recorrente no debate pós-laciano e as

³ A indagação acerca do estilo em uma fala e em um texto perpassa a presente pesquisa sem, no entanto, encontrar como suporte material os seminários — dado que o esforço de pesquisa necessário para o recolhimento e tratamento das ocorrências neles escaparia à nossa proposta. No entanto, a questão é pertinente e possibilita futuros encaminhamentos do presente trabalho. Há, por exemplo, diferentes edições dos seminários (Edições organizadas por Jacques Alain Miller e a *Stajferla*, por exemplo; (além de edições "piratas" de transcrições de alunos que estiveram ali presentes) que guardam diferenças interessantes entre si.

expectativas e ambientes culturais (de discussão estética, filosófica e política) que informavam a aceção que Lacan usou ao tratar da questão.

3. Sobre o método

"Se impasses da formalização podem ser de alguma maneira transpostos, não é senão através da prática de uma ética da linguagem e da escritura, através de um estilo. [...] ele está nas antípodas do método, o qual não é senão uma via, supostamente a mais segura e curta, em direção à descoberta da verdade. Estilo é método imerso no objeto, inseparável dele."

G. Iannini (*Estilo e verdade*, 2012)

3.1 O objeto e o impasse metodológico

Se a metodologia é um elemento central na redação de uma dissertação - e nesta não foi diferente, com o adendo de que o objeto psicanalítico (e o objeto do estilo para Lacan, como veremos) coloca dificuldades especiais. Afinal, se Lacan afirmou que seus "escritos são impróprios para a tese, especialmente universitária: antitéticos por natureza, já que, no que formulam, só há como se deixar envolver ou largá-los de lado" (Lacan, 1970/2003, p. 389), parece-nos claro que Lacan não prevê possibilidade de produção que não passe por isso que ele chama de 'envolvimento' — questão que impacta diretamente a demanda por uma metodologia de trabalho de uma investigação acadêmica. Ou seja, não fosse já o estilo um objeto de difícil apreensão — já que ele opera, no caso desta pesquisa, como um objeto que coloca continuamente a questão da forma —, também a metodologia coloca problemas inesperados.

A metodologia que nos orientou no início, talvez por efeito de formação adquirido no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, foi aquela proposta por Victor Goldschmidt. De acordo com o historiador de filosofia, existem duas formas de interpretação de um sistema filosófico: enquanto um conjunto de teses ou como um arrazoado de dogmas. A essas duas formas de exegese correspondem o método dogmático e o método genético: sendo que no primeiro, a interpretação do

sistema aceita os dogmas como verdadeiros, não separando a léxis (a palavra) da crença; por sua vez, no segundo, os dogmas são considerados como efeitos, sintomas de um tempo histórico.

Dessa forma, se no método dogmático a postura do intérprete é a de interrogar o sistema sobre a sua verdade — solicitando-lhe as razões pelas quais se consolidou —, no método genético, o intérprete se interroga sobre a sua origem, buscando as suas causas. Ora, nesse caso, a pesquisa se torna etnográfica, pois engloba os fatos econômicos e políticos — considerando a constituição fisiológica do autor, suas influências literárias e sua biografia intelectual. O método dogmático ou estrutural é, por sua vez, eminentemente filosófico, porque sua abordagem salvaguarda uma doutrina de acordo com a intenção de seu autor. Nas palavras de Goldschmidt, ele

[...]até o fim, conserva, no primeiro plano, o problema da verdade; em compensação, quando ele termina em crítica e em refutação, pode-se perguntar se mantém, até o fim, a exigência da compreensão [...] Enfim, o método dogmático, examinando um sistema sobre sua verdade, subtrai-o ao tempo; as contradições que é levado a constatar no interior de um sistema ou na anarquia dos sistemas sucessivos, provêm, precisamente, de que todas as teses de uma doutrina e de todas as doutrinas pretendem ser conjuntamente verdadeiras, "ao mesmo tempo". (Goldschmidt, 1963, p. 139-140)

Assim, o método genético foi descartado pelo autor pois, segundo Goldschmidt, a interpretação genética possui sua relevância enquanto método científico e por ser instrutivo — não negando a sua eficácia para o reconhecimento das condições de possibilidade da vida e da obra de um autor —; mas, ao buscar as causas, aventura-se a explicar o sistema pelos condicionamentos históricos, não privilegiando a intenção do seu autor.

[...] ela repousa frequentemente sobre pressupostos que, diferentemente do que acontece na interpretação dogmática, não enfrentam a doutrina estudada para medir-se com ela, mas se estabelecem, de certo modo, por sobre ela e servem, ao contrário, para medi-la. [...] O método genético, pelo contrário, põe, com a causalidade, o tempo; além disso, o recurso ao tempo e a uma "evolução" permite-lhe, precisamente, explicar e dissolver essas contradições. (Goldschmidt, 1963, p. 140)

Evidencia-se que o método dogmático se contrapõe ao método genético porque este último tende a considerar o conhecimento contido no texto como algo do passado, circunscrita a um tempo histórico que, numa certa medida, havia condicionado a obra de

seu autor. É claro que esse método não deixa de ser contextual, mas o grande problema para Goldschmidt é que ele não visa ao tempo lógico do autor.

Ora, falar de movimentos e de progressão é — a não ser que se restrinja a metáforas — supor um tempo, e um tempo estritamente metodológico ou, guardando para o termo sua etimologia, um tempo lógico. Em nada se cede, com isso, a um "psicologismo" qualquer. Afinal, o tempo necessário para escrever um livro e para lê-lo é medido, sem dúvida, pelos relógios, ritmado por eventos de todos os tipos, encurtado ou alongado por toda espécie de causas; a esse tempo, nem o autor nem o leitor escapam inteiramente, assim como aos outros dados (estudados pelos métodos genéticos) que condicionam a filosofia, mas não a constituem. Porém, como escreve G. Bachelard,

o pensamento racional se estabelecerá num tempo de total não-vida, recusando o vital. Que a vida, por seu lado, se desenvolva e traga suas necessidades, é, sem dúvida, uma fatalidade corporal. Mas isso não suprime a possibilidade de retirar-se do tempo vivido, para encadear pensamentos numa ordem de uma nova temporalidade. (Bachelard apud Goldschmidt, 1963 P.143.)

Esta "temporalidade" está contida, cristalizada, na estrutura da obra, como o tempo musical na partitura (Goldschmidt, 1963, p.143). O tempo lógico é uma temporalidade nova inerente à filosofia; nele e a partir dele a filosofia se estrutura. Não se nega o tempo histórico: defende-se que ele não estrutura a filosofia. Isso significa que o tempo do pensamento transcende o tempo cronológico. Mas o cuidado aqui é não cair no psicologismo, que seria um perigo por reduzir o saber à esfera psíquica do seu autor. Justamente por isso é que encontramos objetivamente, por meio das obras — em particular, no interior delas, em sua estrutura — a temporalidade do pensamento filosófico.

Nas palavras de Goldschmidt:

Pondo em primeiro plano "a preocupação pela estrutura" que, para citar ainda E. Bréhier, "domina decididamente a da gênese, cuja pesquisa tantas decepções causou", a interpretação metodológica pode, pelo menos, quanto a seu princípio, pretender-se "científica"; além disso, do mesmo modo que as outras exegeses científicas, às quais ela não visa substituir-se, ela supõe um devir, mas que seja interior ao sistema, e busca as causas de um doutrina, aquelas pelas quais o próprio autor a engendra, diante de nós. (Goldschmidt, 1963, p.144-145)

Assim, percebe-se que Goldschmidt buscou priorizar o movimento interno de um sistema propriamente filosófico, e não permanecer apenas em seu movimento externo, a saber, suas condições históricas. Indo mais além, o tempo lógico poderia fornecer indicações, ao menos, para o que concerne ao problema da verdade formal de uma doutrina (Goldschmidt, 1963, p.145-146).

Esse recurso ao tempo lógico parecia-nos, intuitivamente, próximo das teorizações lacanianas. E, de fato, haveria um empuxo para o tratamento dogmático da noção de estilo, uma vez que este parece ser um termo que serve para edificar a produção epistêmica da própria psicanálise a partir de suas próprias condições e movimentos. No entanto, se essa era a perspectiva que nos orientou durante boa parte do trabalho, o objeto "estilo" resistia cada vez mais a ela. Essa espécie de resistência ativa do texto laciano à sistematização e, estando também já advertidos quanto ao debate acerca das condições de compreensão calcadas no contexto⁴, no qual a compreensão de um texto a partir de suas condições de produção, das intenções subjetivas do autor, de categorias como "assinatura" e "autoria" foram duramente criticadas por autores como Derrida (1988), produziu um efeito de inclusão metodológica cada vez maior da letra laciana, tomada como efeito. Dado que a abordagem metodológica de um texto como sistema filosófico acabaria por aniquilar a letra própria ao encadeamento significativo do texto, em suma, condicionaria seu estilo a uma ideia de autor e não seu objeto - ou estilo, como quer Lacan. Ou seja, a formulação de uma noção que resgate a singularidade da possibilidade de conceitualização ou de formalização de cada objeto. Assim, para a psicanálise laciana não é possível que haja um método universal de apreensão de objetos; mas, antes, cada objeto produz suas próprias condições de gnose e de enunciação — como o objeto será conhecido e falado.

Desta forma, ao longo de nosso trabalho constatamos que o que Lacan produz como saber não pode ser caracterizado como um sistema — e, menos ainda, como um *sistema filosófico*. Isso, que nos apareceu como aporia metodológica, encontrou um encaminhamento razoável em nosso próprio envolvimento com o objeto de investigação, a saber, o estilo; afinal, quando “tentamos separar a objetividade teórica do estilo teórico laciano [...] não sobra nada” (Milán-Ramos, 2007, p. 47). Pareceu-nos então, que para inscrever o impossível do tratamento do objeto do "estilo" uma

⁴ Como por exemplo no debate entre Searle e Derrida acerca da teoria do ato ilocucionário de J. Austin contida no livro "Limited Inc", deste último.

metodologia teria de ser composta por apostas que incluiriam não só a nós mesmos como todo o aparato teórico mobilizado para a redação desta dissertação a partir do estilo, de suas insurgências contra movimentos de conclusão e de fechamento de sentido, em algo que se pode ser interpretado - em especial em uma perspectiva goldschmidtiana - como errância, apostamos ser capaz de produzir efeitos de saber, pois “o mistério do estilo de Lacan funda-se positivamente no ‘efeito transferencial’ que opera” (Leite, 2007, p.12). É a partir deste saber construído em reviravoltas, ou seja, a partir de uma imersão na obra lacaniana que conteve em si a marca da contradição e da aposta constante, que verificamos e criticamos o uso da noção de estilo em autores pós-lacanianos.

2. PARTE UM - O ESTILO EM LACAN

O inconsciente, por ser estruturado [...] como a língua [...] está sujeito à equivocidade.

Jacques Lacan (*O aturrito*, 1972)

2.1 O estilo do surrealismo à dialética

O primeiro trabalho de Lacan que traz a temática do estilo ao primeiro plano é escrito logo após sua tese de doutoramento, que data de 1932. Ele publica um pequeno texto intitulado “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência” (1933/2011); publicação que se deu na revista *Minotaure*, de divulgação de autores surrealistas — com quem o psiquiatra estava estabelecendo um contato de muitas consequências para o desenvolvimento do seu pensamento. Nesse texto, o estilo é problematizado em sua relação com a forma linguística e o problema da expressão e da criação artística. Assim, Lacan destaca que “entre todos os problemas da criação artística, o que mais imperiosamente requer — e até para o próprio artista, acreditamos — uma solução teórica, é o do estilo” (Lacan, 1933/2011 p. 395).

Lacan construiu seu texto traçando uma relação entre a paranoia e o estilo. O que estava em jogo aqui para o psiquiatra francês era a problematização das modalidades de análise e de diagnóstico constantes da psiquiatria da época. A aproximação com o surrealismo — nítida tanto na escolha da revista da publicação quanto no recurso ao estilo como articulador privilegiado para a compreensão de fenômenos paranoicos — dizia respeito a uma tentativa de abandono das formas de análise pré-concebidas e racionalizantes propostas pela psiquiatria, na busca de uma técnica que levasse em conta a lógica particular do inconsciente, ou seja, anunciava-se aí claramente uma inclinação para a psicanálise.

Assim, Lacan sugere elementos do surrealismo, sua relação com a linguagem e a psicanálise na investigação e a clínica psiquiátricas da psicose podem contribuir de maneira decisiva, oferecendo dados e produzindo questões para esse problema. De

início, o autor dá forma ao problema do estilo referindo-o a partir da problemática estética da criação do artista:

É importante, com efeito, a ideia que ele tem do conflito, revelado pelo fato do estilo, entre a criação realista fundada no conhecimento objetivo, e, por outro, a potência superior da significação, a alta comunicabilidade emocional da criação dita estética. Segundo a natureza desta ideia, o artista, com efeito, conceberá o estilo como o fruto de uma escolha racional, de uma escolha ética, de uma escolha arbitrária, ou então ainda de uma necessidade sentida cuja espontaneidade se impõe contra qualquer controle, ou mesmo que é conveniente liberá-la por uma ascese negativa. (LACAN, 1933/2011 p. 395)

Intui-se dessa passagem uma afinidade relativa entre a noção de estilo e a própria ideia de inconsciente como um tipo de automatismo latente — que coordena escolhas expressivas —, contra a tese realista de que o artista é senhor em sua própria morada, composta por técnicas deliberadamente escolhidas. A partir do estabelecimento dessas possibilidades para a criação artística, Lacan propõe que um recurso a certa abordagem da produção na paranoia pode incidir criticamente tanto nessas concepções estéticas quanto na clínica psiquiátrica:

(...) podemos conceber a experiência vivida paranoica e a concepção de mundo que ela engendra como uma sintaxe original, que contribui para afirmar, pelos elos de compreensão que lhe são próprios, a comunidade humana. O conhecimento desta sintaxe nos parece uma introdução indispensável à compreensão dos valores simbólicos da arte e, muito particularmente, aos problemas do estilo. (LACAN, 1933/2011)

A sintaxe original não se refere aqui a uma espécie de língua fundamental para todos, mas ao uso particular de uma forma que sobredetermina os valores que compõem o que chamamos de estilo. Ou seja, nesse momento inicial, é a partir do delírio psicótico que Lacan propõe um tratamento do estilo.

Contra a abordagem canônica na psiquiatria da época, que agrupava os delírios segundo seu conteúdo — erotomaníaco, persecutório, de ciúme ou megalomaníaco —, Lacan pretende diferenciá-los como se diferenciam os estilos, e definindo o estilo como certo modo de emprego da sintaxe.

A abordagem a partir da psicose marca a adoção de um novo norte em relação ao estilo, ou seja, encontramos nesse ponto o primeiro passo para uma importante torção lacaniana: o estilo está situado do lado do objeto, e não do sujeito. Vale ressaltar que,

nos anos correspondentes à publicação deste texto, Lacan ainda não havia desenvolvido alguns pontos fundamentais de seu pensamento, no entanto estes movimentos futuros já aparecem aqui como intuições ou propostas ainda remetidas a um enquadramento do problema advindo da psiquiatria.

Sua reflexão se dá então, a partir da consideração de que, de todos os temas que envolvem a questão da criação artística, o estilo é aquele que mais carece de uma resposta teórica. É preciso compreender que, nesse momento, Lacan está imerso em um cenário intelectual, o francês, no qual o surrealismo desempenhava enorme influência.

Seu artigo mostra, assim, a importância da consideração do estilo no abandono de uma prática ingênua: ali se vê que, para ele, a psicanálise é uma prática que abandona o realismo do objeto; e, por isso, torna-se capaz de considerar o estilo dos escritos dos loucos de uma forma diferenciada da normalizante psiquiatria clássica.

Nesse texto, a psicose — mais especificamente a paranoia — aparece, em Lacan, como um meio frutífero e revelador do estilo; e é através dela que se verifica a necessidade de uma radical mudança no posicionamento ético da psiquiatria, no que concerne à análise dos “escritos dos loucos” (Lacan, 1933, p. 375). Segundo o autor, em relação a esses escritos, a tradicional análise psiquiátrica teria como base o pensamento mecanicista que desemboca invariavelmente em um domínio moral, valorizando o racional em uma tipologia do bom e do mau estilo — destituindo a produção do louco de significado, retirando sua dignidade e desprezando seu valor estético, político, civil etc.. Conforme comenta Gilson Iannini ,

Longe de precipitar a loucura na zona escura do erro e da mentira, Lacan a localiza como uma experiência de linguagem que aponta a fragilidade de uma identificação da razão à partilha de significados socialmente constituídos. Não por acaso, a tese teve uma imprevisível acolhida nos meios da vanguarda artística, tendo sido comentada muito precocemente por Dalí. (Iannini, 2009, p. 77)

A psicanálise, por sua vez, surge como um campo que, através de sua ética particular, não se fia na lógica racional da consciência, possibilitando a análise dos escritos que, “[...] por serem irracionais em seu fundamento, nem por isso são desprovidos de uma significação intencional eminente e de uma comunicabilidade tensional muito elevada” (Lacan, 1933/2011, p. 378). Ou seja, através da aposta no inconsciente como portador de um saber, a teoria psicanalítica possibilita a análise do estilo independentemente do ideal estético vigente.

É interessante que o momento de publicação desse pequeno texto é imediatamente posterior à publicação de sua tese de doutoramento, na qual pretendia — com um caso clínico que tivera bastante repercussão na mídia —, incluir uma nova entidade na nosologia psiquiátrica tão carregada de sua época: a paranoia de autopunição. Ele deu à paciente o nome fictício de uma personagem de um dos livros que a própria paciente escrevera pouco antes de o caso tomar seu fim trágico: Aimée. É nesse momento que Lacan está em contato direto com os surrealistas e tem em Breton, por exemplo, uma relação em que um serve como "grade de leitura ao outro", como sugere Jacqueline Chénieux-Gendron (2005).

Sobre as publicações de Lacan entre os anos de 1932 e 1936, a tendência configurava-se em torno de casos clínicos. Por exemplo, “Um caso de demência precocíssima” e “Um caso de perversão infantil por encefalite epidêmica precoce diagnosticada sobre uma síndrome motora incompleta”, ambos incluídos em revista de artigos médicos no ano de 1933 (CESAROTTO; SOUZA LEITE, 1993). Naquele mesmo ano, e com maior destaque, Lacan escreveu “Motivos do crime paranoico. O crime das irmãs Papin”, publicado na já mencionada *Minotaure* e republicado na revista *Obliques* — periódicos de áreas que escapam à episteme médica e que propõem experimentos com a linguagem.

A sua preocupação nesse momento com casos clínicos e o cuidado com que relata o caso *Aimée* durante sua tese de doutorado indicam que o estilo não somente era uma preocupação que o orientava no tratamento da clínica com os pacientes psicóticos, mas também portava um potencial na teorização, no caso da personalidade.

Durante seu longo relato clínico, Lacan demonstra como essa filha de camponeses da “França profunda” era atravessada, desde cedo, pelo sentimento de deslocamento em relação a seu meio, em relação aos “papéis femininos” e, sobretudo, por veleidades intelectuais. Lacan dedicará várias páginas ao relato de seus escritos [de Aimée]. Tal atividade literária será fundamental para ele descrever os tipos ideais que determinam o desenvolvimento da personalidade de Marguerite [Aimée], os mesmos tipos contra os quais ela se volta em seus delírios de perseguição [segundo Lacan]: “Mulheres de letras, atrizes, mulheres do mundo, elas representam a imagem que Aimée concebe da mulher que, em algum grau, goza da liberdade e do poder social [...] A mesma imagem que representa seu ideal é também objeto do seu ódio”. Há assim uma profunda relação de identificação entre Marguerite [Aimée] e suas perseguidoras, relação que se inverte em rivalidade e agressividade. Pois se o outro se encontra no lugar que desejo ocupar, nunca cessarei de tentar desalojá-lo para ser eu mesmo. (SAFATLE, 2007, p. 19-20)

Curioso notarmos também que, no período entre 1934 e 1945 — segundo Roudinesco (1994) e Cesarotto e Souza Leite (1993) —, a produção textual de Lacan sofre uma espécie de interrupção, e o então psiquiatra faz apenas comentários e intervenções a outros palestrantes. Nesse período Lacan estaria sendo atravessado por uma transição teórica da medicina para a psicanálise, tese sustentada por Roudinesco (1994), Olgivie (1988) e outros comentadores.

Em 1929, três anos antes da publicação de sua tese, Lacan escreve um poema intitulado “Hiatus irrationalis” e o publica na *Cahiers d'art* em 1933, além de circular por discussões de autores e artistas surrealistas e de, principalmente, manter diálogo com Salvador Dalí sobre sua tese de doutorado. Então, a ausência de material assinado por Lacan no ano de 1936 parece seguir uma tendência na qual a absorção destas influências poderia ser inferida.

A compreensão dessa transição, permeada por experimentações com a literatura, deve considerar que Lacan — para além de uma migração de referenciais epistemológicos que orientariam sua produção a partir daí — está também se aproximando de comunidades de saber diferentes. Suas apresentações se dão então nas instituições psicanalíticas da *Société Psychanalytique de Paris* (SPP) e *International Psychoanalysis Association* (IPA); contudo, os textos da fase psiquiátrica, de 1932 a 1936, bem como os primeiros escritos, marcadamente hegelianos — que pontuam esporadicamente o período de 1936 a 1945 —, denotam uma modificação substancial para os trabalhos do ano-chave de 1953: uma mutação de estilo.

A circulação de Lacan pela psicanálise concentrava-se na Sociedade Psicanalítica de Paris. Esta fora criada em 1926, por figuras como Eugénie Sokonilcka — uma das primeiras psicanalistas de crianças na França —, Rudolph Loewenstein e, em destaque, Marie Bonaparte. É nesse momento também que Lacan se submete a um processo analítico com Loewenstein, poucos meses antes da publicação da referida tese, lamentando não ter podido utilizar a psicanálise com Aimée — mesmo que o filho da paciente tenha dito que o motivo, na verdade, foi o não consentimento da mesma.

Esse período foi marcado por debates que vinham já desde o estabelecimento da Policlínica de Berlim sobre o estabelecimento de critérios e diretrizes para o exercício da psicanálise. Por exemplo, dois anos após a fundação da SPP instaurava-se o conflito sobre a legalidade da prática psicanalítica ser atribuída apenas ao médico: a questão da análise leiga. Neste momento, devido a ainda insegura posição de Lacan em relação ao ambiente e comunidades psicanalíticas - sua posição de, digamos, recém-chegado, ele pouco participou dessas discussões.

Sua primeira participação efetiva em uma reunião da SPP, ocorreu com “The Looking-Glass Phase”, em 16 de junho de 1936 (Roudinesco, 2003), na qual estavam presentes figuras como Marie Bonaparte, René Laforgue, Daniel Lagache, Paul Schiff, Rudolph Loewenstein, entre outros. Este grupo em torno da SPP era formado por psicanalistas que, direta ou indiretamente, tiveram contato com o próprio Freud — quer pela via de análise, como Marie Bonaparte, quer por presença em apresentações de congresso —; o que conferia uma espécie de "legitimidade por contato", em um modo de funcionamento da comunidade psicanalítica completamente centrada na figura de seu "fundador". Porém este grupo se encontrava desvinculado institucionalmente à IPA, uma vez que, na França, a instituição vinculada à IPA era a Sociedade Francesa de Psicanálise (SFP).

Neste momento, dois meses após a apresentação na SPP, entre 2 e 8 de agosto de 1936, ocorria o XIV Congresso Internacional da IPA em *Marienbad*, sob a presidência de Ernest Jones. Este era o local onde Freud repousava em virtude de "acometimentos orgânicos" (Roudinesco, 1988), o que facilitou o acesso de Anna Freud ao evento. Estavam presentes membros das principais comunidades psicanalíticas, como a de Londres (com a presença marcante de Melanie Klein e seguidores) e a da França (Marie Bonaparte, René Spitz e Françoise Dolto, entre outros) que concentravam então os principais representantes da psicanálise.

É então que Lacan comparecia pela primeira vez a um evento da IPA, apesar de tal comunidade já tivesse tido contato ou ouvido comentários sobre a sua tese de doutorado. Em apenas dez minutos, o presidente da mesa, Ernest Jones, interrompeu Lacan e deu por encerrada a comunicação. A esta interrupção poderia ser aferidas diversas hipóteses, como o faz Roudinesco (1994); sendo a mais destacada a de que, nessa época, Lacan mantinha-se em posição tangencial na comunidade psicanalítica, e pouco influente nas instituições da época. Também, em hipótese, tal interrupção pode ser atribuída ao anonimato do autor e da própria extensão da apresentação e problemática em torno do tema exposto por Lacan à época. No entanto, o que podemos extrair destes momentos iniciais da inserção do psiquiatra na comunidade analítica de então é um aporte capaz de trazer consigo influências suficientemente externas à forma de configuração e transmissão dela própria.

Ademais, cumpre notar que o momento de sua imersão no meio e na teoria psicanalítica freudiana é também a época de vívidas transformações da psicanálise: o debate acerca da tradução de *Trieb* por "instinto" e *Regung* por "tendência" e

formulações de teóricos do chamado pós-freudismo estavam em plena atividade o que produzia um ambiente no qual eram tensionados a fidelidade (epistêmica e pessoal) a Freud e a produção e abertura de novas frentes e caminhos para a teoria psicanalítica.

No texto de sua tese Lacan, imerso em um debate com a psiquiatria da época, se esforçou por delimitar o quadro da paranoia de autopunição, criticando compreensões clássicas como as de Krafft-Ebbing, Kraepelin, Sérieux e Capgras (Roudinesco, 2008). Nota-se, assim, que parte de um procedimento polêmico - poderíamos dizer estilístico - em Lacan — qual seja, o apontamento de autores que quer criticar, retirando deles o que lhe interessa — passa ao mesmo tempo por um certo encobrimento ou ausência de referências de onde tira suas fontes principais, seus verdadeiros pontos de apoio pelo caminho — excluindo-se deste movimento Freud, a quem ele sempre cita.

Se nessa fase o psiquiatra Lacan tinha forte influência da psicanálise freudiana, dos surrealistas, da fenomenologia e, também, da filosofia de Spinoza, ele os coloca em movimento dentro da psiquiatria para extrair cinco pontos que utiliza para definir o fenômeno paranoico. São eles "a personalidade, a psicogenia, o processo, a discordância, o paralelismo" (Roudinesco, 2008, p. 68). Frente a esta montagem das preocupações de Lacan, a preocupação com o estilo em seu texto de 1933 — que poderia ser compreendida simplesmente como um exercício um tanto anódino na teorização do psicanalista — ganha mais peso dado o momento em que foi produzido, isto é, logo após sua tese de doutorado e em momento anterior ao hiato que marca sua passagem para a psicanálise.

Se nesse momento Lacan elege o estilo como tema de um artigo, quando sua produção era localizada e vivia um hiato, e toma como tratamento do estilo a criação artística, isso se dá com forte influência de escritores surrealistas. É nessa conjuntura que ele menciona sua experiência no tratamento da psicose — e, em especial, no delírio de mulheres psicóticas — no artigo "Écrits inspirés: Schizographie" de 1931. Lacan, por exemplo, enviou esse artigo, publicado no número 5 das *Annales médico-psychologiques*⁵, à parte para André Breton, contando com sua leitura.

É interessante que se dê essa troca de um texto no qual não há nenhuma referência à psicanálise, mas que, no entanto, se utiliza da escrita surrealista para

⁵ Lévy-Valensi, J. Migault, P., Lacan, J. "Écrits inspirés: Schizographie" in: "Annales Médico-Psychologiques, n5, 1931. Esse texto foi reproduzido em "De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité", Le Seuil, 1975, pp. 365-382. [não seria o caso de deixar isso só nas referências bibliográficas, e manter o formato (Lévy-Valensi; Migault; Lacan, 1931) ?

reconhecer nela a parcela de intenção e de jogo no tratamento da psicose. Assim, o artigo trata o automatismo como chave de leitura dos "escritos inspirados" da paciente⁶, o que estaria amparado por uma perspectiva mais "clássica"; e ao afirmar que "é quando o pensamento é curto e pobre que o fenômeno automático o supre", ele o toma a partir do reconhecimento do aspecto criativo do sintoma psicótico.

Porém, nada nestes textos parece se destacar na formulação verbal degradada de tendências afetivas. Uma atividade de jogo aparece, da qual não se pode ignorar nem a parcela da intenção nem a parcela do automatismo. Experiências feitas por alguns escritores em um modo de escrita que eles chamaram de *sobrerrealismo*, e cujo método descreveram de forma bastante científica⁷, mostram o incrível grau de autonomia que podem atingir os automatismos gráficos fora de qualquer tipo de hipnose. (Lacan, 1932)

Lacan reconhece — e, dessa forma, se inclui em — uma posição tensa, pois, a partir do meio psiquiátrico, o caráter científico da experiência surrealista da linguagem é incerto. Essa, longe de ser uma posição ingênua do autor, responde à controvérsia presente, por exemplo, no artigo de Paulo Abély — intitulado "Légitime défense" (1929) — que defende que os surrealistas representariam um "perigo real" ao conhecimento científico.

O autor está então em uma posição, nesse momento, de um psiquiatra disposto a dialogar com as possibilidades clínicas da linguagem a partir de criações verificáveis no estilo, mas não é ainda um psicanalista; e sua aposta na fundação de uma espécie de ciência da personalidade indica que esta não era uma ambição de sua parte. Assim, é a partir do fortalecimento gradual do pensamento acerca da imago e da personalidade na constituição psíquica que Lacan lida aborda o estilo, questão que para os surrealistas não se coloca.

Após o texto de 1933, o estilo será retomado em breves citações. Em 1936, no texto "O estádio do espelho", imerso no debate acerca da constituição subjetiva, Lacan usa o termo em duas ocasiões, referindo-se a algo que caracterizaria uma espécie:

(...) essa *Gestalt*, cuja *pregnância* deve ser considerada como ligada à espécie, embora seu **estilo motor** seja ainda irreconhecível, simboliza, por esses dois aspectos de seu surgimento, a permanência mental do [eu], ao mesmo tempo que prefigura sua destinação alienante; e também prenhe das correspondências que unem o [eu] à estátua

⁶ Trata-se de Marcelle C..

⁷ Lacan se refere ao *Manifesto surrealista*, de 1924, em nota de rodapé.

em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam, ao autômato, enfim, no qual tende a se consumir, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação. (Lacan, 1936/1998)

Da mesma maneira que depois fala de um estilo que "anima a transição da forma solitária para a forma gregária" de certo tipo de inseto — estilo esse que seria obtido em uma imagem similar a ele próprio, ou “um estilo suficientemente próximo dos que são próprios a sua espécie” (Lacan, 1936/1998).

Todo esse debate é atravessado pela formação da questão da concepção justamente de formação da subjetividade que culminará com a proposta do estádio do espelho. Como dissemos, Lacan está, nesse período, completamente imerso no ambiente intelectual francês, mas também é permeado por múltiplas influências. Nesse texto, ao lado das menções a filósofos clássicos e psicólogos contemporâneos, como Wallon e Köhler, aparecem as alusões ao estilo fragmentário de Bosch:

Ele [o corpo fragmentado] aparece, então, sob a forma de membros disjuntos e de órgãos representados em exoscopia, que criam asas e se armam em perseguições intestinas como as perenemente fixadas, através da pintura, pelo visionário Hieronymus Bosch, na escalada que elas tiveram, no século XV, para o zênite imaginário do homem moderno. (Lacan, 1945, p. 100)

Há ainda, em 1935, a resenha crítica do livro "*Le temps vécu* (1933)." [O tempo vivido: estudos fenomenológicos e psicológicos], de E. Minkowski — autor importante na psicopatologia francesa de então —, que parece expressar um ponto de passagem de J. Lacan para o “imaginário” propriamente dito, com as influências de A. Kojève e M. Heidegger:

O primeiro traço da evolução intelectual de Lacan consecutiva à sua frequência dos filósofos e do seminário de Kojève encontra-se na resenha que ele fez em 1935 do livro de Eugène Minkowski [...]. Embora homenageando esse mestre da psiquiatria fenomenológica, cuja obra havia contado para sua formação, ele aplicava uma formidável sova de vara verde ao conjunto do saber psiquiátrico da época [...]. Lacan sublinhava em seguida a que ponto Minkowski tinha razão ao demonstrar a fecundidade dos trabalhos de Clérambault, o que lhe permitia situar-se ele próprio, na continuação da obra de seu mestre, como o verdadeiro renovador do saber psiquiátrico de sua época. [...] Enfim, dando meia-volta, explicava quais eram os limites da concepção fenomenológica em psiquiatria, para opor a esta uma leitura da “verdadeira” fenomenologia, aquela que, de Hegel a Husserl e Heidegger, havia transformado a história da filosofia. [...] Nessa ocasião, ele mencionava pela primeira vez o nome de

Heidegger, mostrando com isso que estava em via de descobrir sua obra, ao contato da leitura kojèveana da *Fenomenologia do espírito*. (Roudinesco, 1994, p. 117-118)

No âmbito da psicopatologia fenomenológica, em 1932, além da influência de E. Minkowski, há ainda a de K. Jaspers; e, no campo propriamente filosófico da fenomenologia, a de Franz Brentano — professor de E. Husserl —, e a de M. Scheler — com o livro "*Wesen und Formen der Sympathie*" [Essência e formas da simpatia]. Se a resenha crítica sobre E. Minkowski indica a mudança dos referenciais fenomenológicos, isso não quer dizer que, na tese de 1932 — com a “ciência da personalidade” —, Lacan já não tenha considerado que a psicopatologia fenomenológica fosse insuficiente.

No entanto, tendo sido Minkowski crítico da psiquiatria e defendido uma psiquiatria humanista, sua influência em Lacan se deu principalmente através de seus estudos fenomenológicos. Contrário ao reducionismo objetivista dos fenômenos psíquicos, o psiquiatra baseava sua perspectiva no que considerava o encontro mais próximo possível com o humano. Tendo sido o principal introdutor na França do trabalho de Bleuler acerca da esquizofrenia, Minkowski não se limitava a descrever a experiência vivida (*Erlebnis*) pelo indivíduo em sofrimento psíquico, mas o relacionava a uma estrutura que organiza as perturbações, a uma forma, concebida de modo dinâmico numa perspectiva que pode ser nomeada de uma psiquiatria fenomenoestrutural, o que terá em um Lacan que caminha cada vez mais em direção a formulações próximas do estruturalismo um forte impacto.

Mas, além disso, e esse ponto é importante para a delimitação do objeto desta pesquisa, essa postura de insatisfação a respeito de uma exclusividade fenomenológica de análise é indicativa de um lugar que poderíamos considerar “atípico” de Lacan, desde 1932. Um lugar entre duas correntes filosóficas francesas, como destacado por B. Ogilvie (1988) já que ele se encontraria entre o que - podemos identificar com relativa segurança na filosofia francesa - duas tradições: uma desde A. Comte, como uma filosofia da “racionalidade” e do “conceito”, e uma segunda localizada em, por exemplo, H. Bérson, como uma filosofia da “experiência” e do “sujeito”, que culminaria, na respectivamente e mais contemporaneamente, entre o “estruturalismo” e o “existencialismo”.

Assim, o caso de Lacan este processo se apresenta como tensionado entre essas tradições dado que não se encontra na tese de 1932 uma posição racionalista que recuse os temas da filosofia da experiência, do sentido e do sujeito, mas uma conduta que

consiste, ao contrário, em retomá-las como objeto de exame enfatizando a sua singularidade.

Essa posição de Lacan, longe de ser cômoda ou conciliatória, é capaz de introduzir na oposição entre essas duas tradições epistêmicas um desequilíbrio radical, ao fazer de uma o campo privilegiado de tomada da outra. Pois, se Lacan escolhe efetivamente ao se afirmar como materialista e determinista a partir da psiquiatria, por exemplo - uma posição inscrita no racionalismo - essa não é acompanhada pelos temas, desenvolvimento e tratamento que habitualmente lhe estão ligados, mas sim por aqueles da posição oposta, a saber, a da subjetividade.

Dessa forma o que se anuncia desde o começo da produção lacaniana em seu tratamento da questão do estilo - assim como na constituição de seu estilo - é atravessado por uma série de influências não óbvias, distantes ou deslocadas da adequação a sua tradição epistêmica.

Ele empreende em sua tese uma espécie de “conceitualização racional”, a busca de produção, por influência fenomenológica, já de um saber da experiência e do sujeito não mais reportado a uma oposição ou mesmo de um paralelismo, mas na "perspectiva de uma defasagem e de uma hierarquia" (Ogilvie, 1988, p. 32-33).

Ainda em sua tese de 1932, a sua proposta de uma “ciência da personalidade” se estabelece a partir de um ponto de vista que poderíamos considerar “objetivo” do sujeito, e assim podemos entender quando Lacan se refere a ela como “uma ciência positiva” (Lacan, 1987, p. 321; grifos do autor). No entanto, haveria ainda “uma ciência não positiva, mas *gnoseológica*, que se pode chamar de *fenomenologia da personalidade*. Pode-se dizer que ela é o complemento filosófico da ciência positiva” (ibid., p. 322; grifos do autor). O qual Lacan complementa em nota que “os dados da *fenomenologia* podem, de fato, fornecer preciosos quadros à *ciência* mesma da personalidade” (ibid., p. 322; grifos do autor). Ora, a noção de estilo coloca-se justamente na encruzilhada entre estas duas perspectivas, na medida em que objetiva técnicas empregadas pela subjetividade única do artista.

Há no entanto, uma certa prioridade da "ciência" - em sua construção deste período da "ciência da personalidade" - sobre as influências da “fenomenologia” - que já podemos observar no título da terceira parte da sua tese, qual seja, “Exposição crítica, reduzida em forma de apêndice, do método de uma ciência da personalidade e de seu alcance no estudo das psicoses”. Portanto, o estabelecimento formal do texto, sua organização, corrobora com o apontamento de Ogilvie (1988) acerca de uma

precedência do que se configuraria como um ponto de vista “objetivo” sobre o “subjetivo” senão no conjunto, ao menos neste momento da obra lacaniana pois segundo Olgivie “em sua tese, esses pontos de apoio [objetivos, mas que não excluem o sentido] se situam ao lado de uma antropologia [...]” (Ogilvie, 1988).

Para além deste posicionamento, a constatação de que seria somente através dos “complexos” que se instaurariam as “imagos” no psiquismo - ainda que neste período formulações sofisticadas sobre o “imaginário” estejam sendo contruídas - é reveladora da relevância operacional conferida ao que estamos chamando de “objetivo” na obra de Lacan. Ainda que neste momento houvesse uma relativa defasagem de sofisticação teórica entre o conceito de “imaginário” e o de “complexo”, esse último elemento aparece como determinante do primeiro.

É assim que podemos compreender a observação de Jacques-Alain Miller de que, dentre os dois movimentos franceses de anti-psicologia, que são anteriores ao estruturalismo, a saber, a fenomenologia e a antropologia durkheimiana, e apesar de se apropriar de elementos dos dois, Lacan se alinha mais apropriadamente com a fenomenologia. No entanto, como afirmamos, Lacan absorve e trabalha se apropriando de elementos de ambas tradições. Assim, Miller afirma que “Jean-Paul Sartre, formado na filosofia clássica, na fenomenologia husserliana, era um anti-psicólogo como foi Lacan. Lacan foi formado no anti-psicologismo de Durkheim, por quem teve uma espécie de paixão, o que pode ser visto no *Complexos familiares*” (Miller, 1999, p. 108).

É nesse período, também em 1933, que Lacan passa a frequentar o célebre curso de Kojève, ministrado na *École Pratique des Hautes Études* entre 1933 e 1939; curso cujo texto, somente publicado em 1947 sob os cuidados de Raymond Queneau - alguém que não é desinformado quanto às questões do estilo, considerando-se seus *Exercícios de estilo* (1947/1995), foi estabelecido ora por meio das anotações dos ouvintes, ora por estenografia - em processo razoavelmente semelhante às primeiras difusões dos seminários de Lacan -e não apenas contribuiu de modo decisivo para a reintrodução da filosofia hegeliana na França, mas fez dele, não sem uma perspectiva extremamente específica, a palavra de ordem de toda uma geração de intelectuais.

Lacan frequentou esse seminário até o ano de 1937 e esteve na lista dos “ouvintes assíduos” (ROUDINESCO, 1994, p. 114). O grupo de alunos de Kojève era formado por intelectuais como Alexandre Koyré, Henri Ey, Henry Corbin, Eugéne Minkowski, Édouard Pichon, Éric Weil, Raymond Queneau, Georges Bataille, Georges

Dumézil, Raymond Aron, Emmanuel Lévinas, Pierre Klossowski, André Breton, Roger Caillois e Maurice Merleau-Ponty — o que não deixará de ter sem influências em suas construções posteriores sobre o estilo.

A grande influência dos seminários de Kojève sem dúvidas absorve a postulação kojéviana de que é somente em uma situação social que a consciência de si (no caso, o homem) pode surgir - o que ecoa, por exemplo, no artigo de Lacan sobre os complexos familiares de 1938. E se é no seio da família que o sujeito pode se constituir, isso não deve deixar de ser pensado a partir de uma perspectiva sociológica. Isso importa para a questão do estilo, pois há um trabalho interessante de desindividuação da noção de estilo que tem marcha no seio da teorização lacaniana já a partir dos anos 1930, mas que só posteriormente encontrará sua voz.

Em razão dessa negatividade no encontro com o outro, da "luta de puro prestígio" que conduz - dentro da construção da dialética do senhor e do escravo - à negação do ser de um dos sujeitos envolvidos, é que se torna possível para Lacan estabelecer, por exemplo, a tese de que a agressividade é uma consequência compulsória de uma identificação. Afinal, como verificamos é Lacan mesmo quem faz relações, em "A agressividade em psicanálise" - não sem obscurecer a fonte de suas inspirações fornecidas pela leitura de Hegel como "(...) a teoria definitiva da função própria da agressividade na ontologia humana (...)" (Lacan, 1948/1966, p. 121); ou ainda, em "Formulações sobre a causalidade psíquica", texto no qual Lacan teria encontrado, apoiando-se também em Hegel, uma fórmula geral da loucura caracterizada como uma "estase do ser na dialética do desenvolvimento humano operada por uma identificação ideal" (Lacan, 1946/1966, p. 172).

Dessa forma, a maneira como Lacan pensa a formação do eu - identificação agressiva e alienante com o outro - encontra-se profundamente arraigada na *Fenomenologia do espírito*, tal como compreendida por Kojève; arqueologia ratificada pelo próprio Lacan ao afirmar em "Introdução ao comentário de Jean Hyppolite sobre a *Verneinug* de Freud" que

(...) a dialética que sustenta nossa experiência, situando-se no nível mais envolvente da eficácia do sujeito, obriga-nos a compreender o eu, de ponta a ponta, no movimento de alienação progressiva em que se constitui a consciência de si na fenomenologia de Hegel. (Lacan, 1954/1966, p. 374)

Assim, em um momento inicial, Lacan encontra em Kojève, um balizamento filosófico capaz de responder a sua necessidade de aferir ao sujeito uma origem na realidade social que está para além da naturalidade manifesta simplesmente no comportamento animal - nos dizeres de Kojève, isso poderia ser afirmado por algo como ter a origem da consciência de si (representante da instância da subjetividade) para além do sentimento de si (representante da instância da objetividade).

Essa relação presente entre subjetividade e objetividade capaz de conduzir a uma ideia problematizada da realidade presente nos desenvolvimentos kojévianos, apesar de não possibilitar efetivamente uma construção sistemática de uma filosofia do conhecimento, o posiciona de modo que a problemática do estilo surja como um aporte interessante relativo ao objeto. Vejamos como Kojève sintetiza a relação entre sujeito e objeto em sua filosofia:

Tomados isoladamente, Sujeito e Objeto são abstrações (...). O que existe na realidade — no momento em que se trata da Realidade-da-qual-se-fala; e visto que falamos de fato da realidade -só pode se tratar para nós de uma Realidade-da-qual-se-fala; digo, o que existe na realidade é o Sujeito-conhecendo-o-objeto ou, o que é a mesma coisa, o Objeto-conhecido-pelo-sujeito. (Kojève, 1947, p. 449).

Se pensarmos na convergência, que se dá em Lacan, dos processos constitutivos do sujeito e da realidade, dos movimentos simultâneos repressão edipiana da sexualidade em relação à sublimação da realidade (Lacan, 1946/1966, p. 172), além de que, como vimos, nesse momento ele se ocupa da formação do eu como fenômeno essencialmente paranoico (Lacan, 1938), podemos perceber o quanto lhe aparece como interessante essa elaboração kojéviana acerca do movimento negativo entre subjetividade e objetividade. Em especial se pensarmos que, como aponta Simanke (1997), enunciar a origem irracional do racional - ou seja, preconizar a necessidade de uma passagem da razão pela loucura - reforça a designação da psicose como lugar de expressão da verdade do sujeito.

Assim, a relação do homem com a biologia, será pensada por Lacan a partir de que a história é a superação da natureza por meio da ação de um desejo que é negatividade pura, em especial sobre a forma como essa relação será categorizada sob um discurso da falta - princípio primeiro do desejo humano. Assim, a distância entre a biologia e o processo de humanização possui a mesma medida daquela que Lacan pensa haver entre natureza e história na filosofia concreta; o que faz com que, nos dois casos,

o pivô de uma superação segundo a qual o dado natural não passa do alvo de uma ação negadora é o desejo.

Podemos verificar essa perspectiva a propósito do complexo de desmame descrito em 1938, por exemplo. Trata-se da especificidade do desejo da criança em não poder satisfazer-se sozinha - afinal, caso pudesse, seu comportamento não ultrapassaria o nível de uma co-naturalidade animal. Em outras palavras, se nos fiarmos ao vocabulário kojéviano, tratar-se-ia de um "eu-coisista" - termo que convoca toda a dialética presente nessa concepção do desenvolvimento psíquico.

Portanto, é possível afirmarmos que Lacan deve o lugar central do desejo em sua teoria muito mais à dialética de Kojève, do que à psicanálise de Freud - apesar de toda a sua influência, como vimos. Afinal era Kojève quem afirmava que "é [...] enquanto 'seu' Desejo que o homem se constitui e se revela — a si mesmo e aos outros — como um Eu, como o Eu essencialmente diferente do, e radicalmente oposto ao não-Eu. O Eu (humano) é o Eu de um — ou do — Desejo" (Kojève, 1947, p. 11).

Assim, o projeto lacaniano da teoria do imaginário de forte presença neste momento de suas teorizações encontra na leitura kojéviana de Hegel, a satisfação de suas premissas iniciais tensionadas entre objetivismo e subjetivismo. Ele pode afinal ser tomado como uma espécie de determinação antropológica para a constituição do sujeito que sendo concreta, seria ao mesmo tempo, oposta ao realismo.

Ora, se lembramos que a antropologia de Kojève tem por objetivo redescrever a história sintética da modernidade — e que a luta entre senhor e escravo é o capítulo decisivo do processo de individualização que lhe é característico —, podemos entender como a noção de estilo compreende esta espécie de síntese de contradições que dividem o sujeito entre sua dimensão pública e privada, esta história das ilusões perdidas e recuperadas, esta luta por prestígio que caracteriza as profissões delirantes — desde a tese de 1932 — como as profissões que dependem integralmente do reconhecimento do outro.

No entanto, se as influências de Kojève se apresentam para Lacan como definidoras de seus desenvolvimentos no que tange a constituição psíquica neste momento, ele terá de se haver com aspectos do tratamento kojéviano da questão que despontam como incompatíveis às suas formulações; em especial os conceitos de ação e pensamento. Lacan então opera uma apropriação dos desenvolvimentos de Kojève que

resguarda um espaço à negatividade e um descarte das soluções que o filósofo propõe, dado que se as propostas que visam à abordagem do que se dá em um tratamento clínico devam considerar esse aspecto ativo da subjetividade, essa atividade tem, em Lacan, uma especificidade que a difere do conceito supracitado de ação.

Pois, se em Lacan é o sujeito quem, face à angústia, procura o analista e é ele quem conta sua própria história sendo portanto o "agente das significações" (Simanke, 1997), a eficácia da análise, do tratamento analítico só pode se apresentar do lado das reações subjetivas.

Portanto esse conflito, presente no projeto lacaniano em todas as suas fases, se caracterizará na busca por uma determinação objetiva para a subjetividade que se traduz, à época da construção da teoria do imaginário, em ambições de cientificidade para a psicologia; o que afastará a ideia presente em Kojève de uma ênfase na atividade e na autonomia do sujeito.

Desse modo, se as ambições dos desenvolvimentos teóricos de Lacan exigem ao mesmo tempo o estabelecimento de uma determinação para o sujeito que se quer não-reducionista e concreta ao mesmo tempo que certa preservação de um espaço para a sua atividade, um conflito se instaura e estabelece as coordenadas do desenrolar da teorização lacaniana - suas viradas, seus momentos de substituição ou de justaposição dos quadros referenciais - e, também, a questão que encontrará no estilo um encaminhamento.

Assim, se nas formulações de Lacan o sujeito sofre de uma falta essencial, em Kojève, mesmo que o sujeito tenha origem em uma relação com a alteridade - em um condicionamento social - há uma autonomia da ação histórica que opera através da negação do dado natural do trabalho, do desejo e da linguagem. Para Kojève é na ação humana que reside a possibilidade do surgimento do novo, de algo capaz de alterar o velho curso dos acontecimentos. Portanto, se em Kojève a dialética do senhor e do escravo aponta em última instância para a emancipação do servo mediante o trabalho, em Lacan, uma saída com vistas à liberdade compreendida desse modo não estaria condicionada, ao menos dessa forma, a uma atividade do sujeito.

O efeito mais importante para esse trabalho das influências sobre Lacan aqui elencadas - e entre elas a de Kojève - é o quanto as questões colocadas, ao mesmo tempo terem contribuído de maneira decisiva para a construção das hipóteses da teoria

do imaginário e em especial de seu momento mais representativo, o estágio do espelho - se constituirão como impasses inerentes à mesma, constituindo uma característica da formalização lacaniana que assimila contradições e avança por causa e apesar dos problemas de concatenação sistemática da teoria.

Assim, o aporte da leitura kojéviana de Hegel é um dos pontos que, de certa forma, exigem a ultrapassagem da teoria do imaginário e abre caminhos, através de suas contribuições, apropriações e impasses, para o diálogo que será estabelecido entre e Lévi-Strauss - diálogo que não foge às características de apropriação e impasse aqui descritas e o qual tem início em 1953, com as conferências *O mito individual do neurótico* e “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. Portanto, será o simbólico como modo privilegiado de certa formalização clínica que poderá suplantar alguns dos impasses de suas formulações acerca do imaginário. Sendo o registro da diferença, ele se apresenta como resultado teórico dialético das influências e aportes sofridos e estabelecidos pela psicanálise lacaniana.

Assim, a construção dos movimentos da teoria lacaniana que desembocam no simbólico possuirá dois pilares que irão de encontro um ao outro (Simanke, 1997): enquanto Kojève, ao enfatizar a atividade do homem, fornecerá as condições para o lugar do sentido em seu programa, Lévi-Strauss, com sua teorização a respeito da dependência do sujeito com relação à estrutura (Lévi-Strauss, 1950), conferirá elementos para o preenchimento dos critérios de cientificidade. Mas esses dois pilares apresentam um antagonismo de estilo, qual duas colunas: uma Dórica, outra Jônica. Enquanto Lévi-Strauss é um mestre da clareza, um apaixonado pelos limites entre a descrição e a narrativa, Hegel e Kojève recebem a seguinte consideração de Adorno:

Hegel é sem dúvida o único dentre os grandes filósofos que, em alguns momentos, não sabemos e não podemos decidir sobre o que ele fala exatamente, o único a respeito de quem a própria possibilidade de tal decisão não é assegurada (Adorno, 2009 p 326)

É nesse momento que, com o texto “Formulações sobre a causalidade psíquica”, costuma-se marcar a passagem de Lacan da utilização do repertório psiquiátrico para a compreensão dos fenômenos da loucura para uma abordagem cada vez mais próxima do estruturalismo. Ou seja, entre 1946 e 1953 — com textos como “Função e campo da fala e da linguagem” e “O discurso de Roma”—, a guinada estruturalista fornecerá as coordenadas para uma compreensão da linguagem, o que terá consequências para a

utilização do termo 'estilo' nesse período, já um tanto distante de uma vinculação estreita com o delírio paranoico e com a ideia de indivíduo.

É nesse período que Lacan usa o termo de maneira que parece menos criteriosa, como quando fala de “terapêuticas dos mais diversos estilos”, “estilo muito romanesco” ou, ainda, “fortificações ao estilo de Vauban”(Lacan, 1948).

No entanto, há momentos em que a noção parece mais consolidada ao fazer conjunto com outros trabalhos, como no caso da incidência em “Formulações sobre a causalidade psíquica”, de 1946, onde as seguintes colocações formam corpo com o trabalho de 1933 a respeito do estilo na paranoia:

Enveredemos por esse caminho para estudar as significações da loucura, como nos convidam a fazer as modalidades originais que nela mostra a linguagem: as alusões verbais, as relações cabalísticas, os jogos de homonímia e os trocadilhos que cativaram o exame de um Guiraud — e, direi eu, o toque de singularidade cuja ressonância é preciso sabermos ouvir numa palavra para detectar o delírio, a transfiguração do termo na intenção inefável, a fixação da ideia no semantema (...), os híbridos do vocabulário, o câncer verbal do neologismo, o envicamento da sintaxe, a duplicidade da enunciação, e também a coerência que equivale a uma lógica, a característica que, *pela unidade de um estilo* nas estereotípias, marca cada forma de delírio. (LACAN, 1946/1988 grifo nosso)

Em 1946, no texto “Formulações sobre a causalidade psíquica”, ele ainda usará o termo ao criticar Remy Chauvin. Ali Lacan faz uso do termo em uma crítica que atribui a Chauvin a pressuposição de algo que traga unidade ao psiquismo sem se utilizar da noção de *Gestalt*. Ele afirma que

o sr. Chauvin, após uma discussão aprofundada, e levado a fazer intervir a noção de uma forma e um movimento específicos, caracterizados por um certo "estilo", fórmula da parte dele ainda mais suspeita na medida em que não parece pensar em vinculá-la às noções de *Gestalt*. (Lacan, 1946)

Assim, o termo é aqui utilizado por Lacan para apontar uma lacuna conceitual em Chauvin — lacuna esta ironizada com o uso do termo entre aspas.

2.2 O estilo e a estrutura

Após o pequeno texto que data de 1933 — intitulado “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas de experiência” —, Lacan retomará o tema do estilo em 1958, em um artigo intitulado “Juventude de Gide ou a letra e o desejo”. Ele anuncia aí que “o estilo é o objeto” (Lacan, 1966). A enigmática frase tem o raro caráter de definição; no entanto, essa definição é ostensiva, não se encontrando em uma narrativa argumentativa, dedutiva. Assim, pensamos que uma investigação exaustiva da incidência e dos usos do termo ao longo da obra lacaniana pode contribuir para a compreensão do que está em jogo, aqui, e de suas conexões com as outras aparições do termo ao longo da obra.

Em alguns outros momentos, por exemplo, Lacan parece utilizar o estilo em uma acepção naturalizada da estética — como quando fala em “estilo tradicional”, “estilo irônico”, “estilo enfadonho” ou, ainda, “estilo indireto” (Lacan, 1953/1999). Os anos 1950, aliás, se destacam como o período em que há mais ocorrências do termo na obra avaliada até aqui; assim, percebe-se que o uso do termo ‘estilo’ passa a se desvincular, na obra lacaniana, de sua concepção atrelada ao delírio psicótico — e, portanto, da ideia de personalidade —, para começar, ainda de maneira insípida nesse período, a se ligar a temáticas da retórica e a preocupações a respeito de como a forma que um autor escreve é transmitida juntamente com as suas ideias.

Também é nesse período que Lacan tenta se fazer entender, em vão, junto aos titulares da SPP sobre as razões de adotar a duração variável da sessão — através de conferências (não publicadas) em junho de 1951, junho de 1952 e fevereiro de 1953. Argumentando que a redução da duração das sessões e seu ritmo menos frequente tinham um efeito de frustração e de ruptura cuja ação era benéfica para o paciente; que a dialetização da relação transferencial, interrompendo a sessão em certas palavras significantes, provocava de novo a eclosão do desejo inconsciente, Lacan criava, ao mesmo tempo, um problema estilístico para o procedimento clínico: quando interromper a sessão, quando pontuar a fala, quando editar o texto da associação livre? Ou seja, as transformações de sua teoria andam concomitantemente a mudanças e experimentações clínicas e políticas.

Em nosso entendimento, isso corrobora a hipótese de que o problema do estilo estava sendo pensado, se não em grandes desenvolvimentos e ilações teóricas, nas tentativas e práticas clínicas e políticas do psicanalista francês nos anos 1950. Lacan adota a estratégia de não insistir em convencer seus colegas da SPP sobre a validade das sessões variáveis, e, em 16 de junho de 1953, adere à Sociedade Francesa de Psicanálise (SFP) — recém fundada por Daniel Lagache, Juliette Favez-Boutonier, Françoise Dolto e Blanche Reverchon-Jouve, que, após um conflito que já durava um ano, haviam se demitido da SPP.

A crise político institucional agrava-se, culminando com a suspensão do Congresso Anual de Psicanálise — a ser realizado em Roma em setembro de 1953 —, como forma de impedir os fundadores da nova Sociedade Francesa de Psicanálise, dentre os quais Lacan, de apresentarem suas teses. Assim é que o “Discurso de Roma” — sobre a função e o campo da fala e da linguagem em psicanálise —, que seria ali exposto à comunidade psicanalítica, vai ser apresentado em 26 e 27 de setembro do mesmo ano, no Istituto di Psicologia della Università di Roma, a uma maioria de estudantes que já aderira a seu ensino. Mas é preciso notar que esse congresso tinha como cerne a reunião as línguas românicas.

É com o texto “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” que Lacan formaliza sua ruptura epistemológica e funda sua primeira clínica reorientadora do ensino psicanalítico. Esta clínica retoma os pensamentos freudianos estabelecidos nos *Escritos técnicos* (Lacan, 1953/1986) a partir dos três registros: o Simbólico, o Imaginário e o Real. E o que caracteriza esse corte epistemológico é a sua tese de que “a psicanálise só é possível se, e somente se, o inconsciente está estruturado como uma linguagem” (Lacan, 1953/1986). Não se tratava ali de um rompimento com o inconsciente freudiano, pois — até fundar sua própria instituição, em 1964 (a Escola Freudiana de Paris) — ano após ano, de forma minuciosa, Lacan trabalha os conceitos teóricos estabelecidos por Freud de modo a validar sua tese. Como diz Miller (1987), afinal, “foi mesmo a partir dos conceitos elaborados por Freud que Lacan pôde demonstrar que 'o descobrimento' freudiano só encontra sua *coerência* a partir do axioma o *inconsciente está estruturado como uma linguagem*”.

É nesse período, portanto, que Lacan se interessa pela proximidade entre linguagem e inconsciente; e as consequências dessa aproximação se verificam em mudanças no seu próprio estilo. Assim, referências podem ser relacionadas à menção de

“estilo de grafismo”, que Lacan faz em 1955, no texto “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, onde se lê:

A letter, a litter, uma carta, uma letra, um lixo. Fizeram-se trocadilhos, no cenáculo de Joyce, com a homofonia dessas duas palavras em inglês. A espécie de dejetivo que os policiais manipulam nesse momento tampouco lhes revela sua outra natureza por estar apenas meio rasgada. Um sinete diferente sobre um lacre de outra cor, e um outro **estilo de grafismo** no sobrescrito são, ali, o mais inquebrantável dos esconderijos. (Lacan, 1955/1988; grifo nosso)

Aqui Lacan explora, como diz a nota do editor,

a homofonia e a polissemia de *cachet* (sinete, lacre, estilo de autor, selo, caráter peculiar) e *cache* (esconderijo), fazendo cruzar os dois verbos *cache* (esconder) e *cacheter* (selar, lacrar uma carta). *Lettre de cachet* significa carta régia, carta imperial, ordem de prisão. (Lacan 1955/1988)

O termo ‘estilo’ também aparece algumas vezes em referência a Freud, como quando diz do “estilo das colocações de Freud” (Lacan); e, em 1954, no texto “Resposta ao comentário de Jean Hyppolite”, quando fala da “vivacidade de seu estilo” (Lacan); ou, ainda, quando em “A coisa freudiana” (1955) fala em “rigor inflexível de seu estilo” — o de Freud. Da mesma forma, Lacan fala do ‘estilo rigoroso’ de Kant, em “Kant com Sade” (1962).

Aqui então o termo não parece ter a valência que adquirirá posteriormente, qual seja, a de um elemento na obra lacaniana capaz de problematizar a sua própria experiência. No entanto, se Lacan atribui a Kant um “estilo rigoroso” e a Hyppolite um “estilo vivaz”, isso não pode ser deslocado da sua preocupação com a influência da forma sobre as possibilidades de construção epistêmica — preocupação esta que já está presente em 1933, quando Lacan toma o estilo como via privilegiada para o tratamento da questão do delírio psicótico.

Em outras passagens Lacan se refere ao estilo aparentemente sem aproximá-lo de conceitos ou construções teóricas, como fará a partir de 1966, mas está presente a conexão entre certa habilidade estilística com a qualidade do que é transmitido. Assim, em “Função e campo da fala e da linguagem”, ele faz uso do termo ‘estilo’ como se tratando de algo do escritor, de uma capacidade sua — faz referência, por exemplo, a Nicolas Boileau como “um mestre do estilo”.

No entanto, em 1966, em “A ciência e a verdade” (1966/1998), ao falar dos “únicos homens de verdade que nos restam”, Lacan cita o “escritor que com seu estilo marca a língua”, em uma clara referência a Joyce. Aí podemos observar uma transformação do *tratamento* da questão do estilo. Ele não é mais vinculado a uma habilidade de um escritor em transmitir, mas essa transmissão — no caso de Joyce — teria agora a possibilidade de *marcar* a língua. Curioso, aliás, como os dois outros homens referidos aqui são “o agitador revolucionário”, em referência a Breton, e “o pensamento renovador do ser do qual temos o precursor”, em referência a Heidegger: três exemplos em que a linguagem tem caráter ontológico no sentido forte.

É também nos anos 50 que outro quadro de menções do estilo é referente a seu uso na retórica. Exploraremos melhor suas relações no segundo momento deste trabalho. Primariamente, o uso aí é feito a partir da relação das figuras de estilo com o inconsciente — Quintiliano é uma figura que se destaca na incidência do termo nos *Escritos* de Lacan, como vemos em “A instância da letra no inconsciente”, de 1957:

Mas a própria defesa, cuja ambiguidade inconsciente a denegação é suficiente para indicar, não se serve de formas menos retóricas. E é difícil conceber suas modalidades sem recorrer, com a mesma exatidão que em Quintiliano, aos tropos e às figuras, estas de frases ou de palavras, e que vão do acismo e da metonímia a catacrese e a antífrase, a hipálage e até a litotes (reconhecível no que o sr. Fenichel descreve), e isso se nos impõe cada vez mais, quanto mais inconsciente nos parece a defesa.

O que nos coage a concluir que não há forma de *estilo*, por mais elaborada que seja, em que o inconsciente não abunde, sem excetuar as eruditas, as conceptistas e as preciosas, que ele despreza tão pouco quanto o faz o autor destas linhas, o Gôngora da psicanálise, segundo se diz, para servi-los. (LACAN, 1957/1998; grifo nosso)

Ou, ainda, quando trata da metonímia:

A função propriamente significante que assim se desenha na linguagem tem um nome. Esse nome, nós o aprendemos em nossa gramática infantil, na última página, onde a sombra de Quintiliano, relegada a um fantasma de capítulo para enunciar algumas considerações finais sobre o **estilo**, parecia precipitar sua voz sob a ameaça de colchetes. •

E entre as figuras de **estilo**, ou tropos, de onde nos vem o verbo *trouver*, que se encontra esse nome, com efeito. Esse nome é *metonímia*. (LACAN, 1957/1998; negritos nossos)

Ainda mais uma menção em que as figuras do estilo de Quintiliano são acionadas por Lacan como operadores clínicos aos quais o analista deve se atentar se dá no texto “A situação da psicanálise em 1956”.

A perífrase, o hipérbato, a elipse, a suspensão, a antecipação, a retratação, a denegação, a digressão e a ironia são as **figuras de estilo** (*as figura e sententia* de Quintiliano), e a catacrese, a litotes, a antonomásia e a hipotipose são os tropos cujos termos se impõem à pena como os mais adequados para rotular esses mecanismos. Será possível ver nisso apenas um simples modo de dizer, quando são exatamente essas as figuras que estão em ato na retórica do discurso efetivamente proferido pelo analisado? (LACAN, 1956/1998)

No entanto, no final da década de 1950, Lacan começa a dar forma à problemática do estilo ao vinculá-la, progressivamente, a temáticas e impasses cruciais de seu ensino. Essas passagens podem ser exemplificadas com uma que está presente num texto de 1957, “A psicanálise e seu ensino”, onde Lacan fala de “estilo do inconsciente”.

Por conseguinte, eu me consideraria dispensado de uma referência dos efeitos do inconsciente à dupla edificação da sincronia e da diacronia, à qual, por mais necessária que seja, não faltaria pedantismo em tal companhia, ao fazer surgir por uma fábula, numa espécie de estereoscopia, ora o *estilo do inconsciente*, ora a resposta que lhe convém. (Lacan, 1957/1998; grifo nosso)

É também em 1957 que, no final desse texto, ele afirma que

Qualquer retorno a Freud que dê ensejo a um ensino digno desse nome só se produzirá pela via mediante a qual a verdade mais oculta manifesta-se nas revoluções da cultura. Essa via é a única formação que podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem. Ela se chama: *um estilo*. (Lacan, 1957/1998)

É nesse momento, então, que a temática do estilo começa a tocar pontos fulcrais da teorização clínica lacaniana, após um hiato de tratamento, com uma constância nas ocorrências que marcam o fim dos anos 40 e o início dos anos 50. É também o momento de consolidação de seus seminários, e quando o psicanalista vive um grande reconhecimento no meio psicanalítico e intelectual francês. Esse ensino é marcado pelo que ficou distintamente conhecido como a marca de transmissão de Lacan: sua dificuldade, sua obscuridade, seu hermetismo.

A questão, reconhecida pelo psicanalista, era tratada de maneira curiosa; ao mesmo tempo em que a reafirmava seu estilo em cada aula proferida, segundo Miller, dizia que bastariam "dez anos para que o que escrevo se torne claro para todos" (Miller, 2001/2003, p. 12). Em 1957, durante seu seminário, ele afirma:

Se ele é de fato uma pergunta, em conexão com as funções criativas que o significante exerce sobre o significado, de falar sobre isso de uma forma interessante, a saber, não apenas de falar sobre a palavra, mas para falar, como se poderia dizer, com o grão da palavra, para evocar as suas próprias funções, talvez o ensino posterior este ano irá mostrar-lhe que há *necessidades internas de estilo*, concisão por exemplo, alusão, mesmo alguns picada (...). [Estas] são talvez o essencial, elementos decisivos necessários para entrar num campo de que eles controlam não apenas as avenidas, mas toda a textura. (Lacan, 1975/2005)

A relação entre as possibilidades enunciativas e a sua forma vão se estruturar então no centro das preocupações lacanianas, e o psicanalista vai progressivamente apostar no recurso formal para ancorar sua transmissão. Surgirão críticas a essa perspectiva e elas serão aqui tratadas no terceiro capítulo — que se refere à recepção do tratamento do estilo por autores pós-lacanianos —; mas, já durante a elaboração dessas questões, Lacan se endereça à crítica quando afirma: "se eu me arranjasse de maneira a ser facilmente compreendido, isto é, para que vocês tenham a certeza de que compreenderam, pois bem, em virtude mesmo de minhas premissas concernentes ao discurso inter-humano, o mal-entendido seria irremediável" (Lacan, 1956/1985, p. 189).

A coextensividade entre estilo e objeto será claramente sublinhada por Lacan. A estrutura do estilo laciano seria a modalidade de apresentação daquilo que é identificável à descoberta psicanalítica, pois a psicanálise é, no sentido forte do termo, uma forma de dizer. No final dos anos 1950 e início dos anos 1960 essa coextensividade será afirmada por Lacan de maneira mais forte, tanto no seu tratamento da questão do estilo quanto por uma crescente tematização de seu próprio estilo de transmissão.

Nesse sentido, perguntas acerca do objeto da psicanálise e de suas possibilidades de apreensão encontrarão no estilo um encaminhamento cada vez mais forte. Ora, o estilo como uma via, é o que encontra o objeto da psicanálise — dado que "definir o objeto da psicanálise é definir sua modalidade de apreensão" (Safatle, 2002). E essa especificidade do objeto psicanalítico, segundo Lacan, é o que o aproxima à problemática do estilo, pois ele se encontra no limite da reflexividade. Desse modo, como consequência dessa particularidade objetual, por assim dizer, a temática do estilo

ao longo do desenrolar da obra lacaniana é trabalhada em conjunto com outros objetos. Se nos anos 1930 os delírios psicóticos exerceram um papel de destaque, em seguida este foi ocupado por uma proposta lacaniana de se referenciar a um autor. Tanto Marguerite Duras quanto James Joyce cumpriram esse papel.

2.3 O estilo , o homem e a obra

Em 1966, por ocasião da publicação dos *Escritos*, a consciência do problema e da necessidade do estilo parece finalmente tornar-se parte da própria forma de pensamento de Lacan. É aqui que ele propõe uma definição de estilo que deixa de lado sua acepção de tradição retórica para focar o objeto como uma condição de possibilidade de um estilo. Dez anos mais tarde, o avanço de Lacan levou-o a definir o sintoma como o que pode transformar em efeito a criação . É nessa dimensão criativa do sintoma que Lacan entende, desde 1933, o estilo — e o estilo na psicose.

Sendo a psicose o efeito de um encarceramento dentro de um estilo — e se o sujeito psicótico é aquele que rejeita qualquer forma de identificação —, isso implica necessariamente, na psicose, a invenção e a criação. Em contraste, o sujeito neurótico se caracteriza precisamente pelo recuo, pela transformação identificatória do estilo em gênero, pelo temor a se individualizar. É o que Jacques-Alain Miller observou em 1987, ao afirmar que: "A maneira que Lacan indica para o tratamento da psicose passa por essa característica que é central em Schreber e é a criação" (Miller, 1987). Esse traço da criação é o efeito de um trabalho sobre a língua em que o estilo vai se testemunhar iminente.

Começamos com uma definição de estilo proposta por Roman Jakobson (1960). Segundo ele, há estilo quando a mensagem não é enviada para o outro, mas quando só é "considerada por sua própria conta" (ibid, 1960); há estilo quando a sentença se torna a sua própria referência. Assim, o estilo não informa, ele não diz, mas é apenas um sinal de uma presença. O estilo é aqui voluntariamente pobre; é esse empobrecimento decidido pelo sujeito que se dedicou à função poética da linguagem. Por isso, o estilo

opera restrição, qualquer que seja ela, na sentença e poderia ser ambíguo. Mas o que faz a ambiguidade?

Lembremos que, no final de seu ensino, Lacan opera uma duplicação entre linguagem e língua, levando a destacar o que ele chama de "*lalangue*", que seria — de acordo com o linguista Jean Claude Milner (1989) —, "em qualquer idioma, o registro que se dedica à ambiguidade.". E o autor acrescenta: "nós sabemos como conseguir *lalangue*: em delaminação, confundindo sistematicamente som e significado, palavras e uso, escrita e representada" (Milner, 1989). E não é exatamente isso o que James Joyce, por exemplo, faz com a língua? Ora, Lacan — no seu trabalho tardio — retoma o estilo tendo como referência justamente esse autor.

Quanto a Joyce, o seu trabalho não é estritamente uma ordenação sistemática da língua? Quando ele torce o significado, ou quando faz o significante se infiltrar no significado a ponto de saturar os sentidos, ou quando evoca uma sensação de escrita — que visa compensar o que não aconteceu para ele —, ele cria a possibilidade, mas não um sentido, de uma programação rigorosa da linguagem através da escrita. Joyce consegue banir a ambiguidade significativa através da continuidade ou da exaustão de todas as ambiguidades que estão incluídas no significante. Seu último trabalho, *Finnegans Wake*, atesta essa criação pela exaustão do significante. Essa ordem é particularmente a escrita de Joyce é o sinal de reversão, de fato, o sintoma de criação. O estilo resultante em Joyce oferece uma possível mudança de S_1 para S_2 sem ser sobrecarregado com a sensação de que, ao contrário do que neurótico faz, há suporte no sentido.

Quando perguntado sobre seu trabalho, Joyce responde:

Eu trabalhei o dia todo [...] — Isso quer dizer que você tem escrito extensivamente? — Duas sentenças, disse Joyce. — Você está procurando a palavra certa? — Não, disse Joyce. As palavras eu já tenho. O que eu procuro é a perfeição na ordem das palavras na frase. Há uma ordem que se adapte perfeitamente. Eu acho que eu encontrei. Você pode ver por si mesmo o quanto haveria outras maneiras de corrigi-las. (Carta de James Joyce a Harriet Weaver, 1932).

Em 1960, em seu texto “Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina” (Lacan, 1960/1998), o estilo volta a ser mencionado, quando Lacan fala em “estilo de delírio do transexual masculino”. Nessa década, em especial na introdução de

seus *Escritos*, intitulada “Abertura desta coletânea”, de 1966, Lacan encaminha a questão do estilo com um desenvolvimento maior, vinculado-a ao objeto. A partir da célebre frase de George Buffon, ele afirma:

O estilo é o próprio homem, repete-se nisso sem ver malícia e sem tampouco preocupar-se com o fato de o homem não ser mais uma referência tão segura. [...] O estilo é o homem; vamos aderir a esta fórmula, somente ao estendê-la: o homem a quem nos endereçamos? [...] Mas se esse homem se reduzisse a nada ser além do lugar de retorno de nosso discurso, não nos voltaria a questão de que para que lhe endereçar? [...] É o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos logo de saída.(LACAN, 1966/1998)

Se, para Buffon, “o estilo é o próprio homem”, Lacan cita a afirmação para corrigi-la, dizendo que o estilo é *o homem a quem eu me endereço*. E a quem nos endereçamos? É então que Lacan faz entrar um conceito muito caro ao seu ensino e que marcará sua contribuição intelectual desde muito cedo. O conceito de Outro, um terceiro elemento que transcende o outro, pois nele está depositada a linguagem. Segundo Lacan, é ao Outro que nós nos endereçamos.

No Seminário 2, Lacan propõe o esquema L, onde a mensagem que o sujeito envia ao outro, ao pequeno outro, é na verdade uma mensagem que lhe vem do inconsciente como discurso do Outro. Desde sua problematização das relações de objeto, esse Outro não pode nos assegurar uma troca garantida de sentido. A intersubjetividade — pressuposta por diversos autores importantes da psicanálise, como Balint — é o objeto da crítica lacaniana. No Seminário 1, Lacan afirma que “Balint [...] manifesta incontestavelmente orientações que convergem com certas exigências que formulamos aqui sobre o que deve ser a relação intersubjetiva na análise” (LACAN, 1953-54, p. 233). Porém, ele não deixa de julgar as considerações do psicanalista húngaro sobre as implicações sociais do amor genital e pré-genital como “normativas” e “moralizantes”; ou, ainda, de criticar sua concepção de caráter por avaliar que esta estaria comprometida com “um certo ideal moral puritano” (ibid.). No que tange propriamente à dimensão da intersubjetividade, Lacan dirá:

Balint se dá bem conta de que deve haver algo existente entre dois sujeitos. Como lhe falta completamente o aparelho conceitual para introduzir a relação intersubjetiva, é levado a falar de *two bodies' psychology*. Acredita sair assim da *one body's psychology*. Mas é evidente que a *two bodies' psychology* é ainda uma relação de objeto a objeto. (LACAN, 1953-54, p. 236)

Lacan se coloca na dianteira da discussão apresentada por Balint e pretende elevá-la ao que considera a “intersubjetividade radical”: “a admissão total do sujeito pelo outro sujeito” (LACAN, 1953-54, p. 248). Ele quer reforçar a ideia de que no registro analítico está em jogo a intersubjetividade “na origem”, que por sua vez é o que ele chama de manejo do símbolo: “tudo parte da possibilidade de nomear, que é, ao mesmo tempo, destruição da coisa e passagem da coisa ao plano simbólico” (LACAN, 1953-54, p. 250); assim, Lacan crê estar “consertando” as concepções de Balint.

É sob essa perspectiva que se mostra necessária uma precisão. Como afirma Safatle:

O paradigma da intersubjetividade será usado por Lacan até o início dos anos 60. (...) Nesse sentido, não é correto acreditar que a intersubjetividade foi abandonada por Lacan por ocasião da guinada estruturalista dos anos 50, como se as considerações sobre o primado da estrutura anulassem as reflexões a respeito da palavra como ato de reconhecimento intersubjetivo do desejo. (SAFATLE, 2006, p. 47)

Diferentemente de uma leitura do reconhecimento em Habermas e Honneth, o reconhecimento intersubjetivo em Lacan, se dá para além de uma esfera de chancela imaginária entre sujeitos a partir da fala. “Não devíamos compreender a figura lacaniana da intersubjetividade simplesmente como a efetivação comunicacional de procedimentos de compreensão autorreflexiva mútua entre sujeitos” (Safatle, 2006, p. 145). Assim, o reconhecimento intersubjetivo não deveria ser lido a partir de relações com objetos particulares, mas antes a partir de uma lei que não esconde suas “ambições universalizantes e incondicionais” (Safatle, 2006, p. 146). Dito de outra forma, a partir de uma visão estruturalista, a intersubjetividade só poderia ser localizada a partir das relações entre sujeito e estrutura, e não junto a uma possível essência ou materialidade de seus elementos. Ou seja, como a intersubjetividade — como experiência fenomenológica — fora descartada por Lacan e, portanto, esse Outro se configura como uma instância inconsciente — que tem por efeito o desvanecimento —, o que resta, então, deste endereçamento do estilo? Se o ponto de retorno não é o homem, nem o outro, onde ele está? Voltemos à “Abertura desta coletânea”:

É o objeto que responde à pergunta sobre o *estilo* que formulamos logo de saída. A esse lugar que, para Buffon, era marcado pelo homem, chamamos de queda desse objeto, reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo, como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre verdade e saber. (LACAN, 1966/1998)

É dessa forma que Lacan se refere ao estilo, quando diz que é o objeto que responde à questão do estilo. Como podemos pensar algo, o estilo, alojado no objeto que, por definição, é vazio de significantes? Sim, o objeto é vazio de significantes, mas não mudo. Como nos lembra Milner (2003), “o axioma de Lacan é que o silêncio não existe. Nunca, isso não se cala. Eis o que é preciso entender no ‘isso fala’”. Como então nos posicionarmos a partir do objeto, como propõe Lacan no discurso do analista?

É aqui que se pode pensar em um posicionamento específico, que responde a partir de determinado corpo epistêmico, social ou histórico. E o que isso quer dizer? Afirmar que o estilo é da ordem do objeto é dizer que ele remete a algo externo ao sujeito, a algo heterogêneo. Assim, assentir a um estilo é assentir a algo exterior, que vem de fora sem, porém, colocar-se para fora do discurso. Não se trata de operar de fora, nem de dentro de âmbitos discursivos; mas, antes, no tensionamento destes. É na separação de sujeito e objeto, que estão conectados na fantasia, que advém a causa do desejo sendo assim necessário que se faça de um estilo uma resposta ao real.

É no vazio do Outro que falta que surge a possibilidade de uma escrita, que rodeia, circunscreve o furo com a letra, sem identificações que forneçam alguma garantia ideal. A letra, “suporte material que o discurso concreto empresta à linguagem” (Lacan, 1957/1998, p. 495), indica a resistência daquilo que não se deixa sistematizar e que se põe como rasura, marca da presença real do objeto no ato de formalização. Pode-se dizer que, dados os impasses de formalização, a enunciação está para a fala assim como o estilo está para a escrita.

Sendo assim, em Lacan o estilo não pode ser característica do discurso. Caso o estilo seja considerado meramente um ornamento do discurso, um adereço formal que garantiria ao discurso sua função teleológica de laço, então ele não teria nenhuma ligação com a verdade do objeto. O estilo então se credenciaria a ser analisado pelas categorias de adequação e finalidade, podendo ser compilado em manuais, já que teria, como propósito, conduzir o discurso para o laço social.

Para Lacan, o campo do Outro não é de todo significativo; há, como efeito da linguagem, um objeto que é o resto da operação significativa, um objeto particular que cai do Outro como não significável. Este objeto, nomeado objeto *a*, é índice dessa falta que se insere no sujeito e no Outro. Através dela, colocada em cena pelo objeto *a*, o sujeito é capaz de produzir algum espaço em uma posição de alienação nos significantes

do Outro, possibilitando assim um processo de separação. Assim, há uma virada de perspectiva no tratamento do estilo por Lacan: do Outro, passa-se ao objeto *a*.

A dinâmica econômica do inconsciente impede a cristalização de um significante a um significado. A linguagem só se constrói a partir da impossibilidade de significação última; ela é uma resolução problemática ao problema da comunicação, pois — ao mesmo tempo em que a possibilita a representação — se constitui tendo o irrepresentável como alvo. Dessa forma, a não coincidência entre significante e significado atua no inconsciente fazendo com que os significados deslizem sob os significantes, ou seja, cada elemento de uma cadeia significante admite infinitos significados. Em relação ao significante, não há o significado, mas os *inúmeros* significados. A partir do jogo entre significante e significado — no qual, constantemente, o sujeito se aliena e se separa do desejo do Outro — é que ocorre o processo de subjetivação, ou seja, a invenção do sujeito enquanto desejante.

No texto “Juventude de Gide ou a letra e o desejo” (1958/1998), Lacan não hesita em modificar a proposição de Buffon e formular que “o estilo é o objeto”. Conforme comenta Iannini (2009), com essa passagem torna-se claro que não há uma “estilística da existência ou uma estética da subjetividade em Lacan, pela simples razão de que ‘o estilo é objeto’, e não o sujeito”. De acordo com Iannini (2009), Lacan elabora uma espécie de estilística do objeto. Essa teoria postula que não há representação possível, no campo da linguagem, para o objeto de desejo do sujeito, tomado em suas radicais *contingência* e *singularidade*.

O estilo, nessa vertente, será o modo pelo qual o sujeito pode criar algo em torno do vazio de referência inerente ao desejo, interessando, pois, o objeto representa sua opacidade. Trata-se de mostrar que a *função do estilo* — ou a preocupação não apenas com o conteúdo, mas também com a forma do discurso e as estratégias de contornar os limites do dizer, - e da relação entre formalização e escritura conceitual — responde a uma exigência própria não apenas à especificidade do objeto teórico da psicanálise, mas a todo pensamento que queira romper com o paradigma clássico da representação e com a metafísica da subjetividade que corresponde a ele, sem, no entanto, recuar para o solo confortável do cientificismo, nem sucumbir às diversas formas de recusa da verdade que dão a tonalidade relativista de certas vertentes do pensamento contemporâneo, do neopragmatismo ao desconstrutivismo.

O estilo situado além do campo do significante — ou seja, no campo do objeto e de suas marcas inscritas no sujeito — indica um importante direcionamento ético; uma

aposta, como dissemos, de que é possível escrever algo do que é indizível ou real sem calar a abismal falta de significado presente no cerne de sua experiência. Dessa forma, o estilo aparece como importante instrumento, ou estratégia, alinhado com a proposta ética psicanalítica; ou, de novo, como Lacan (1957/1998) explicita: “a única formação que podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem”. Há, portanto uma única afirmação direta que liga a formação do psicanalista à noção de estilo.

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

No entanto, o que é exatamente esse processo de destituição no qual o que resta é um estilo? Como isso que resta responde à conceitualização do objeto em Lacan, na medida em que a prática analítica se dá em um processo temporal evolutivo que pressupõe um começo, meio e fim? Do que se trata, quando tratamos do irreduzível do estilo?

Essas questões que se colocam tocam, enfim, problemas clássicos da psicanálise, como a sua transmissão e o término de uma análise. Problemas derivados ainda podem ser destacados, como as condições de avaliação de um processo analítico ou de um analista. Se a noção de estilo tem entrada nessas questões, nem sempre ela se dá de maneira a contribuir para encaminhamentos, desenvolvimentos e avanço das mesmas. Muitas vezes o termo ‘estilo’ entra em cena exatamente para tamponar essas problemáticas, não oferecendo uma saída ao estilo *deus ex-machina*.

Não pretendemos de nenhuma maneira ter esgotado aqui a questão do estilo na obra lacaniana ou sua construção e tratamento. No entanto cremos que os desenvolvimentos realizados apontam a força de uma inteligência viva em seu enfrentamento, absorção e resistência a inúmeras referências e tradições que se deram em meio a tomadas de posição política de alto custo, capazes de produzirem um estilo - e uma relação com a questão do estilo - que repousa com firmeza nos entremeios tensos

de certezas e sentidos dados. Essa atitude para com a produção e o próprio pensamento e a força de transmiti-lo nos parecem cruciais na aposta lacaniana de um estilo. Tratasse portanto, mais de um semi-dizer que escapa à totalidades em um movimento, um processo - que passa pela imersão em construções e sistemas epistêmicos, em sua refutação vibrante e em apostas que captam aspectos delas e os tensionam a elementos êxtimos do que a aferição de um estilo como característica morta da letra do autor.

3. PARTE DOIS - O ESTILO FORA DE LACAN

A qualidade principal da elocução poética consiste na clareza.

Aristóteles (*Arte Poética*, 1447a⁸)

As opções de tratamento da questão do estilo levantadas por Lacan em 1933 remetem a um problema de longa tradição, qual seja, a tentativa de estabelecimento de critérios para a definição do que é um bom discurso. Podemos localizar nos estudos sobre a retórica — que surgem a partir do século V a.C. — o primeiro desenvolvimento do que desembocaria na temática do estilo. Ali se tratava de um debate acerca da necessidade do bem-dizer e das suas consequências na persuasão dos ouvintes. O surgimento, na Grécia Antiga, da ῥητορικὴ τέχνη (arte retórica) — que pode ser traduzido por arte ou técnica do bem dizer — se dá no bojo de discussões jurídicas e tem, portanto, a preocupação do convencimento.

A retórica entra em cena na tradição da sofística e ocupa lugar central em uma perspectiva acerca da verdade — que é discursiva e que comporta a possibilidade de relativização. A verdade seria, portanto, uma qualidade do discurso e, portanto, variável. É esse uso da verdade ao qual se oporá Platão e que será o ponto central da preocupação de Aristóteles ao escrever seu célebre texto *Retórica*. Ali o estagirita visa dar conta desse aspecto persuasivo do discurso, de forma a não excluí-lo como ilegítimo, como quis Platão. Dessa forma, a recepção e a adesão ou rejeição de juízos e valores, em especial quando levada em conta na dimensão pública, do debate público, é tratada por Aristóteles e o estabelecimento de uma técnica de argumentação torna-se importante.

O filósofo dirá, então, que o bom ou mau uso da retórica estará vinculado à ética, sendo ela uma *tékhne*, arte ou técnica da persuasão, de compor discursos que seriam a outra face da dialética ou maiêutica, como entendida por Platão. Se a dialética era o modo como poderíamos nos aproximar das ideias eternas e verdadeiras, a retórica teria a preocupação classificatória de elementos do discurso, no sentido de garantir uma maior eficácia na persuasão do interlocutor. Em Aristóteles encontramos esse

⁸ Utilizamos neste trabalho a numeração de Bekker para a citação de Aristóteles.

movimento de classificação em sua *Arte retórica (I: 1354a - 1377b)* e *Arte poética (1447a)*:

Procuramos, pois, conforme a ordem natural, o que vinha em primeiro lugar, ou seja, o que há de convincente nas próprias coisas. Em segundo lugar, vem o estilo que permite ordená-las, e em terceiro lugar uma questão da mais alta importância e que ninguém ainda tratou: o que respeita a ação da oratória [...] Esta ação ocupa-se da voz, das diferentes maneiras de a empregar para expressar cada paixão: ora forte, ora fraca, ora média; estuda igualmente os diferentes tons que a voz pode assumir, alternadamente aguda ou grave ou média; já que ocupa-se do ritmo a ser empregado a cada circunstância. Estas três coisas constituem o objeto da atenção dos oradores: a força da voz, a harmonia, o ritmo. (Aristóteles, 2003)

Assim, a doutrina dos diferentes estilos se desenvolveu dentro da retórica, em especial no momento em que se trata da expressão linguística. Ou seja, ao se pensar no problema do estilo, o que estava em jogo era — a partir do cuidado com a disposição das palavras, do acréscimo ou não de ornamentos, da construção e utilização de figuras (*elocutio*) — a possibilidade de melhor ou pior expressão linguística. Portanto, o estilo era o de um escrito, e era determinado dentro da retórica por preceitos de grande rigor e detalhamento. Assim, o tema determinava o gênero (exórdio, partição, argumentação, epílogo etc.) e o estilo era eleito posteriormente, já que para cada gênero havia uma gama possível de estilos (claro, elevado, harmonioso e assim por diante). Assim, havia um definido caráter prescritivo e outro crítico no estudo da retórica. A noção de estilo é, então, admitida em um sentido normativo, já que indica aquilo que se acrescenta a um discurso (no sentido da oratória) ou a um escrito em uma orientação pragmática.

Para que o discurso fosse eficaz e apropriado, devia ser realizada uma série de procedimentos de estilo e uma composição devia seguir certas normas. A distinção entre os estilos era dada a partir da qualidade e quantidade do ornamento, o que culminava na distinção entre *genus humile*, *genus mediocre* e *genus sublime* — do menos ornamentado ao mais. A questão foi o problema principal dos cânones então redigidos, em longa disputa sobre a oratória. Quintiliano, por exemplo, estabelece como um dos três elementos que definem a estrutura linguística do discurso a *elocutio*, geralmente traduzida por “estilo”.

A noção de estilo inserida em uma perspectiva normativa da produção escrita será conservada. No século XVI o debate acerca do estilo próprio da tragédia, da

comédia e o uso do estilo grave, mediano ou humilde ocupa a produção da poética e da retórica. No entanto, a passagem do estilo para as artes figurativas começa a se dar a partir da afinidade e da transposição em trabalhos que tratam da questão da *maneira*. Essa noção, a maneira, ocupou lugar privilegiado nas artes figurativas entre o século XIV, quando Cennini — em seu *Livro da arte* — fala da “maneira própria” de cada artista, assim como Vasari se refere à “maneira antiga, maneira nova”.

Assim, nas artes figurativas a noção de *maneira* estava ligada ao modo de expressão que aos poucos foi se vinculando ao estilo, qual seja, modos que variam de um período de tempo para outro, de um artista para outro; modos de expressão característicos a certa conjuntura ou configuração específica, e não mais como qualidade estável do discurso. E é quando da acentuação progressiva da conotação pejorativa do termo *maneira* na produção acerca as artes figurativas que a noção de estilo começa a ganhar lugar nesse campo da estética; e, até o século XVIII e em grande parte dele, os dois termos são, por vezes, utilizados em uma relação de equivalência — como quando Diderot (1776), em seu *Ensaio sobre a pintura*, diz que, para o pintor, a maneira é equivalente ao que o estilo representa para a literatura —; por vezes, em relação de gradação — como no breve ensaio de Goethe *Imitação simples de natureza, maneira e estilo*, de 1789.

É somente com a conjunção entre evolução histórica e variação estilística — realizada na célebre obra de Winckelmann, *História da arte antiga*, de 1764 — que a estabilização da noção de estilo enraizada nas condições históricas e geográficas se dá no campo da estética. Aí o autor inaugura um movimento de estudo dos diferentes estilos concebidos como produto de uma época e um ambiente, o que dá as condições para que se desenvolva uma história da arte calcada na noção de estilo. Assim, é a partir da construção de Winckelmann que abordagens da história da arte como a Escola de Viena de Historiografia da Arte (Riegl, Wichkjoff etc.) — que prioriza o estudo das correntes estilísticas, em detrimento da individualidade do artista, a ponto de propor uma “história da arte sem nome” — reivindica legitimidade. Paralelamente a esses desenvolvimentos da noção de estilo nas artes figurativas — e à sua ênfase como o que classifica, e mesmo origina, a produção artística —, a linguística e a crítica literária passaram a dar lugar a uma noção individual de estilo.

O ideal que sustentava a tradição do estilo como artifício da retórica sofreu com a mudança de conceito que o homem passa a ter de si mesmo pelos meados do século

XIII — quando o indivíduo assumiu o papel de centro daquilo que produzia (em especial artisticamente) —, dado que a ideia de expressão alcançou grande aceitação e o relato das experiências pessoais e próprias passaram a ser privilegiados. No entanto, é somente a partir da consolidação do Romantismo, no século XVIII, como crítica à perspectiva retórico-normativa da tradição, com o desenvolvimento da linguística eminentemente comparativa — que, ao impor-se a tarefa de estabelecer correspondências entre as línguas afins, visando reconstruir a língua originária comum, acabou por fixar todo um sistema de regularizações —, que se desenvolveu rigorosamente uma metodologia da evolução, a qual se propunha a justificar a relação segura entre o ponto de partida e o de chegada da língua. Com isso as fases desse processo puderam ser nomeadas como estilos (cortes).

Surge, com isso, um novo estudo de Estilística, fundado a partir da afirmação de Humboldt de que a linguagem plasma e traduz o espírito de um indivíduo e o de um povo; a Estilística da Expressão ou Estilística Descritiva, a qual relaciona a forma e o pensamento geral. A ciência do estilo então podia se conceituar como tal.

Steinthal origina a direção psicológica — na qual o acompanha Wundt —, que propõe que, uma vez dados todos os idiomas do mundo, é possível extrair tudo o que têm de comum, o que se constituirá o estudo da gramática geral. Do outro lado, define-se o campo da Estilística Individual, também chamada de Estilística Genética, voltada para a crítica da expressão com fins literários. Essa dicotomia dará origem à divisão, ainda hoje reinante, entre o estudo mais social da língua — como, por exemplo, na literatura comparada ou na análise de discurso — e a linguística ou crítica literária imanentes, dedicada aos aspectos mais formais da língua.

É a partir do trabalho do liberal italiano Benedetto Croce, que identifica arte com a expressão — opondo-se à existência de uma gramática à maneira dos investigadores anteriores —, que se lança o princípio de autonomia e liberdade do indivíduo, o qual, ao expressar-se, exterioriza aquilo de mais especificamente humano que possui. As ideias e teorias de Croce são levadas decididamente à linguística pelo alemão Karl Vossler. Contra esta concepção despersonalizada da linguagem, e determinista e positivista da ciência, Vossler afirma uma concepção idealista a partir da leitura de Croce.

“Estilo” é, portanto, uma noção de operatividade histórica e considerável pregnância no campo da estética; e, mesmo dentro desse campo, há variações quanto ao

seu uso. Essa noção pode, como vimos, indicar um conjunto de características que reúne produções artísticas específicas e, a partir desse conjunto, pode-se reportá-las a um ponto, época ou gênero comum. Utilizado dessa forma, como uma classe ou coletivo, o estilo tem a função de fazer reconhecível o pertencimento de determinada obra a um período histórico ou região geográfica. Em especial nas artes figurativas, esse uso estabeleceu uma série de classificações tais como barroco, gótico, Bauhaus etc. Esse uso como recurso classificatório redundava em classificações ulteriores cada vez mais específicas, tais como “barroco napolitano” ou fase inicial ou posterior de determinado estilo. Outro uso da noção do estilo no campo da estética se dá para indicar aspectos específicos de determinado autor, e não mais de um período ou região geográfica. Assim, teríamos aqui a noção aplicada a determinado indivíduo e a classificação dos objetos de arte como produtos de um estilo individual, singular do autor.

Esses dois usos do estilo no campo da estética se prestam a identificar uma unidade em produções artísticas. No primeiro caso, uma identidade de critérios coletivos, baseada em traços; no segundo, a identidade artística do próprio autor — caracterizada pelo seu emprego próprio da técnica. Esse uso distintivamente nominativo da noção de estilo é patente no campo estético, ao não se dar jamais quando em referência a uma beleza natural — afinal, não se fala em estilo de uma paisagem ou de uma planta, ainda que sejam capazes de produzir o que se pode chamar de experiência estética. O estilo é, então, produto da vontade ou de comportamentos humanos.

Essa função da noção do estilo em suas duas principais acepções no campo da estética — qual seja, a da produção de identidade — pode ser analisada em dois movimentos distintos: um descritivo e um avaliativo. Dessa maneira, no caso do uso da noção como capaz de engendrar uma coletividade de obras a partir de critérios temporais ou geográficos, a sua função de descrição aparece com maior força. Busca-se, a partir da noção de estilo, a determinação e descrição do conjunto de obras que certa configuração espaço-temporal — com suas qualidades, fabricadas e contingentes, de ideologias, conjunturas sociais — produziram. O uso avaliativo do termo se apresenta no momento em que, constituída uma identidade, é necessário saber se a obra pertence ou não àquele *estilo*; e, assim, trata-se de uma operação de avaliação que está submetida à função classificatória.

É na acepção de estilo individual que o caráter avaliativo se estabelece de maneira decisiva e necessária, dado que é aqui que a identidade estilística é tomada

como capaz de produzir, por si só, valor artístico. Dizer que determinado autor possui um estilo próprio é uma operação que, ao mesmo tempo que lhe confere singularidade, reconhece e estabelece o valor particular de sua obra — ainda que o valor artístico seja estabelecido com o recurso a outros critérios.

É interessante notarmos que no grego antigo não há um termo equivalente ao latino *stilus*, que aí originalmente designava um instrumento pontiagudo utilizado para gravar tábuas de cera e que, metonimicamente, passou a designar o produto dessa atividade de inscrição⁹. Assim, os termos gregos que deram ensejo à possibilidade de tradução por *stilus* são *λέξις* (*lexis*) e *ἑρμηνεία* (*hermeneia*): o primeiro, comumente traduzido por “palavra”, “discurso”; o segundo, por “interpretação” — ambos termos privilegiados na obra aristotélica sobre a retórica, por exemplo. Podemos detectar já aí uma “função aglomeradora” ou, ainda, “heurística” do estilo, na medida em que há em seu uso a resolução de diferenças, aglutinações de coisas-palavras em categorias, segundo determinada interpretação. O estilo é uma noção de operatividade linguística classificatória; ao mesmo tempo, o que o que ela classifica é a própria linguagem.

No entanto, a noção estética de estilo como relativa à problemática da expressividade e entre o individual e o coletivo cai no ostracismo a partir do fim dos anos sessenta do século passado. Como constata Michel Arrivé (1969), em seu célebre artigo, ao afirmar que “a estilística parece mais ou menos morta”. A disciplina da estilística sofre fortes críticas de pós-estruturalistas, como a de Maingueneau, para quem “a fecundidade da noção parece esgotada”, por exemplo:

La Rochefoucauld, numa máxima famosa, falando sobre o sol e a morte, afirmou que não poderíamos olhá-los de frente. Talvez o mesmo tenha ocorrido com relação ao estilo, quando este constituía o suporte último e ofuscante de uma teoria das obras literárias. Se hoje podemos escrutá-lo, é justamente porque não passa de um astro moribundo, ou se se prefere uma metáfora mais nietzschiana, de um ídolo em seu crepúsculo”(Maingueneau, 2004)

Podemos também notar o movimento de abandono da noção de estilo em Barthes, que a privilegiou quando de seus escritos de juventude — ao analisar, por exemplo, o texto de Camus em seu artigo “Réflexions sur le style de *L'Étranger*”, texto que data de 1944. Pouco a pouco o autor vai se desligando da noção de estilo advinda

⁹ Essa derivação do instrumento à própria escrita está presente já em Terêncio (séc. II a.c.) e, sobretudo, em Cícero — que, no seu *De oratore*, escreve “*stilus optimus et praestantissimus dicendi*” (a pena/estilo é o melhor e mais eficaz artesão e mestre do bem-dizer).

da retórica e passa a conceitualizá-lo de maneira distinta, distante da acepção de expressividade. Como podemos ver em seu texto *O grau zero da escritura*”, de 1953:

Assim, sob o nome de estilo forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor (...). Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção, é como que uma dimensão vertical e solitária do pensamento. (Barthes, 1953/1993)

Essa crítica se estenderá tanto na obra barthesiana quanto, como vimos brevemente, na crítica francesa a um abandono da disciplina da estilística. Ora, nesse quadro o estilo parece ser uma noção “velha” — como afirma Barthes —, desgastada e que, dadas às críticas, caiu em desuso.

Assim, o modo como Lacan tratou do estilo em 1933, oferecendo três direções para a questão — sendo elas “[...] o fruto de uma escolha racional, de uma escolha ética, de uma escolha arbitrária ou então de uma necessidade sentida cuja espontaneidade se impõe contra qualquer controle, ou mesmo que é conveniente liberá-la por uma ascese negativa” (Lacan 1933/2011) —, parece ter sido já tratado criticamente e descartado pela crítica literária francesa, em especial a partir dos anos 1970.

Se o estilo fosse fruto de uma escolha puramente racional, não seria de admirar que o uso de esquemas e manuais estilísticos pré-concebidos serviria como garantia na produção de obras culturais que em nada teriam de idiosincrasias autorais, ou seja, que se apresentariam como a mesma massa homogênea de produções, não permitindo identificar uma obra como fruto de um autor específico. Se o estilo fosse fruto de uma escolha arbitrária, encontraríamos o mesmo problema, uma vez que não teríamos um traço autoral indelével que autenticasse uma obra a partir de seu autor, pois sua criação seria derivada do puro acaso. Porém, ainda nos restam duas das alternativas propostas por Lacan que, a nosso ver, se mesclam — desembocando no caminho do estatuto que ele posteriormente dará ao estilo.

Ao considerar o estilo como um impulso cuja necessidade de expressão se impõe acima de qualquer controle, seja diretamente ou através de uma ascese negativa, Lacan apresenta uma concepção de estilo e de criação artística claramente baseada no surrealismo, encontrando a origem de sua expressão na emergência do sujeito freudiano. É nessa irrupção do inconsciente que encontramos o ponto que se mescla com a quarta proposta defendida por Lacan: *o estilo tem como fonte um posicionamento ético*. Se

Freud aborda o problema da criação artística a partir da construção fantasística do sujeito — de forma que a obra aparece como um carimbo de sua subjetividade, de seu movimento desejanste —, Lacan (1933/2011) inicia suas considerações acerca do estilo a partir de um ponto diferente, ou seja, do delírio psicótico. Como veremos a seguir, o que ele mostra é que a importância da consideração do estilo no abandono de uma prática ingênua: para ele, a psicanálise é uma prática que abandona o realismo do objeto, e por isso torna-se capaz de considerar o estilo dos escritos dos loucos, de uma forma diferenciada da normalizante psiquiatria clássica.

Nesse texto, a psicose — mais especificamente a paranoia — aparece em Lacan como um meio frutífero e revelador do estilo; e é através dela que se verifica a necessidade de uma radical mudança no posicionamento ético da psiquiatria, no que concerne à análise dos “escritos dos loucos” (LACAN, 1933/2011). Segundo Lacan, em relação a esses escritos, a tradicional análise psiquiátrica de base mecanicista — que desemboca invariavelmente em um domínio moral — valoriza o racional em uma tipologia do bom e do mau estilo, destituindo a produção do louco de significado, retirando sua dignidade e desprezando seu valor estético, político, civil etc..

A psicanálise, por sua vez, surge como um campo que, através de sua ética particular, não se fia na lógica racional da consciência, possibilitando a análise dos escritos que, “[...] por serem irracionais em seu fundamento, nem por isso são desprovidos de uma significação intencional eminente e de uma comunicabilidade tensional muito elevada” (Lacan, 1933/2011). Ou seja, através da aposta no inconsciente como portador de um saber, a teoria psicanalítica possibilita a análise do estilo independentemente do ideal estético vigente.

Nesse texto, Lacan (1933/2011) considera que os elos de “comunicabilidade e compreensão” da experiência só podem ser transmitidos através do estilo, por uma técnica cuja ética esteja “liberada do realismo ingênuo do objeto”. É justamente através da negação do realismo do objeto que se situa a ética própria à psicanálise. Ou seja, o que Lacan aponta ali é que é necessário trabalhar a partir de uma noção de verdade que não dependa da objetividade científica. Assim, tratava-se de filiar-se a uma concepção de loucura presente no surrealismo para evitar a leitura fortemente deficitária dos sintomas psicóticos, para mostrá-los como dotados de um sentido que emana de uma intencionalidade historicamente constituída. O texto acerca do estilo trata precisamente desse ponto.

Dito isso, aqui podemos reconhecer um contexto partilhado pelo movimento surrealista, na medida em que o que o anima tanto quanto o projeto lacaniano é um rompimento com a realidade objetiva, uma vez que a realidade é considerada precária. Esta, tomada como objetiva, produz consequências normativas que Lacan já havia diagnosticado ainda quando era psiquiatra. O surrealismo, por sua vez, se constrói tomando como base a destituição do uso da razão sobre a criação artística e a valorização dos conteúdos oníricos ou considerados como loucos pela sociedade. Breton (1924/2007) define o surrealismo da seguinte forma:

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

O movimento surrealista — anunciado por Breton no cenário francês do entreguerras — baseia-se em vários pontos da teoria freudiana na construção de seu modo de expressão artística. Afinada com a potencialidade da “outra cena”, a proposta surrealista privilegia a expressão baseada no movimento de irrupção do inconsciente. Dessa forma, o surrealismo se apresenta como um movimento cultural que coloca em questão a utilidade do apego aos valores racionalizantes, em todos os campos de conhecimento, buscando no inconsciente freudiano o modelo de sua expressão estética. Salientemos, sua orientação é profundamente praxica: “na resolução dos principais problemas da vida”.

A ideia de que o ponto de vista do objeto — sobretudo como dada pela atitude do realismo científico —, longe de abrir uma via de acesso ao real, a encobre e a torna inacessível; pela confusão inextricável que engendra entre o real visado pelo conceito e os símbolos utilizados para formalizá-lo, motivou no pensamento lacaniano um processo de crítica do conceito de objeto. Essa ideia também estava presente no programa surrealista.

Nessa temática, faz-se presente não somente a recusa do objetivismo de cunho realista, mas também certa reserva ao se privilegiar o ponto de vista do sujeito. Tanto em Lacan como no projeto surrealista houve uma preocupação em se evitar a divisão entre objetivismo e subjetivismo. Em 1924, Breton define *a surrealidade como uma*

espécie de “realidade absoluta”; mas o ponto de interesse para nós aqui é que o absoluto é precisamente isso de que não se pode falar sem torná-lo relativo à linguagem. Portanto, a tensão entre o subjetivo e o objetivo — que vai constituir grande parte da problemática lacaniana do estilo — encontra-se no seu comentário à perspectiva de Platão sobre a arte: “(...) Platão rebaixa a arte ao último grau das obras humanas, já que, para ele, tudo o que existe existe apenas em sua relação com a ideia, *que é real. O que existe é já apenas a imitação de um mais-que-real, de um surreal*” (LACAN, 1959-1960).

Outro ponto em comum dos projetos é certa tendência ao privilégio da linguagem poética como modo de revelação do ser do homem: “a poesia é preferida pelo seu alcance ontológico, pela sua possibilidade de exprimir e constituir simultaneamente seu objeto, posição na qual se reafirma essa concepção, compartilhada por Lacan, do sujeito como um ser de linguagem” (Simanke, 2009). Assim, a problemática partilha pontos centrais com os movimentos estéticos ligados ao modernismo — um período que, como vimos, estava às voltas com o problema da representação:

a arte moderna, com o surgimento do fauvismo e do cubismo, suscita a suspeição sobre a noção de representação. A crítica do realismo tradicional iniciada pelos impressionistas, e depois a do realismo óptico praticado por Vlaminck, Braque, Derain ou Picasso iria no sentido de um paulatino descrédito da representação enquanto função indissolúvelmente ligada à propriedade privada e, portanto, ao processo de racionalização do trabalho. (Bourriard, 2011)

A figura do dândi se destaca nesse cenário como afirmação da subjetividade moderna, como síntese da subjetividade individualizada e estetizada, na medida em que, em sua afirmação, ela não depende de nenhuma regra externa a ele próprio. Não se colocando como passível de regulação pelas regras morais comunitárias, o dândi é o único autor das obrigações que se atribui. Assim, o dandismo se colocava como uma arte da existência, não se fixando a nada que estivesse fora da *ciência do efeito produzido*. Desse modo, a atitude dândi une numa estética o “[...] ser que deve morrer pelo menos resplandece antes de desaparecer, e esse esplendor constitui sua justificação” (Bourriard, 2011). A incerteza — ou melhor, a *obrigação da incerteza* — é um desses efeitos produzidos na atitude dândi, que “incita a suspeita sobre a evidência do usual” (*idem*). Vemos aqui como, na emergência da arte moderna, surge um espaço

subjetivo onde o que está no horizonte é a possibilidade de disrupção do sentido; e de que gestos mínimos e cotidianos, uma ética, produzam uma subjetividade estética.

A ideia do desaparecimento da atividade artística como necessariamente especializada faz surgir o modo de vida como local da arte. Duchamp, em 1920, responde a uma jornalista — que he pede que resuma sua existência — com a expressão “quadro vivo” (Duchamp) e Breton diz que “o mais simples dos atos surrealistas consiste em descer até a rua e atirar na multidão com um canhão” (Breton, ano/ano.). Dessa forma, o cotidiano é alçado ao nível de obra e a representação é eliminada do campo artístico. Assim, o objeto artístico deixa a cena para que o estético se infunda no mundo; a obra deixa de ser localizada a determinados tipos de objetos e passa a ser objetos deslocados de seu contexto (como nos *ready-made*), eventos, silêncios, vazios.

A noção de estilo como representante de determinada modalidade de produção — identificada a um gênero ou forma específica ideal a ser alcançada — é criticada por inúmeros artistas do período. Isso fica claro na medida em que a inclusão em um movimento, uma fase, um gênero é o próprio fracasso do ideal de diferença radical e de irreducibilidade. O objeto de julgamento estético deixa de ser inclusive a forma para passar à dinâmica impressa à proposta. Ali onde artefatos não são mais o lugar da arte, onde o horizonte não é mais o Belo, onde formas e identificações caíram como modalidades artísticas, surge a proposta artística de produzir diferença. “Criar diferenças entre as coisas ali onde o dinheiro estabelece equivalências” (Bourriaud, 2011) passa a privilegiar produções que não são mais pura atividade, mas sim “a ciência do que é totalmente outro”, como afirma Georges Bataille: a ciência do corpo estranho, rejeitado, dos dejetos do saber.

Assim, a arte moderna constitui um modelo ético negativo — não a partir do bom gosto, da expressividade, da autoria —, mas que incita à produção de soluções éticas individualizadas, criações de si. Podemos ver como essa concepção estética está em diálogo direto com a noção que o estilo adquirirá em Lacan e como o problema da criação em relação à representação e à verdade se reportam a essas concepções. Podemos, no entanto, perceber também nessa passagem entre a retórica e a estilística da existência, a crítica e as vanguardas modernistas, uma variância nas concepções de estilo que se deslocam do bem-dizer para uma certa possibilidade artística que comporta certa negatividade no que tange à vontade do artista e que apontam para um problema — qual seja, o das possibilidades de laço social que não se reportem à adequação dos

modos de vida ou de expressão a ideais sociais. Essa questão pode ser exemplificada através dos conflitos entre os movimentos dadaísta e surrealista, por exemplo; ou, ainda, no controle que era exercido pelos artistas surrealistas — que poderiam expulsar do movimento quem, segundo seu julgo, não agisse de acordo com os preceitos que o sustentavam.

Veremos então, como essa problemática noção aparece na obra dos pós-lacanianos.

4. PARTE TRÊS -O Estilo após Lacan

Repetir, repetir
Repetir até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo

Manoel de Barros (*O livro das ignorâncias*, 1997)

4.1 O surgimento do lacanismo

A questão da recepção do tratamento da noção de estilo na obra lacaniana se confunde com a recepção de sua obra. Logo após o falecimento de Lacan, em 1981, o desenrolar da transmissão da teoria lacaniana se deu em um ambiente dividido entre preocupações de estruturação das suas formas de transmissão. Isso implicou uma preocupação com o fortalecimento dos dispositivos institucionais que poderiam sustentar a institucionalização, a internacionalização e a fixação de textos, práticas e comentários — processos que convergem notoriamente para o conceito lacaniano de Escola de Psicanálise. A ascensão da noção de *estilo* é correlata, portanto, da formação do lacanismo e da crítica da montagem transferencial e institucional na qual a disseminação de sua prática clínica e de sua teoria se desenvolvia.

Se o que se transmite da psicanálise é um estilo e, como Miller (apud Attié, 2012) afirma, “o que é lacaniano é um estilo, uma maneira de colocar os problemas”, o que se pode fazer a partir disso? Se é um estilo específico, uma maneira, o que se pode fazer que não seja um mimetismo de Lacan? De fato, acompanhamos Certeau (2011) que afirma que, “ao remontar o percurso lacaniano, desde seu fim teatral até seus começos psiquiátricos, ele desenha a história de um "estilo"”. Portanto, as divisões, as oscilações de teses, as repetições, as contradições conceituais, as variações expositivas e tudo o mais que caracteriza os 50 anos do ensino de Lacan ganham unidade, coerência e justificativa por meio dessa noção de estilo.

Muitas tentativas de se entender o avanço de sua teoria se formularam a partir do acesso à pessoa de Lacan — especialmente após a volumosa biografia de Roudinesco (1993) —, com a ideia de que, a partir da compreensão das motivações e expectativas do psicanalista, se poderia ter um acesso mais claro às suas enigmáticas formulações. Não é por acaso que a biografia de Lacan escrita por Roudinesco (1993) tenha como epígrafe a seguinte frase de Marc Bloch: “Robespierristas, anti-robepierristas, nós vos imploramos: por misericórdia, dizei-nos, simplesmente, quem foi Robespierre”. No entanto, como verificamos, essa aposta na compreensão do que seria a subjetividade de Lacan relativiza o entendimento do estilo como vinculado à transmissão.

Por outro lado as contextualizações biográficas, históricas, sociológicas e epistemológicas podem contribuir para dilatar ainda mais o estilo de Lacan. Desta feita, ele não estaria mais preso aos textos escritos devidamente publicados sob supervisão do próprio autor. O estilo funcionaria, então, como ponte de ligação e unidade para reunir a distância entre o ensino oral e o ensino escrito, entre os seminários abertos e as intervenções intrainstitucionais, entre as anedotas clínicas e os testemunhos, entre as intervenções pessoais e as apresentações de pacientes, entre seu estilo de vida “dândi” e sua presença pública no mundo. Assim o estilo de Lacan deixa de ser uma propriedade característica de sua forma de escrever e passa a ser um traço comum dessa variedade de perspectivas e de uma verdadeira “forma de vida”.

A questão que se construiu com a morte de Lacan foi o reconhecimento de como se daria então a transmissão da psicanálise lacaniana, de quem são seus representantes legítimos e de quem são os corruptores dessa estilística original. Assim como ocorreu com a obra de Freud, cuja organização e legado coube a sua filha Anna e aos que lhe eram próximos, o estilo familiar de transmissão se repetiu com Lacan: desde sua filha e socióloga, Judith Miller, e seu genro e filósofo, depois psicanalista, Jacques-Alain Miller — a quem confiou a divulgação de suas obras e seminários.

A reestruturação dos lugares a partir dos quais a transmissão da psicanálise lacaniana — sem a pessoa de Lacan — se dava é atravessada, portanto, por uma questão que elide o tratamento do estilo ao longo da obra de Lacan; qual seja: que o estilo, ao ser identificado ao objeto, traz consigo uma forma de dizer — a psicanálise — na qual as garantias referenciais, o peso do sentido como vinculado a um saber, são contestadas pela autoridade de especialistas. Assim como a morte de um artista dá início à construção de interpretações de sua obra e à formação de críticos capazes de sancionar

seus traços de pertinência e originalidade, o lacanismo expandiu-se fortemente em torno das práticas de reconhecimento do estilo, como traço comum de pertinência. É esse traço de estilo que separa aqueles que usam conceitos e referem-se a práticas inventadas por Lacan e aqueles que, verdadeiramente, incorporaram tais traços em experiências pessoais, de análise, de supervisão, de convivência direta ou indireta. Compare-se aqui o critério de legitimidade pelo estilo com o legitimismo freudiano que insistia fortemente na estratégia genealógica, das linhagens de psicanalistas derivadas do mesmo núcleo central freudiano. Isso ocorre porque nem todos os “lacanianos” fizeram análises “lacanianas”; e fazer análise com Lacan não era o mesmo do que fazer análise com Françoise Dolto (uma colaboradora), com Leclaire (um ex-analisante) ou com Jeanne Aubris (uma supervisionanda) ou com Piera Auglanier (uma dissidente do lacanismo).

O período que se segue a partir dos anos 1980 é caracterizado por uma espécie de leitura exegética da obra lacaniana calcada em uma concepção de estilo que, em nossa compreensão, não é inteiramente congruente com o tratamento lacaniano. Esse período, que se estende até nossos dias, é marcado então por vívidos debates acerca da teoria lacaniana. Das valências de conceitos — alguns escandidos, outros valorizados até as segmentações institucionais, —, das melhores e piores modalidades de transmissão da psicanálise até os expurgos e “desaparições” de autores e obras, o lacanismo como sistema de textos e forma de vida podia se reconhecer em um processo convergente orientado pela noção cada vez mais genérica de estilo. É importante atentarmos que esse processo se deu em meio a montagens e desmontagens de instituições e grupos psicanalíticos, não sem violência e ressentimentos; o que, se por um lado possibilitou a circulação da psicanálise em diversos meios e sua exportação da França para o resto do mundo, por outro contribuiu significativamente para que sua transmissão estivesse em relação às instituições. .

O enfrentamento e aparecimento de questões importantes para a clínica e a instituição psicanalítica nesse novo contexto da psicanálise global expandiu a serventia de conceitos unificadores — como o dispositivo do passe, a nomeação, a Escola, o cartel. Isso abriu um campo de disputa onde, como pretendemos mostrar, noções lacanianas como a de estilo tiveram e têm um papel normativo no embate político. A partir de uma perspectiva exegética de leitura do texto lacaniano é que, em nosso entender, se produziu um tratamento da questão do estilo que tende a compreendê-lo de maneira estanque, como uma espécie de traço de verificabilidade, ou de verdade

pragmática, aparentada justamente ao que o autor dos *Escritos* combatia. Veremos como o diagnóstico crítico de autores como Roustang e Beividas está calcado nessa leitura da noção de estilo em Lacan, uma noção que permite a imiscuição de elementos de tradição estética, de retórica e até de estilística, e que leva em conta como a noção de estilo foi mobilizada na disputa política pela transmissão da psicanálise lacaniana.

4.2 A crítica calcada no estilo

Além disso, ou talvez exatamente por isso, o estilo lacaniano tomado como norma de transmissão foi objeto de uma das críticas mais célebres a Lacan, a de Roustang (1982/1990). Segundo este autor, bastaria examinar *A história do movimento psicanalítico* (1914/2006) para averiguarmos que Freud não se interessava muito em debater a inovação das proposições de Adler e Jung, considerando-os como deturpadores da teoria psicanalítica.

Ainda segundo essa abordagem extremamente crítica que toma o estilo, como veremos, como norteador, o historiador Eli Zaretsky (2006) e o sociólogo Ernest Gellner (2008) descrevem o momento inicial do movimento psicanalítico como sendo algo semelhante a um "seita carismática construída em torno da figura paterna de Freud" (Gellner, 1999) enfatizando que muitos aspectos dessa configuração na produção e transmissão da psicanálise, identificada aos seus momentos iniciais, permaneceriam até nossos dias. Assim a conclusão seria a de que "no curso de todas as suas mudanças, a análise permaneceu dividida entre a fachada profissional e um amor secreto, fantasiado e ambivalente dirigido a Freud" (Zaretsky, 2006, p. 105).

Para Roustang, os candidatos a psicanalista deveriam se submeter à autoridade de Freud excluindo-se novos aportes teóricos e produções inventivas não autorizadas pelo mestre.

Parece que duas soluções apenas são possíveis: ou permanecer na dependência analítica, o que supõe um ato de fidelidade permanente para com a pessoa de Freud, ou fazer ato de independência e se encontrar fora das vias da Psicanálise, estar perdido para ela. (Roustang, 1987, p. 18)

Ou seja, na compreensão desta tradição crítica, mais relevante do que a vinculação teórica e a afiliação epistêmica, o que desempenharia um papel crucial é uma espécie de relação de fidelidade para com a pessoa de Freud — o que mostraria o caráter inequivocamente transferencial do que estava em jogo nesse momento da constituição da psicanálise.

Segundo Roustang, é notável que Freud (1914/2006) não escreva, em 1914, a história da ciência psicanalítica, mas sim a história do movimento psicanalítico. Fromm (1959/1976) aponta:

Há outro caso qualquer de uma terapêutica ou de uma teoria científica transformar-se num movimento, dirigido centralizadamente por uma comissão secreta, com expurgos de membros transviados, com organizações locais dentro de uma superorganização internacional? (Fromm, 1959/1976, p. 93)

Assim, Fromm postula que há um empuxo de expansão na psicanálise de Freud que portaria características políticas de dimensões alienantes. Da mesma forma, Ritzen (1972) compara a psicanálise com a escolástica. Segundo o autor, as obras de Freud operariam no registro de escrituras consagradas tendo os conceitos psicanalíticos valor de verdades reveladas — perspectiva com a qual corrobora Roustang.

Para o autor, essa transferência problemática capaz de moldar a comunidade psicanalítica exclusivamente em torno da figura de Freud passou posteriormente a estabelecer em Lacan um novo destinatário. Assim, se Lacan foi capaz de produzir desenvolvimentos de extrema originalidade - a ponto de suas formulações serem disruptivas na instituição à qual pertencia - logo suas teorizações e formulações foram absorvidas pela prática alienante inferida por essa tradição crítica, substituindo-se a figura de Freud pela de Lacan como o portador e crivo da verdade da psicanálise.

Muitas das críticas realizadas por autores como Fromm e Ritzen à Freud foram posteriormente aplicadas a Lacan, dando continuidade a essa perspectiva de crítica política calcada na emulação e reprodução de um texto do mestre por autores como Bleichmar e Bleichmar (1992), que afirmariam que “todos os vícios que Lacan critica na IPA também ocorrem com ele e com seus seguidores: poder dos mestres, mau uso da teoria, desvio das propostas freudianas e hierarquias de tipo eclesiástico” (Bleichmar; Bleichmar, 1992, p. 175). Mas podemos levantar uma diferença substancial: enquanto a IPA organizou-se como um sistema de transmissão padronizado e disciplinar, com

hegemonia de meios e métodos, as escolas lacanianas são múltiplas e seu conceito de formação é excepcionalmente liberal, ou até mesmo romântico; ademais se o freudismo se ergue sob a égide da obediência, o lacanismo se expande segundo o mito da revolta, da excomunhão e da crítica ao instituído.

A crítica opera em um ponto o qual a psicanálise sempre enfrentou problemas de formalização, a saber, o estabelecimento de crivos e critérios para a nomeação de quem poderia ser analista e quem não poderia. Assim, esse conjunto de autores verifica na filiação à instituições, práticas políticas, textuais e clínicas uma solução ideologicamente criticável para o problema; “para Lacan e para os lacanianos de hoje, parece que ser psicanalista é sinônimo de estar filiado a seu movimento, de outro modo não se faz psicanálise e se traiçoa o legado freudiano” (Bleichmar; Bleichmar, 1992, p. 176).

É por essa razão e a partir dessa perspectiva que, Roustang, por exemplo, afirma que “a citação de Lacan funciona como um ponto final” (1987, p. 40). Essa crítica, apesar de encontrar ecos nas montagens e desmontagens das comunidades analíticas lacanianas adquire um tom raivoso de um enquadramento que propõe um grupo de privilegiados que excluem qualquer diferença.

Não se passa mais nada, senão a assimilação de uma doutrina com suas sequelas de intransigência, de pretensão, de ignorância crassa e de fanatismo. Se por acaso você, diante desse tipo de personagem, tentar interrogar os ditos do próprio Lacan, ou você é jogado nas trevas exteriores, ou seus interlocutores não entendem nem mesmo do que você poderia estar falando. Se se questiona um pouco seriamente, é ou porque não entendeu nada ou porque não se é da casa. Não pode mais haver, neste caso, lugar para a análise; tem-se apenas um discurso analítico totalizante, assimilável ao discurso religioso, que dá conta de tudo, sem ter que prestar conta de nada. (Roustang, 1987, p. 51)

Portanto, embora aponte para um problema estabelecido a partir de uma prática verificável, que se constitui como fator operativo nos círculos psicanalíticos, essa tradição crítica, ao efetuar uma crítica a partir de uma ideia essencializada de estilo acaba por ter de descartar toda a teorização psicanalítica, adquirindo um tom agressivo e opositor da psicanálise como um todo. Assim, autores inscritos nessa tradição como Sokal; Bricmont (1999, p. 31) reconhecem essa clivagem que coloca a psicanálise em uma posição totalitária quando afirma que “de acordo com seus discípulos, ele revolucionou a teoria e a prática da psicanálise; segundo seus detratores, é um charlatão

e seus escritos são pura verborragia” (este se inscrevendo no segundo grupo, divisão que ele mesmo produz).

É a partir de ilações desse tipo, que tem em seu bojo uma crítica legítima mas que no entanto, por conta de uma acepção essencialista e subjetivista do estilo não leva em conta os diversos movimentos de construção e formalização da psicanálise que (1999, p. 10) pode postular um “excesso de transferência” característico do campo da psicanálise lacaniana. Assim, Beividas afirma que as "produções psicanalíticas pós-lacanianas raramente convencem de que conseguem ir muito além de *reproduções* do seu estilo, em paráfrases ou concatenações mais ou menos motivadas de duas ou três citações de Lacan para cada parágrafo de reflexão" (Beividas, 1995, p. 3).

Como vimos, com a manutenção dessa situação, o ganho é compreensível no contexto de produção de uma unidade global do movimento lacaniano e pelos efeitos de identidade que isso sustenta para a forma de vida que lhe dá pertinência. Essa tradição crítica entende que a psicanálise não tem nenhum interesse de confrontar seu saber com outro campo do conhecimento — como a psicologia, a filosofia, a antropologia -, quase como se isso significasse necessariamente um perigo de incorporação e destruição da especificidade psicanalítica por parte desses outros referenciais.

Assim o que está em jogo para esse conjunto de autores é a compreensão de que a psicanálise tem sua força em sua resistência a influências externas e na constituição política de um grupo organizado em torno de uma figura de mestria, impermeável ao contato com outras tradições e áreas do saber. "Trata-se mesmo de crença (...) na unicidade insuperável e invencível da teoria lacaniana." (Roustang, 1987, p. 115)

Se, por um lado, essa crítica nos parece dissonante do tratamento que Lacan deu ao tema do estilo em sua obra — localizando-o do lado do autor, do homem, do objeto, mas jamais como opção de ornamento e adereço identitário —; por outro, ela está em direta relação com eventos e disputas políticas que se seguiram após o falecimento de Lacan.

4.3 Estilo e políticas de identidade e unificação

Ao mesmo tempo em que apareciam tais críticas ao estilo lacaniano, despontava um pequeno e raro texto de Judith Miller justamente a respeito do estilo. Intitulado "Le style est l'homme même" (1991), o artigo apresenta a questão retomando o trabalho de Lacan na "Abertura desta coletânea", dos *Escritos* — onde o estilo, como vimos, é trabalhado a partir do axioma de Buffon "o estilo é o homem". Judith Miller desenvolve nesse texto um argumento a partir da posição de Buffon, quando de sua nomeação para a *Académie Française*, em 1753, como substituto do arcebispo de Sens. Na ocasião de seu célebre discurso, Buffon se endereça ao público agradecendo a escolha da qual fora objeto.

Ao dizer que "o estilo é o próprio homem", Buffon estaria ele próprio enunciando a si mesmo — em sua "fantasia de grande homem", como afirma Judith Miller. É no estilo que o homem encontraria a sua essência, que o diferenciaria de outros animais, por exemplo. Um efeito da adição que Lacan traz à fórmula de Buffon — "para aquele a quem ele se endereça" — seria o de incluir o homem como submetido à lei comum da linguagem. Assim, apesar da manutenção da identidade de alguma maneira vinculada à linguagem, esta é soberana em relação a uma concepção essencialista de homem que tomasse o estilo como expressão dessa identidade. Assim, na introdução do complemento, Lacan — apesar de não eliminar a ideia de *homem* da equação — a localiza no que um representa a outro: alguém que fala se endereça a outro assim como "um sujeito é representado por um significante para outro significante".

É nesse "jogo de espelhos" que o argumento do artigo caminha para afirmar que a posição ocupada por Buffon, a de imortal segundo a *Académie*, estava validada pela presença do rei Luís XV. Judith Miller postula que é somente através do olhar do rei — a quem Buffon se endereça, mas que é de uma alteridade completa — que ele pode declarar que "o estilo é o próprio homem". Nessa análise do discurso de Buffon, este "ilustra perfeitamente" a teoria lacaniana:

Buffon recebe a mensagem 'nós o escolhemos entre os mortais' e ele responde a eles, 'você é o estilo e, portanto, imortal'. E ele então explica por que eles são imortais: porque eles são como ele. Ele também recebe a mensagem 'um de nós está morto; você é chamado em seu lugar'. E ele responde, 'o lugar do nome do rei imortal, ninguém pode tomar'. O endereçamento final de seu discurso significa nada além para os Acadêmicos do que sua imortalidade comum. De onde vem essa imortalidade? Do discurso de

Buffon a quem eles escolheram, e quem, ao definir 'estilo', mostra a eles como eles não desaparecerão após a morte. (MILLER, 1991)

A leitura de J. Miller então opera uma segunda reversão, além daquela que o próprio Lacan já havia feito — qual seja, uma apropriação lacaniana da situação na qual o discurso de Buffon se realizou. Nela Buffon tem como intento ocupar o buraco deixado pela morte do arcebispo de Sens e falha, marcando assim o lugar do *objeto a* em sua fala acerca do estilo. O texto de Judith Miller — relevante não somente porque é uma de suas poucas produções psicanalíticas, mas também precisamente pelo lugar que ela ocupa dentro da rede de transferências da psicanálise lacaniana, como filha de Lacan — marca um tratamento do estilo que visa imputar sua associação ao *objeto a* através de uma espécie de forçamento do texto de Buffon; ou seja, ler em seu discurso de 1753 a presença das preocupações que ocuparam Lacan na "Abertura destes escritos" em 1966. Apropriações como essa contribuíram para estabelecer as coordenadas de tratamento da questão do estilo que oscilam, veremos, entre a parasitagem de textos literários segundo os pressupostos da teoria lacaniana e um movimento elucidativo, por assim dizer, dos conceitos e elaborações lacanianas.

A elucidação, a atualização e a orientação "*de*" Lacan — em síntese, a *orientação lacaniana* — é um modo de tratamento do texto lacaniano de forte presença no meio psicanalítico, em especial a partir dos anos 1990. Com efeito, os textos de Jacques-Alain Miller — saídos, via de regra, de transcrições de seus seminários — passam a substituir os de Freud e Lacan e a ocupar o lugar de textos-referência para os psicanalistas inscritos nas escolas pertencentes à Associação Mundial de Psicanálise (AMP). Surge, assim, a "École Une" (Escola Una), qual seja, a própria Associação Mundial de Psicanálise (AMP), porém unificada e ordenada nos e pelos seminários dirigidos por Miller sob o cognome "orientação lacaniana do campo freudiano".

Esses textos — que combinam edição, estabelecimento, transcrição, interpretação e comentário — trabalham no sentido de solapar o posicionamento lógico-estrutural desde o qual Freud fundara a Psicanálise. Tal posicionamento rigorosamente formalizado, reconhecido, validado e praticado por Lacan — particularmente no que veio a se chamar o *Retorno a Freud* — é substituído, sem mais, por um pragmaticismo cujo objetivo explícito é o de subsumir o dispositivo psicanalítico ao "contingente". Retira-se, assim, o arcabouço da clínica e, em seguida — atenção: baseando-se em uma

leitura completamente equivocada do conceito de real em Lacan— decide-se cognominá-la de "clínica pragmática" e/ou "clínica do real", a qual estaria enfim "livre dos condicionamentos da estrutura" e apta para adentrar inteiramente repaginada no Século XXI .

Ao se estabelecerem como textos-referência da Associação Mundial de Psicanálise (Orientação Lacaniana: École Une: AMP), os textos de Jacques-Alain Miller e a leitura que ele faz do ensino de Lacan passam a ter necessariamente o estatuto de Significante-mestre (S_1). Nesta condição, pervertem o conceito de Discurso do Psicanalista, na medida em que reinstalam no bojo do lacanismo os dispositivos grupais assentados em transferências subsumidas à identificação imaginária ao "mestre" Lacan — ou ao "mestre" texto lacaniano —; muito embora, para Lacan, o discurso analítico subverta os conjuntos ao estilo de grupos: “(...) o Discurso-Psicanalítico (esse é meu desbravamento) é justamente aquele que pode fundar um laço social purgado de qualquer necessidade de grupo” (LACAN, 1972/2003, p. 475).

Assim, esse trabalho cioso com os textos e aulas de Lacan, operado por Miller, tem em seu horizonte mais do que o estabelecimento de textos, mas o estabelecimento de uma comunidade organizada em torno de uma instituição - algo presente em iniciativas de Lacan e que remontam à organização da psicanálise em seus vários momentos, desde os grupos de quarta-feira em torno da figura de Freud.

Esse horizonte, considerando-se a difusão alcançada pela psicanálise lacaniana (ou orientação lacaniana) exige um trabalho de regulação e estabelecimento de critérios, de fronteiras relativamente rígidas a partir das quais poderíamos aferir valor às produções, considerá-las como dentro ou fora do escopo da comunidade estabelecida. A partir daí mecanismos mais ou menos visíveis se multiplicaram para a regulação de uma população cada vez maior.

De fato, se nos atentarmos aos dispositivos institucionais e à produção teórica da Associação Mundial de Psicanálise (AMP) notaremos a onipresença de Jacques-Alain Miller através de seus textos-referência. No entanto, se a letra lacaniana passa a ocupar o lugar de crivo, é difícil a produção de um outro resultado que não a leitura exegética e exercícios de elucidação e reprodução - algo distante dos tensionamentos que obrigaram a Lacan uma inventividade vívida e sua relação com saberes estrangeiros ao metiê psicanalítico.

Esse empuxo à elucidação estaria muito distante, como vimos, das formulações lacanianas acerca do estilo. Se esse se constituiu como um caminho responsável pelo ingresso de muitos no lacanismo - e no lacanismo brasileiro - outras produções se constituíram a partir da herança de Lacan mas a partir de uma perspectiva diversa daquela calcada em uma outorga original da pessoa de Lacan, diferente dessa que, como vimos, mantém preocupações com uma certa unidade da "política" ou comunidade analítica. No Brasil verificamos como exemplo um trabalho com o estilo, sob influência clara de Lacan, no trabalho de Haroldo de Campos e do núcleo da PUC nos anos 1980.

4.4 Invenção de estilo no Brasil - Haroldo de Campos

Quatro anos após o falecimento de Lacan, em 1985, o poeta e professor universitário Haroldo Campos foi convidado a discursar para a Biblioteca Freudiana Brasileira — um grupo de pesquisa criado exatamente em 1981, na cidade de São Paulo, que tinha como objetivo a promoção do estudo de Lacan no Brasil.

Foi nessa ocasião que Campos apresentou uma primeira versão do que depois seria seu ensaio "O afreudisíaco Lacan na galáxia de lalíngua", o qual ele passou por diversas reformulações até ser finalmente publicado, em 1998, no *Correio*, o periódico da Escola Brasileira de Psicanálise, vinculada a AMP. No ensaio Campos nos informa que sua motivação para a redação se deu em uma reunião em Paris no ano de 1985, na qual estavam presentes, além de Campos, o psicanalista brasileiro Joseph Attié e Judith Miller. A reunião tinha como objetivo a definição do próximo número do periódico *L'Âne*, que seria dedicada ao tema do estilo. A partir das discussões ocorridas nessa reunião, Campos sugeriu como epígrafe à edição a frase "*Le stylo c'est l'Âne*".

Um curto e elaborado texto lidando com complexas ideias psicanalíticas e literárias, esse ensaio — menos conhecido, até mesmo dos brasileiros — fornece um valioso roteiro para atravessar as *Galáxias*, uma obra-prima de poemas em prosa escrita por Campos entre 1963 e 1976 e publicada pela primeira vez em sua totalidade em 1984. O tema do "estilo" é o centro do ensaio sendo tratado por Campos a partir da interpretação de Lacan sobre o discurso de Buffon em supremencionada "Abertura"

(Lacan 1966/1998) "O estilo é o homem, acrescentaríamos à fórmula, somente para alongá-la: o homem a quem nos dirigimos?" Nesse ensaio Campos propõe a adição de mais um comentário ao de Buffon e ao de Lacan, no qual estilo é substituído por *stylo* ('caneta' em francês) e *l'homme par l'analyste*, resultado: "o estilo é o psicanalista". O autor realiza então operações e deslocamentos inventivos com o texto lacaniano.

Ao longo do desenvolvimento do ensaio, Campos inicialmente traça um diagrama conciso dos desenvolvimentos de Lacan pelo estilo e sua pertinência para o psicanalista, não se furtando em estabelecer paralelos entre o estilo opaco o qual atribui a Lacan e os estilos de Góngora, Mallarmé e Joyce para ao fim defender que há aí uma espécie de "tradição de ruptura", no qual o seu trabalho intitulado *Galáxias*, publicado precisamente no ano de 1984 estaria inscrito.

Essa tradição recolhida e proposta por Campos e sua auto-inscrição nela estaria remetida à ideia de texto "escrivível" desenvolvida originalmente por Barthes na qual a proposta textual se daria a partir do "romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura" (Barthes apud Campos, 2006). Dessa forma, Campos prossegue em sua citação de Barthes:

Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma delas possa qualificar-se como principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista; eles não são dedutíveis (o sentido nesse texto nunca é submetido a um princípio de decisão e sim por um processo aleatório); os sistemas de significados podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem. (CAMPOS, 2006)

O texto que Barthes tem como horizonte portanto, compartilharia, a partir da perspectiva de Campos, semelhanças com construções realizadas pelo poeta em textos como "A obra de arte aberta" (Campos, 1955).

Assim, Campos sugere que o *Discours sur le style* de Buffon ao ser proferido para uma assembleia de pares — a *Académie Française* - característica também trabalhada por Judith Miller, acaba por tomar o estilo como uma questão técnica a ser discutida e compartilhada entre profissionais. No entanto, contrariamente ao que faz J. Miller, Campos estende essa característica de tratamento do estilo aos Escritos e aos

seminários de Lacan, os quais lidam com um *corpus* linguístico específico compartilhado por um grupo altamente especializado.

Há no ensaio de Campos um esforço claro de esfacelamento e remontagem do problema do estilo no qual ele trabalha a referência principal de Lacan, a saber, o discurso de Buffon, para, em confronto com o arcabouço conceitual da retórica e da linguística, operar não somente elucubrações e interpretações mas também construções categoriais e formalizações que tangem o poético. Campos faz, por exemplo, considerações acerca de dois tropos que estariam presentes tanto nas considerações de Buffon quanto nas de Lacan (e nas seus próprios trabalhos), sendo que o estilo é tratado "como um espelho refletindo o elegante desígnio da natureza e o tropo da sementeira, lançando sementes sobre o chão" (Bessa, 2013). É dessa forma que, dissociado de uma perspectiva subjetivista ou pessoal, o tratamento do estilo está voltada para o delineamento de uma economia textual que é parte não somente integrante mas também imanente tanto das produções de Campos como das teorizações lacanianas a respeito do processo analítico - na qual não se pode separar a forma de construção e exposição dos movimentos e do material significativo dos efeitos que esta produz.

Esses movimentos e apostas formais carregam consigo algo que verificamos na construção da teoria lacaniana em seus mais diversos momentos, qual seja, o aporte de influências e a assimilação não sem contradições destas. No caso de Campos, por exemplo, há a presença de elementos tão diversos como a obra de Pierre Boulez, célebre compositor que trabalhou com o atonalismo - ele mesmo atravessado por influências da literatura como o grupo neoconcreto Noigandres - ao qual Campos pertencia (Bessa, 2013), a quem ele afere como tendo inspirado a sua ideia de abrir e fechar a coleção com formantes¹⁰. A ideia de Boulez na qual um movimento musical é tomado como formante é influenciado pelo conceito de poema como constelação, de Campos que posteriormente se apropria do trabalho do compositor como ensejo de novos ensaios formais. Esse trabalho em "constelação de influências", se quisermos, longe de produzir obras endogâmicas perturba formas estabelecidas e se inscreve - não somente a partir de uma legitimidade de herança mas também em uma tradição que Campos reconhece em Lacan, Mallarmé entre outros - no que podemos considerar um modo de trabalho com o estilo.

¹⁰ Ver entrevista de 1984 a J. J. de Moraes sobre *Galáxias*, Campos (1984/1992).

Assim, o estilo difícil e perturbador de *Galáxias* - "politépico e polifônico" (Bessa, 2013) - realiza enfim uma espécie de barbarismo no atravessamento de fronteiras, do jogo com elementos advindos de um campo presente como alteridade, da invenção de regras que advém do objeto. Não sendo exatamente ou facilmente categorizável como prosa, nem tampouco como poema, esse trabalho que escapa também ao hibridismo o celebra em uma produção original. Dessa forma, o trabalho de Campos, em especial *Galáxias*, produzido no momento em que trabalhava proximamente com preocupações acerca do estilo de Lacan escapa da denominação do modernismo dentro do qual a poesia concreta era formada e pode ser visto como um artefato que dispõe muitos dos elementos que formarão o pós-moderno brasileiro, inaugurando uma nova era na cultura ou contracultura (Bessa, 2013). Índice disso é a própria pluralidade de estilos que surgiram no Brasil no final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970, derivadas de alguma maneira do trabalho de Campos.

No entanto, se essa é uma tradição que se consolidou na produção literária, artística e crítica brasileira, e que, de certa maneira facultou e facilitou a chegada do lacanismo ao Brasil, o mesmo impulso fertilizante não se verificou na sua disseminação, que passa a ser crescentemente e excessivamente vinculada a demandas institucionais de transmissão — desgarrando-se da temporalidade e da contemporaneidade que a noção e a reflexão sobre o estilo carregava consigo naquele momento.

Não pretendemos com essas observações que o trabalho de formalização e a teorização da psicanálise lacaniana esteja obrigatoriamente vinculado a uma produção artística, dado que os analistas não são e não serão todos poetas. No entanto o trabalho de Campos ao menos aponta para um tratamento da questão do estilo que questiona a repetição infundável dos ditos de Lacan sem elaboração e tensionamentos, chave de trabalho do estilo do psicanalista francês e coloca a questão de por que insistimos tanto em mimetizar o resultado deste trabalho com o estilo de Lacan em nossos textos, resultando muitas vezes em um uso de recursos estilísticos (como a escansão de palavras) ou com a ambiguidade escrita/fonética que não avança propriamente na formalização, mas se torna adereço textual - quando não, como veremos, reforça posições políticas.

4.5 Os usos institucionalizados da noção de estilo

Ao adentrarmos o universo de produções da psicanálise lacaniana encontraremos um número razoável de trabalhos a respeito da — ou que remetem de alguma forma à — questão do estilo. É claro, na leitura desses trabalhos, que a noção de estilo aí utilizada não é exatamente aquela que nasceu com a Retórica ou que está em jogo na Estilística. No entanto, não é raro as temáticas clássicas dessas áreas — como a *maneira*, o *desvio* ou *adequação à norma* e a *representação* — se fazerem presentes. Ou seja, a forte tradição da noção de estilo nestes campos do saber — juntamente com o tratamento, já visto neste trabalho, que Lacan dá à temática, relacionando o estilo à Quintiliano e Buffon, por exemplo — estabelece uma espécie de campo de trabalho da questão ao qual, como veremos, muitos trabalhos de autores pós-lacanianos estão referidos.

No entanto, pensamos ter apresentado as dificuldades dessa relação, dado que áreas como a retórica, a estilística e a linguística têm não somente uma perspectiva que, muitas vezes, pouco tem a ver com a posição da noção de estilo dentro da obra lacaniana; como também as referências lacanianas acerca do tema, como vimos, são esparsas e servem à construção argumentativa dentro de movimentos localizados e específicos em sua obra — como sua relação com delírios psicóticos, a construção de uma teoria do significante e sua relação com o estruturalismo ou o trabalho com conceitos como *objeto a* e *lalíngua*. Muitas vezes, essa presença se dá como uma contraposição ao que Lacan pretende com a noção de estilo no texto. Como vemos, por exemplo, em Nasio (1993 grifo nosso), com a afirmação: “o *estilo* é mais que originalidade, algo além de uma *maneira*”.

A ideia de maneira, que também inspira a definição de um estilo — o maneirismo aparentado ao barroco do século XVIII, que, além de forte presença na retórica, tem aí uma compreensão normativa —, passa a ocupar um lugar intercambiável com a noção de estilo. Assim também, frequentemente, o bem-dizer — temática também cara à retórica — aparece; no entanto, o bem-dizer surge deslocado de como é tratado no campo do conhecimento estabelecido na Grécia Antiga, como constatamos, por exemplo, no texto “O Estilo em Psicanálise: o discurso do analista como arte do bem dizer” (Ferreira; Silva; Carrijo, 2014).

Encontrar o estilo é tarefa sempre inacabada; implica a necessidade de reunir todos os outros, de se ver diante do Outro, decodificar todas as falas recebidas. Sem que percebamos, essas mensagens difusas desses vários outros vão nos constituindo em um rebotalho chamado Sujeito. Cabe assim àquele que deseja ingressar na arte do bem dizer a depuração de um *estilo*, uma via de se fazer ouvir na impossibilidade de dizer. (Ferreira; Silva; Carrijo, 2014; grifo nosso)

É inegável que o bem dizer esteja conectado as noções lacanianas como a dicotomia entre *fala plena* e *fala vazia*, além de encontrar respaldo em teorizações acerca da interpretação. No entanto, entendemos que o estilo é aqui tomado a partir de relações muito rápidas com conceitos de outros campos do saber e que estes funcionam a partir de um entendimento mais geral do que seria estilo — precisamente ao contrário do que vimos Lacan pretender com a noção. Em muitos trabalhos é possível identificar uma posição de tamponamento, mesmo, do estilo como questão, em seu alocamento como solução ou resposta.

Colocado dessa maneira, o estilo passa então a exercer sua velha função normativa presente na retórica e na estilística, na pintura acadêmica e na poesia clássica; ou seja, regrar os limites da prática clínica, textual e teórica da psicanálise lacianiana, constituindo um campo a partir da verificação de elementos identificáveis ao "estilo lacianiano", como no trecho abaixo:

A partir dessas constatações, abordarei um tema que nos últimos tempos tem absorvido a atenção da comunidade analítica: o exercício da nossa clínica. Mais precisamente o exercício da clínica lacianiana. O que faz com que uma experiência analítica seja considerada lacianiana? Estamos diante de um predicado: lacianiano. Isto nos faz refletir. O que é o analista lacianiano, quando o próprio Lacan se nomeou freudiano? Para responder a essa indagação, que tanto nos perturba, é imprescindível debruçar-nos sobre os princípios que fundamentam o *nosso estilo* e as regras que marcam a nossa ação, para que nosso fazer seja conforme a essência da psicanálise. (VICENTE, 2004,; grifo nosso)

O uso normativo do estilo, relacionado a seu lastro na retórica, está também muitas vezes associado a uma espécie de deriva metonímica na qual são elencados conceitos de Lacan que, por movimentos inferenciais, desembocam em questões das quais o tratamento do estilo estava distante — ou, pelo menos, que não foram aludidas pelo psicanalista francês. Dessa forma a noção de estilo pode se prestar a encampar projetos de transmissão da psicanálise que, se tem um grande lastro nas proposições lacianianas, pouco tem a ver com o seu tratamento do estilo.

E quanto ao ensino da psicanálise? Pode-se pressupor a existência de um enodamento entre o ensino e a transmissão representados no círculo de Euler. A zona de interseção entre estes dois campos, criada a partir desse nó, aponta para uma estrutura de corte. É dessa estrutura que se extrai o *estilo*, com o qual o analista opera e pode inventar, ir além da cola, da identificação com os ideais. A Escola de psicanálise encampa esses dois registros, do ensino e da transmissão, pois ela apresenta uma parte formal, de ficção, e outra real, de pura falta, partes que se mesclam para deixar cair o objeto a, objeto causa de desejo. (Cardoso, 2004)

Outra ocorrência comum nos trabalhos que evocam a questão do estilo em Lacan é uma operação que agencia a noção como uma aparente solução, mas que acaba por entrar no lugar de um trabalho com as questões problemáticas e polêmicas da teoria e clínica lacanianas, como o fim de análise, por exemplo: "é um saber fazer adquirido na experiência própria da análise, que permitirá a cada um construir seu próprio estilo" (Monteiro, 2014). Assim, o estilo assume um caráter dogmático, não como mera mimesis do estilo laciano que encontramos nas críticas de Roustang ou Beividas, mas como um componente silenciador de questões prementes para a clínica e a política da psicanálise lacianiana.

Nesse sentido, por exemplo, Marcus André Vieira (2004) afirma que a psicanálise é um dispositivo, e que isso significa um "novo estilo". No entanto, o trabalho acerca do que pode querer dizer ou acerca das modalidades de instauração desse estilo é elidido:

Lacan, em 1967, faz sua a definição da psicanálise cunhada por Freud em 1922, até hoje a mais em curso nos compêndios e vocabulários. Nela, a psicanálise é situada como um método de investigação e de terapêutica (além da teoria que o exercício desse método engendra). Lacan, porém, enfatiza não tanto a investigação, a terapia ou a teoria, mas o método. "Método", aqui, deve ser entendido não tanto como receita ou manual, mas sim a partir do que este termo assinala de um novo modo de operar, de agir na experiência, de uma nova prática que "inaugura, na experiência, um campo".

O método em questão, já o conhecemos, é o da associação livre. A operação lacianiana é insistir no que ele tem de corte. Nem microscópio investigativo, nem injeção terapêutica, nem nova corrente filosófica; em sua simplicidade ele comporta um novo meio de dispor dos elementos da experiência subjetiva. Esta novidade é uma prática que nasce de um método, com suas consequências e pressupostos. É o que chamamos de "dispositivo", um novo *estilo*, uma nova disposição para o face a face do homem com seu destino. (VIEIRA, grifo nosso)

O estilo começa a abarcar também a noção de singularidade, de incorporação própria de uma prática, de um texto ou de uma maneira de pensar. Dessa maneira, autorizar-se psicanalista é criar esse estilo próprio; esse é o ideal de transmissão capaz

de reunir a força da autoridade que obtemos ao participar de uma tradição coletiva com a força da individualidade e autoria que distingue aquele de todos os outros. Essa espécie de síntese dialética simplificada, associada com a noção de transmissão, torna a noção de estilo assimilável ao processo pedagógico; como, por exemplo, "Transmissão e estilo: o que define a singularidade na relação professor-aluno?", de Odana Palhares, que faz conclusões como as seguintes:

Nos propomos a falar de *estilo* no meio da estrutura da linguagem, ou melhor por meio da produção daquele que escreve. Nossa questão é estabelecermos a relação entre a constituição subjetiva e a produção objetiva com as marcas do escritor, ou seja, com o que surge na escrita como revelador da singularidade do sujeito que escreve. Para a leitura do escrito a metodologia utilizada será a transliteração levando em conta a tradução e a transcrição, sendo respectivamente facetas do simbólico, imaginário e real, instâncias psíquicas. (Palhares; grifo nosso)

No artigo "Desafios na formação clínica de professores: entre o cuidado, o ensino e a transmissão", de Sandra Francesca Conte de Almeida, a autora se permite ilações do tipo:

(...) desejo e a ética a que nos referimos, atravessados pela experiência da análise pessoal, na formação do analista, apontam para a verdade subjetiva do sujeito, revelando o seu *estilo singular* e também "os modos pelos quais, intra e intersubjetivamente, regula a tensão entre prazer e gozo, fantasia e realidade, pulsão e desejo, ou seja, dá testemunho de como obtura a falta no Outro" (Almeida, 2006, p. 15). Se o *estilo*, em Lacan (1966), tem a ver com o inconsciente enquanto discurso do Outro e com o objeto a, objeto causa do desejo, será o *estilo do sujeito*, enquanto efeito da experiência de análise, efeito, portanto, do ensino e da transmissão da psicanálise e de sua ética, que o credenciará a ocupar um lugar privilegiado no dispositivo clínico de formação de professores. (Almeida, grifo nosso)

Outra variação de emprego da noção de estilo vai se encarregar de representar, em seu interior, uma espécie de antídoto natural contra a repetição. O estilo comporta e agrega noções como as de invenção, novidade, criação — noções que parecem convergentes com o movimento mais genérico de estetização ideológica —; e isso aparece de modo flagrante, quando a noção de estilo é relacionada de maneira forte às proposições institucionais, como no artigo "O estilo, o analista e a escola", de Quinet (1999), no qual o estilo é visto como algo que emerge no dispositivo do passe:

A emergência de *um estilo para cada analista* se dá no momento do passe. O *estilo* é, portanto, inventado, criado na passagem de analisante a analista. Por conseguinte, ele não se apoia na fantasia, tampouco no sintoma. Ele é o resultado da travessia da fantasia para ser um *estilo novo*, ex-nihilo, correlato ao desejo novo como desejo do analista,

desejo epistêmico, desejo de saber. Eis a operação da transmissão pela via do estilo: transmissão de passe causando passe. (Quinet, 1999, grifo nosso)

Percebemos aqui como a questão do estilo responde a um problema crucial da psicanálise, perspectiva recorrente que se acentuará em outros textos. No entanto essa incidência como resposta ou solução estabelece uma referência para o estilo que desconsidera parte importante da problematização lacaniana. Vimos que o estilo se coloca, insistentemente, como questão na medida em que ele mesmo se inscreve de maneira extemporânea no discurso. O estilo tem mais a estrutura de uma questão ou de uma galáxia de perguntas dos que a aceção de resposta ou solução para um conjunto de dificuldades — formativas, institucionais, coletivizantes ou individualizadoras.

Finalizar uma análise é, antes de tudo, operar uma *mudança de estilo*. Trata-se, portanto, de assumir uma nova posição, um *estilo* marcado pela não necessidade de criar sentido, pela não necessidade de se autoexplicar, uma formação discursiva que, por ratificar-se na ausência, apresenta-se como possibilidade. (Ferreira; Silva; Carrijo, 2014; grifo nosso)

O estilo aparece, então, entre o dizer e sua impossibilidade, entre o analisando e o analista, entre o sujeito e o objeto. O estilo não se apoia no sintoma nem na fantasia: advém *ex-nihilo* como uma espécie de conquista ou ultrapassagem desse estado preliminar, identificatório, que poderíamos chamar de gênero. O sintoma, a fantasia, as demandas são formas de identificação, portanto fracassos do estilo. O estilo, se ele é entendido como separação, deve estar mais além do padrão, da norma, contudo isso não o exime de formar parte no discurso da superação da norma, na mera mistificação da diferença, afinal:

o estilo interroga a formação do analista, e o que se transmite no interior de um tratamento não é certamente indiferente. Em realidade, através do *estilo*, acha-se valorizado um resto que contradiz toda a ideia de uma produção standard do analista. O *estilo* incomoda pela posição subjetiva que ele supõe: a exceção. [...] deve, então, ser pensado em relação a uma enunciação, irreduzível ao sentido, irreduzibilidade que se desvela de maneira específica no passe. (Lecœur, 1997, grifo nosso)

Esse texto foi pensado a partir do encontro "Estados Gerais da Psicanálise", projeto franco-brasileiro, inspirado no projeto de Derrida de uma "psicanálise sem alibi" da qual ele fala no "Estados da Alma da Psicanálise", palestra de 2000. Nessa proposta de René Major para o entendimento dos rumos da psicanálise naquele momento, os

modos de transmissão de sua experiência e suas relações com o social e outros campos do saber tais quais a arte, a filosofia, o direito, etc. Ou seja, trata-se de um momento de intenso debate acerca dos rumos da psicanálise que foi permeado de disputas e escolhas institucionais. Nesse texto, podemos ver uma crítica contundente à Associação Mundial de Psicanálise e sua abordagem da obra lacaniana.

Lacan situa os resultados da psicanálise em oposição às flutuações da moda. Podemos, entretanto, nos perguntar se também não existe moda na psicanálise, uma moda que acaba se opondo ao estilo singular como resultado de uma psicanálise. A Associação Mundial de Psicanálise é mestre em lançar a moda de temas, termos e frases que todos saem repetindo. Antes era o "um por um", agora a "Escola Una". (QUINET, 1999)

O autor prossegue:

O desconhecimento e o *descaso da questão do estilo* chegaria às raias do ridículo se não fosse grave e seu testemunho pode ser lido, por exemplo, no Correio da Escola Brasileira de Psicanálise de junho de 1998 em que seu presidente escreve: "O analista não deve ser um *escravo do estilo* [...]. Redizer que o *estilo é o homem* a quem nos endereçamos é equiparar o analista ao homem pronto a todas as circunstâncias [...]. O analista pronto a todas as circunstâncias destacará em cada tempo: presente, passado e futuro a permanência da causa. Sustentará um *estilo* marcado pelo seu endereçamento. É o que propicia a conversação como um método pedagógico da causa psicanalítica". Esta pérola do desvio da psicanálise, resvalando explicitamente para a pedagogia, indica o que está implícito no método da conversação: fazer os analistas entrarem no discurso universitário, educando a causa analítica para melhor atenuá-la. Se o objetivo explícito de conversação é a pedagogia da causa analítica, ela se revelou na prática um processo stalinista de expurgo dos contestadores. É o método de uma nova "psicanálise de massa" que mal escamoteia a psicologia das massas descrita por Freud antecipando o nazismo e o fascismo. (QUINET, 1999, grifo nosso)

Se, em sua crítica, Quinet toca assuntos cruciais no que diz respeito ao tratamento lacaniano do estilo pela AMP, ele próprio o relacionará ao dispositivo do passe, condicionando-o a uma lógica institucional.

Por outro lado, um *estilo* "marcado pelo endereçamento" é o oposto de um endereçamento marcado pelo *estilo*. Um *estilo* marcado pelo seu endereçamento é um *estilo* que é sempre do Outro, modulado e determinado pelo Outro. Se há algo que não pode ser uniformizado e que não pode ser marcado pelo endereçamento é justamente o *estilo da singularidade que é o estilo do analista*. O *estilo* de cada analista não pode ser marcado pelo Outro a quem ele endereça sua mensagem. Uma Escola que determine um estilo a seus membros, uma Escola que imponha um estilo é aquela que funcionará como Outro. Conseqüentemente, as pessoas terão seu *estilo* marcado a partir desse endereçamento, o que vai contra o discurso do analista, pois o estilo é tributário do objeto a, causa de desejo. O *estilo* do analista, como já tínhamos acentuado, é vinculado a essa singularidade do objeto a e à incompletude do Outro [S(A)]; não há portanto o

Outro completo, garante para o qual se possa endereçar seu ato, o que não quer dizer que o estilo não esteja no laço social. (QUINET, 1999, grifo nosso)

A ideia da “depuração de um estilo” aparece também em Quinet (2009), quando este afere ao matema a "depuração máxima do estilo, pois ele aparece como pura enunciação, sem sentido e até sem significante, no rechaço do discurso". Nesse sentido a ideologia do estilo se afina com os tempos neoliberais e seu discurso de ultraindividualização, de desgarramento completo do Outro, de indiferença aos monólogos de gozo. Para afinal concluir que, "Vinculado portanto ao desejo do analista e a seu ato, o *estilo do analista* é um *estilo de passe*, momento do ato analítico produzido como resposta do sujeito ao encontro com o real no final de análise" (Quinet, 1999). Ou seja, verificamos aqui passagens, que, apesar de muito bem conectadas ao ensinamento de Lacan, mobilizam a noção de estilo para o elogio ao dispositivo do passe: uma ligação inaudita e ausente, cumpre dizer, na obra do psicanalista francês.

4.6 O estilo como possibilidade

Assim, o estilo aparece, em geral, em dualismos. Está, por exemplo, presente na problemática da constituição subjetiva: ele se encontra entre a identificação — a personalidade, a assinatura, a marca individuante, o traço — e a negatividade completa, o nada. A noção de estilo também transita no debate acerca do conteúdo e forma: ao mesmo tempo em que o estilo pode, muitas vezes, ser análogo à forma de determinada produção, ele não deixa de ser, ele próprio, conteúdo. Ademais, também o problema entre a autenticidade de uma obra de arte e a sua reprodutibilidade técnica propostopor Benjamin(1936) remete-nos à questão do que é singular e o que é coletivo, ou reproduzível, entre o individual e o coletivo: um estilo pode ser o que há de mais individual e, ao mesmo tempo, é o termo sob o qual podem-se abrigar diferentes produções constituindo uma unidade.

Em seu texto “Função e campo da linguagem em psicanálise” de 1953, Lacan — ao dizer que o “o inconsciente “é o capítulo de sua história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: e o capítulo censurado” (Lacan, 1953/1998) —vai afirmar que a verdade, no entanto, pode ser resgatada em outro lugar. Entre eles (monumentos, documentos de arquivo, tradições) está a evolução semântica: e isso corresponde ao estoque e às acepções do vocabulário particular, bem como ao *estilo de vida* e ao *caráter*. Assim como na “Ata de fundação da Escola Freudiana de Paris” (1964), o estilo de vida aparece como o produto de uma análise, Lacan propõe-se, a partir da Escola, a realizar não só a “crítica, mas a abertura do fundamento da experiência ao questionamento do estilo de vida em que (uma análise) desemboca” (Lacan, 1964).

A questão que se apresenta é se a partir de um processo de dessubjetivação que tem lugar em uma análise é produzido, ou ainda resta um estilo. Como lidar com a potência singularizante e com o risco ideológico de certa estetização do processo analítico. Se a noção de estilo não se faz operativa nas produções psicanalíticas, a sua mistificação torna-se um passo fácil, e perigoso. Se é o estilo o que resta de uma análise, e é ele a via de transmissão da psicanálise, é preciso notarmos a dificuldade histórica e conceitual que a noção apresenta.

Esse é o sentido de um artigo de 1998, em que Dunker trabalha a questão da cooptação do processo analítico por um ideologia estética a serviço de uma “comunidade do gosto” aos moldes colocados por Kant. Assim, a ética do bem dizer, proposta por Lacan, “apesar de cativante, é extremamente frágil em termos de uma eventual assimilação a uma ética do belo dizer” (DUNKER, 1998). A partir de uma reconstrução dos pressupostos da *Crítica do juízo*, a terceira crítica kantiana, Dunker propõe que uma estética autorreflexionante, juízo estético universal, traz consigo uma universalização que pressupõe o ultrapassamento do sujeito que a enuncia, mas que acaba por elevar o juízo particular a categoria de universal, propondo, assim, uma comunidade do gosto. A autoridade estética instalada nessa operação é capaz de produzir efeitos nefastos no campo analítico como a “tendência à normatização do estilo clínico dos analistas e a recusa em admitir ou enfrentar diferenças em questões de método e de organização corporativa”

Assim, uma modalidade de entendermos a destituição subjetiva, a queda dos ideais e o esvaziamento do gozo —processos analíticos conceitualizados ao longo da obra lacaniana —é a de que “não há verdade a não ser a da ficção”, de modo que a hipótese do ideal de homem seria justamente a do “homem sem ideais”, tão caro à cultura contemporânea. O processo analítico produziria, tendo o estilo como bode expiatório, a remoção de todos os ideais, a não ser “o ideal do fim dos ideais” (Dunker, 1998).

Eagleton (1993) chamou de estética negativa esse processo de substituição de ideais transcendentais pelo ideal negativo do desejo, esteticamente expresso. Um encaminhamento análogo para a questão é trabalhado por Iannini (2009) quando este insiste que:

Se impasses da formalização podem ser de alguma maneira transpostos, não é senão através da prática de uma ética da linguagem e da escritura, através de um **estilo**. O **estilo** é, então, inseparável dos traços de verdade que ele transmite. [...] ele está nas antípodas do método, o qual não é senão uma via, supostamente a mais segura e curta, em direção à descoberta da verdade. *Estilo é método imersono objeto*, inseparável dele. Parafraseando o achado de Picasso, repetido várias vezes por Lacan, poderíamos dizer que lá onde o método procura, o **estilo** encontra. (Iannini, 2009; negritos nossos)

Ao afirmar o estilo como “via”, o autor procura escapar à hipóstase do não-conceitual redundando em um elogio à inefabilidade de tom relativista propenso à cooptação por discursos ideológicos. Para isso, faz recurso de uma argumentação de fundo teológico.

Miller, ao compilar e estabelecer os seminários de Lacan, intitula a aula IX do Seminário VII —cuja nomeação recebida foi *A ética da psicanálise* — de “Da criação *exnihilo*”. Essa lição vai então dedicar-se a abordar o problema de tradição católica da criação, e aí dois problemas se colocam, a saber: criação *de que* é possível a partir do nada e *quem* pode criar a partir do nada. A resposta, Deus. E o que se cria a partir do nada? A palavra. Em uma incursão pelo debate na tradição patrística, Regnault recupera a argumentação de que Deus não cria a partir do nada absoluto, muito menos o mundo emana de Deus, pois isso implicaria em uma perda de ser do criador. A resposta para o problema é a de que “basta ser Deus [...] em outras palavras, a solução é suportada simplesmente pelo Nome-do-Pai” (REGNAULT, 1990). Ou seja, Deus não precisa de nada para a criação, nem mesmo do nada.

Em seu artigo intitulado “O olho negro das favas: exercício de estética lacaniana”, Iannini, reconstruindo a argumentação de Regnault a respeito da criação *ex-nihilo*, propõe o estilo como traço irreduzível negativo do sujeito. *Ex-nihilo* é uma expressão latina composta pelo ablativo *ex* seguido da palavra *nihilo*, donde *nié* o advérbio de negação e *hilum* corresponde a “olho negro das favas”, alegoria a um fio, algo insignificante. *Nihilo* seria, portanto, algo que não é nem ao menos insignificante, algo menos do que quase nada. No entanto, costuma-se traduzir a expressão por “nada”. No entanto, como apontado, *Nihilo* traduz-se melhor por “menor do que quase nada”. A partir daí Iannini propõe o vazio não como pré-existente, no lugar da origem, mas como efeito. Esse estilo então, esse *hilum* —traço, como propõe Iannini (2004) —, insiste em escapar das narrativas pós-modernas do relativismo absoluto, já que implica na irreduzibilidade de uma verdade, singular. É a afirmação universal, então, de que há verdades singulares. Escapando assim à mística da singularidade dada, parece-nos indispensável retornar ao universalismo contido na noção de estilo.

Assim, “a positivação do traço, do quase-nada, é condicionada por certo trabalho do negativo” (IANNINI, 2004), donde resulta que a criação se dá no trabalho do negativo engendrado pelo objeto, que resiste. Assim, a criação é capaz de instaurar, como em Benjamin, seu próprio tempo, em um só golpe um presente, um passado e um futuro. A positivação é da ordem do impossível, ou, como afirma Wajcman (2000) “uma estética do impossível como impossível”.

Distinguir a verdade do objeto da opinião, no campo estético lacaniano, implica abandonar a possibilidade de valoração da arte, assim como de processos subjetivos. Deve-se buscar a contraposição a qualquer posição de relativismo estético ou do dogmatismo do cânone ou da autoridade estética. Assim, Iannini afirma: “evidentemente, não se trata de afirmar qualquer traço, qualquer dejetivo, qualquer ruído” (2004). Afinal, como podemos entender a transmissão como conceito conexo ao de estilo em que este apareça como noção tampão ou simples recurso ilustrativo, sem que ele seja parte de uma política de homogeneização de práticas ou de formação de visão de mundo, mas como condição ética de emprego e apropriação da linguagem?

Vimos como, então, não podemos pensar o estilo em Lacan como algo positivo, um traço permanente, uma característica, algo que seria a qualidade de determinado

material estético, de uma obra ou de um sujeito. A estetização do processo analítico pode se dar em uma leitura mal-realizada dessa noção, um tanto oblíqua, que aparece ao longo da obra lacaniana. A produção de um estilo em uma análise poderia, assim, estar a serviço da hipóstase e idealização de determinadas modalidades estéticas ou formas literárias.

Portanto, se a criação que está em jogo em uma estética lacaniana (IANNINI, 2004) diz respeito à positivação de uma produção singular e negativa do objeto, parece crucial problematizarmos as possibilidades de essa noção servir como recurso heurístico frente às questões onde a psicanálise toca o universal. Problemas concernentes à formalização de análises e à possibilidade de intercâmbio ou mesmo relação epistêmica da psicanálise com outros campos do saber dependem da possibilidade de certa generalização do que é produzido na clínica. O estilo seria um operador à altura de possibilitar que essas questões encontrem um destino que não o silêncio? Ao responder por meio de uma noção estética — que, no entanto, como visto, não se responde a um objeto positivo, mas, antes, a uma impossibilidade —, o estilo não ocuparia aí um lugar de uma “negatividade reificada” em processos de formalização e de generalização necessários à troca epistêmica?

Não temos as respostas para essas questões, que permanecem abertas para futuras elaborações. No entanto, através deste trabalho podemos identificar que, sem a abertura necessária para o enfrentamento da problemática do estilo em seu nível formal, epistêmico e linguageiro, essa noção se presta a usos que partem de concepções oriundas de tradições que têm pressupostos muito diferentes aos da psicanálise lacaniana; e que podem estar a serviço da organização institucional da psicanálise sem o que ela tem de mais rico, em nosso entender: sua lógica da invenção.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso percurso, traçamos uma rota na contigência de nossos estudos, que se errática, se apresentou com a força de uma necessidade. Não ignorar a radicalidade do objeto - o estilo - nos conduziu transversalmente pelo ensino de Lacan e nos remeteu à longa tradição na qual a questão nasce e se constitui.

Se a questão do estilo em Lacan é atravessada e podemos mesmo dizer, orientada pela relação que ela comporta com a produção psicanalítica, tanto teórica quanto clínica, este trabalho pode acompanhar, dentro de suas limitações, alguns desenvolvimentos que formaram tanto os desenvolvimentos realizados pelo trabalho da teoria de Lacan quanto o seu estilo de transmissão

O estilo como força motriz do ensino de Lacan, presença constante antes mesmo de seus primeiros contatos com a psicanálise até o fim de sua obra atravessa momentos diversos tanto no seu tratamento quanto em sua aparecência; o estilo de Lacan se produz ao longo de suas teorizações. É no confronto com questões como a impossibilidade de recorrer a instâncias metalingüísticas, por exemplo, que a noção de estilo vai adquirindo cada vez mais lugar central, apesar de êtimo, na produção de Lacan.

Lacan salienta que a posição de analista não deixa de ser sustentada em seus escritos. Se eles podem ser consideradas "ilegíveis", ou ainda "intraduzíveis", eles o são somente do ponto de vista do conteúdo, de uma expectativa de compreensão que traz consigo a marca de uma posição que afere a verdade como garantidora, capaz de fazer o discurso representar o objeto em sua totalidade.

Para ler Lacan faz-se necessário descolar-se do conteúdo e levar em conta o seu estilo. Frente à dificuldade de traduzir seus textos para a língua japonesa, de forma a ainda preservar as marcas de seu estilo, Lacan (1972/2003, p. 500) comenta: "tal como é feita a língua, só se precisaria, em meu lugar, de uma caneta [stylo]. Quanto a mim, para ocupar esse lugar, preciso de um estilo [style]. O que não se traduz, fora da história de onde falo".

É necessário um estilo para sustentar o discurso do psicanalista, ou seja, aquele no qual o psicanalista se coloca na posição de objeto a , dirigindo-se ao sujeito para que este venha a produzir. Um jeito refinado de abordar a questão da práxis psicanalítica, mas não novo, uma vez que expressa justamente o manejo da transferência encorajado por Freud (1912/1986).

Verificamos como a noção de estilo é carregada - necessariamente - de indeterminação. Ou seja, por recusar um trato com a linguagem na qual a operação de nomeação que plasma significante e referente, o estilo se coloca como uma noção capaz de tensionar formalizações baseadas nessa operação - incluso aí trabalhos inscritos na tradição lacaniana. Assim, a abertura desta noção pode exercer funções produtivas como indexar o que ainda não pode ser dito, exigir um avanço, construções provisórias.

No entanto essa mesma indeterminação pode ser capturada por um outro tipo de uso; como fechamento, exposta a uma certa instrumentalização. Vimos como operações argumentativas onde o referente de estilo é tomado como dado pode responder ideologicamente a questões institucionais na fundamentação de mecanismos de filiação, de nomeação e de formação de grupos psicanalíticos. Dessa forma, a evitação das contradições da noção de estilo pode transmutá-la em uma espécie de resposta ou "noção-tampão", que confere um semblante de validação para posições que, ao menos na obra de Lacan, não são claras nem tão propositivas. Este uso, que identificamos na terceira parte deste trabalho remete a um uso do estilo presente na tradição retórica, na qual a noção tem um uso normativo, capaz de fornecer condições de julgamento e critérios para a decisão do que é adequado ou não o é. Entendemos esse uso como derrisório e capaz de produzir efeitos na transmissão da psicanálise e na clínica que são, no mínimo, contraproducentes para a psicanálise.

Se a metalinguagem porta uma relação com a verdade da qual a psicanálise é crítica, é a superfície da linguagem, e portanto, o estilo que oferece a possibilidade de trabalho no qual traços da equivocidade e ambigüidade podem tensionar formulações axiomáticas estabelecidas e produzir algo de singular - marcas contingentes da enunciação de um sujeito.

Por isso, a própria prática discursiva da psicanálise é condicionada pela impossibilidade de recorrer a uma *posição* metalingüística qualquer. Portanto, "torna-se, pois, incontornável a questão do *estilo* como dispositivo de formalização de impasses, e como um modo discursivo de refração da verdade" (IANNINI, 2012). Desta forma, o próprio estilo inerente à teorização de Lacan é marcado pela incorporação de uma sintaxe que a todo momento se recusa a realizar operações de natureza metalingüística, o que lhe confere uma estranheza e um caráter singular.

Se essa recusa exige um trabalho ao leitor, ela oferece a possibilidade tanto de uma leitura exegética, que tenta esgotar o sentido do discurso - e fracassa - como

também uma leitura "aforismática" ou "sentenciosa", por assim dizer, que evita o trabalho proposto pelo estilo lacaniano e fica um passo atrás. Daí então as asserções de Lacan podem muito bem se prestar a usos dos mais diversos.

Por outro lado, é a posição do analista do lado do poema que permite restituir o valor de uma verdade refratária ao sentido, irreduzível à universalidade do conceito. Esta posição do analista é o resultado de um processo de dessubjetivação, que culminava naquela identificação com o objeto.

Se a história da representação está "encerrando-se diante de nossos olhos" (Bourriad, 2011) e o que resta aos artistas é "conquistar o mundo do real prático, o dos comportamentos" (idem, 2011), a noção lacaniana de estilo nos assevera uma posição que, longe de ser cômoda, oferece uma resistência contra procedimentos de uniformização e disciplinarização de condutas e comportamentos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allen, D. "Eugeniusz Minkowski". Posfácio em E. Minkowski, *Traité de psychopathologie*, rééd., Paris, Synthélabo, 1999 pp. 881-919.

Adorno, Theodor. *Dialética negativa*. Zahar, 2009.

Aristóteles. *Arte poética e arte retórica*. São Paulo: Edipro, 2011.

Arrivé, Michel. *Linguagem e psicanálise, lingüística e inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1999.

Attié, J. Écriture et réel, revista Quarto, n. 101- 102: L'art est une chose rare. Bruxelas: École de la Cause Freudienne, 2012.

Aubert, Jacques, et al. *Lacan, o escrito, a imagem*. Editora Autêntica, 2012.

Barthes, R. *O Grau zero da escritura*. São Paulo. Cultrix, 1993.

Beividas, W. *Inconsciente et verbum*. São Paulo. Humanitas, 2000.

Bessa, A. Ruptura de estilo em Galáxias, de Haroldo de Campos. in: *Transluminura* Revista de Estética e Literatura N. 1, São Paulo, 2013.

Bleichmar, N M., Bleichmar, C. A psicanálise depois de Freud: teoria e clínica. ARTMED, 1992.

Bourriard, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Breton, A. “Manifesto do surrealismo”. In GOMES, A. C. (org.). *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994; p. 47-62.

Buffon, T. H. (1753/2009). Discours sur le style. Discours prononcé à L'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception, le 25 août 1753. Texte de l'édition de | 118 | l'abbé J. Pierre. Paris: Librairie Ch. Poussielgue, 2009

Campos, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *As idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-195.

_____; Campos, A. C.; Pignatari, D; Mallarmé. São Paulo, Perspectiva. 2006.

Cesarotto, Oscar, Marcio Peter de Souza Leite, and Mario Pujo. *Jacques Lacan: uma biografia intelectual*. Iluminuras, 1993.

Chemama, Roland. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

Derrida, Jacques. *Limited inc*. Vol. 10. Northwestern University Press, 1977.

Didi-Hubermann. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed 34, 1998.

Didier-Weill, A. *A nota azul. Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.

Dor, Joël. *Introdução à leitura de Lacan – Estrutura do sujeito*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995. v. 2.

Duchamp, M . Le processus créatif. In: Duchamp du signe. Paris: Flammarion, 1994. p. 187-189

Dunker, C. “Crítica da ideologia estética em psicanálise: um estudo sobre o fim de análise” In: Organizador? Psicanálise fim de século - Ensaio crítico. 1 ed. São Paulo : Hacker, 1998, v.1, pp. 57-87.

_____. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica*. São Paulo: Ed. Annablume, 2011.

_____. “Style is the Man Himself”. *The Letter: Lacanian Perspectives on Psychoanalysis*, 37, 2006; pp. 120-143 (Dublin: APPI).

Elia, Luciano. "A transferência na pesquisa em psicanálise: lugar ou excesso?." *Psicologia: Reflexão e Crítica* 12.3 (1999)

Ellman, Richard. Letter of James Joyce, v. III. London: Faber and Faber, 1966, p. 250.

Ferreira, D.; Silva, R. ; Carrijo, C. O estilo em psicanálise: o discurso do analista como arte do bem dizer . *Psicologia USP*, Brasil, v. 25, n. 1, p. 71-76, abr. 2014. ISSN 1678-5177. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/80124>>

Feu de Carvalho, F. Z. (2005) A via do estilo, à margem do Discurso. In F. Z.

Fromm, Erich. "Remarks on the problem of free association." *Psychiatric research reports* 2 (1955)

Gellner, Ernest. *The psychoanalytic movement: The cunning of unreason*. John Wiley & Sons, 2008.

Goldschmidt, Victor. *Tempo histórico e tempo lógico na interpretação dos sistemas filosóficos : A religião de Platão*. São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1963. p.. 139-147.

Ianinni, G. *Estilo e verdade*. São Paulo: Ed. Autêntica, 2012.

_____. "O olho negro das favas: exercício de estética lacaniana" In: *O tempo, o objeto e o avesso*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, , 2004.

Jakobson, Roman. "Closing statement: Linguistics and poetics." *Style in language* 350 (1960): 377.

Jorge, M. A. C, *Psicanálise e surrealismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Kojève, A. (1947). *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard. 6.ed.

Lacan, J. *Os escritos técnicos de Freud: Seminário I (1953-1954)*. 1986.

_____. *O Seminário, livro 2, O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *O seminário, livro 23: o sintoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1946) "Formulações sobre a causalidade psíquica" in *Escritos* .J. Zahar ed.,R.J., 1988

_____. (1954). Introdução ao comentário de Jean Hyppolite sobre a *Verneinung* de Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 370-382.

_____. (1954). Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre a *Verneinung* de Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 383-401.

_____. (1955-56). *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

Ed., 1988.

_____ (1959-1960) *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 29-90.

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

_____ (1958). "A juventude de Gide ou a letra e o desejo". In: J. Lacan. *Escritos*. (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998;.

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

_____ (1960) "Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina" in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1998;

_____ (1966). "Abertura desta coletânea". In: J. Lacan. *Escritos*. (). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998; pp. 9-11.

_____ (1966) "A ciência e a verdade (1965-66)." *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (1966).

_____ "O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Jorge Zahar, Rio de Janeiro.

_____ (1936). Para-além do princípio de realidade. In: *Escritos*. (pp. 83-84). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.

Laplanche, Jean, and Jean-Bertrand Pontalis. "Vocabulário da psicanálise." *Vocabulário da psicanálise*. Martins Fontes, 1988.

Leite, N. V. A. "Sobre a Singularidade". *Cad. Est. Ling.* UNICAMP. Campinas, 2000.

_____ Escrita e Escritos." *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. De Freud (2007): 302-306.

_____; Masagão, A. "Habitats", *Essaim*, 29 (Ce que l'ondoit à lalangue). Paris: Erès, 2012; .

Marty, Éric, and Catherine Millot. *Lacan et la littérature*. Editions Manucius, 2005.

Maurano, D. "O barroco e o enigma: uma dimensão da escrita." *COSTA, A. &* (2007).

_____. *Para que serve a Psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Milán-Ramos, J. G. "Passar pelo escrito. Uma introdução ao trabalho teórico de Jacques Lacan." (2007).

Miller, J. Style is the man himself. in: *Lacan and the subject of language*. Sullivan, E; Bracher, M. Routledge Library Editions. 2014.

Miller, J-Alain. La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica. Editorial Paidós, 2003.

_____. "Les six paradigmes de la jouissance." *La cause freudienne* 43 (1999): 7-29.

_____ "A psicanálise e a psiquiatria." *Falo, Revista do Campo Freudiano* 1 (1987).

Milner, J-C. *A obra clara: Lacan, a ciência e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

Minkowski, Eugène. "Le temps vécu (1933)." *Paris: PUF* (1995).

Nasio, J-D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Zahar, 1993.

Ogilvie, B. – Lacan – A formação do conceito de sujeito .Capítulo 3 – “O estádio do espelho” Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

Palhares, Odana. Transmissão e estilo: o que define a singularidade na relação professor-aluno?.. In: PSICANÁLISE, EDUCACAO E TRANSMISSAO, 6., 2006, São Paulo. Disponível em:
http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000032006000100058&lng=en&nrm=abn

Peres, Ana Maria Clark. “Literatura, Psicanálise e...”, *Revista Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, 12, pp.13-22, abr. 2005.

_____. “Revisitando o Estilo: por uma travessia na escrita?” Faculdade de Letras UFMG, 2001.

_____. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?: ensaio de literatura e psicanálise*. Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

Porge, Érik. Lire, écrire et publier: le style de Lacan. *Essaim*, Paris: Érès, ano 4, nº 7, p. 5-38, fev. 2001.

Queneau, Raymond. Exercícios de estilo. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

Quinet, A. *A estranheza da psicanálise: a escola de Lacan e seus analistas*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

_____. "O estilo, o analista e a Escola." *Encontro Sul Americano dos Estados Gerais da Psicanálise, São Paulo, nov (1999)*.

Recalcatti, M. “As três estéticas de Lacan”. In: *Opção Lacaniana. Revista Brasileira Internacional de psicanálise*, 52. Eolia. Fev. 2005.

Regnault, F. *Em torno do vazio - A arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

Rivera, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

_____. - “Entre a angústia e a estranheza: ato, imagem e sublimação na psicanálise e na arte”. In: LEITE, N. V. de A. (org.) *Corpolinguagem: angústia: o afeto que não engana*. São Paulo: Mercado de Letras, 2006.

Roudinesco, Elisabeth. "Jacques Lacan: Esboço de uma vida, história de um pensamento (P. Neves, trad.)." *São Paulo: Companhia das Letras* (1994).

_____. *História da psicanálise na França: a batalha dos cem anos*. Jorge Zahar Editor, 1988.

Roustang, F. "Dire Mastery: Discipleship from Freud to Lacan, trans." Ned Lukacher (Baltimore, 1982).

Sales, Léa Silveira. "A filosofia concreta de Alexandre Kojève e a teoria do imaginário de Jacques Lacan." *Paidéia* 12.24(2003): 139-148.

Safatle, V. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: EDUNESP.

_____. "Lacan/Vladimir Safatle." *São Paulo: Publicafolha* (2007).

_____. "Dois modos de amor pela superfície: Lacan, Nietzsche e os usos da metáfora e da ironia". In: FULGÊNCIO, L. (org.) *Filosofia da psicanálise: livro de conferências do I Congresso Internacional de Filosofia da Psicanálise*. São Paulo: Natureza Humana – Revista de Filosofia e Psicanálise, vol. 8, n. esp. 1, p. 357-79.

Scheler, Max, and Manfred S. Frings. *Wesen und Formen der Sympathie*. Bern: Francke, 1974.

Searle, J., *A redescoberta da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Simanke, R. T. (1993) "A psicanálise e a obra de arte". In: DUARTE, R. A. P. (org.) *Anais "A morte da arte hoje"*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética da FAFICH/UFMG, p. 271-7.

_____. *A Ficção como Teoria: revisitando as relações de Lacan com o surrealismo*.

_____. *Metapsicologia lacaniana: os anos de formação*. FAPESP/Discurso Editorial/Editora UFPR, 2002.

_____. "Realismo e antirrealismo na interpretação da metapsicologia freudiana." *Natureza humana* 11.2 (2009): 97-152.

Sokal, Alan, and Jean Bricmont. *Imposturas intelectuais*. Editora Record, 1999.

Soulez, A. "O nó no quadro ou O estilo de/em Lacan". In: *Um limite tenso*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

Vattimo, G. "O fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna". São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Vicente, Sônia. O ato analítico. *Cogito*, Salvador , v. 6, 2004 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792004000100010&lng=pt&nrm=iso

Winckelmann, Johann Joachim. *Writings on art*. Phaidon Press, 1972.

Zaretsky, Eli. "Segredos da alma: uma história sociocultural da psicanálise." (2006).

Zizek. *O mais sublime dos histéricos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991