

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Gustavo Sarmento Rodrigues

O Surrealismo na formação do estilo Lacaniano

Juiz de Fora

2025

Gustavo Sarmento Rodrigues

O Surrealismo na formação do estilo Lacaniano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: História e Filosofia da Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Richard Theisen Simanke

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sarmiento Rodrigues, Gustavo.
O Surrealismo na formação do estilo Lacaniano / Gustavo Sarmiento Rodrigues. -- 2025.
91 p. : il.

Orientador: Richard Theisen Simanke
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2025.

1. Lacan. 2. Surrealismo. 3. Topologia. 4. Psicanálise. I. Theisen Simanke, Richard, orient. II. Título.

Gustavo Sarmiento Rodrigues

O Surrealismo na formação do estilo Lacaniano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicologia.

Aprovada em 10 de novembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof(a) Dr(a) Richard Theisen Simanke - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof(a) Dr(a) Daniel Omar Perez

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof(a) Dr(a) Suely Aires Pontes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Juiz de Fora, 07/11/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Richard Theisen Simanke, Professor(a)**, em 15/11/2025, às 14:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **DANIEL OMAR PEREZ, Usuário Externo**, em 14/01/2026, às 08:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Suely Aires Pontes, Usuário Externo**, em 16/01/2026, às 11:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2730918** e o código CRC **6B4FA014**.

Aos meus pais Reinaldo e Meire
Pelo apoio em todo o percurso

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família por todo o apoio durante minha vida acadêmica, não medindo esforços para que no pouco fosse possível o muito. Reinaldo, Meire, Amanda e Geralda.

Agradeço a minha companheira, minha melhor amiga e meu amor, Lais, um presente do mestrado em minha biografia, suas contribuições pessoais e acadêmicas viabilizaram este trabalho.

Agradeço aos meus amigos, por todo apoio e troca de ideias frente ao tema, suas contribuições foram de grande importância para este trabalho, em especial Pedro, João, Daniel e Renan pelas contribuições em psicanálise, e Rafael pelas contribuições em teoria matemática.

Agradeço ao meu orientador Richard pela aposta nesta pesquisa e pesquisador, seu infindável conhecimento acerca deste tema e tantos outros, não só contribuíram para este trabalho, quanto para a minha formação pessoal.

Agradeço a associação de que faço parte - Associação Livre Lacaniana - onde diversas vezes tive a oportunidade de expor o tema de pesquisa entre os pares e receber inúmeras contribuições.

Agradeço ao programa de pós-graduação em psicologia de Juiz de Fora pela oportunidade de cursar um programa de mestrado com tamanho reconhecimento acadêmico.

Agradeço a todos acadêmicos do mundo que acreditam, investem e se esforçam para que o acesso à ciência seja um direito universal.

“Não é o medo da loucura que nos vai obrigar a hastear a meio-mastro a bandeira da imaginação.” (André Breton, 1924, p.2).

RESUMO

Jacques Lacan deixou, ao longo de sua obra, um vasto legado de contribuições fundamentais para o desenvolvimento da psicanálise — não apenas na França, onde construiu seu percurso, mas em escala global. Tão imenso quanto esse legado é o reconhecimento da dificuldade de compreensão de seus textos. Seu estilo de escrita, marcado por uma elevada densidade conceitual e por uma criatividade intelectual singular, refletiu a influência de diversas vanguardas nos mais variados campos do saber. Por isso, sua obra foi considerada por muitos interlocutores — como Foucault, Lévi-Strauss e Jean Hyppolite — como quase intransponível. Se, por um lado, esse estilo representou um entrave para muitos psiquiatras e psicanalistas de sua época, por outro, serviu como um verdadeiro cartão de visitas junto ao movimento surrealista. Este trabalho busca investigar esse estilo, partindo das dificuldades apontadas por seus interlocutores até as ressonâncias de sua aproximação com figuras centrais do surrealismo, como Salvador Dalí, André Breton e Ferdinand Alquié. A proposta é percorrer tanto aspectos biográficos quanto teóricos, a fim de compreender como o surrealismo influenciou o modo de teorização desenvolvido por Lacan.

Palavras-Chave: Lacan; Surrealismo; Psicanálise.

ABSTRACT

Throughout his work, Jacques Lacan left a vast legacy of fundamental contributions to the development of psychoanalysis—not only in France, where he built his career, but on a global scale. As immense as this legacy is the recognized difficulty in comprehending his texts. His writing style, marked by a high conceptual density and a singular intellectual creativity, reflected the influence of various avant-garde movements across the most varied fields of knowledge. Consequently, his work was considered by many of his interlocutors—such as Foucault, Lévi-Strauss, and Jean Hyppolite—to be almost insurmountable. If, on the one hand, this style represented a hindrance for many psychiatrists and psychoanalysts of his time, on the other, it served as a veritable calling card within the Surrealist movement. This dissertation seeks to investigate this style, from the difficulties pointed out by his interlocutors to the resonances of his engagement with central figures of Surrealism, such as Salvador Dalí, André Breton, and Ferdinand Alquié. The proposal is to explore both biographical and theoretical aspects in order to understand how Surrealism influenced the mode of theorization developed by Lacan.

Keywords: Lacan; Surrealism; Psychoanalysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - A Metamorfose de Narciso, Salvador Dali, 1939 _____	36
Figura 2 - Esboço de Sigmund Freud, Dali, 1939 _____	36
Figura 3 - Capa da revista <i>Minotaure</i> , No. 1. 1933 (Capa de Pablo Picasso) _____	39
Figura 4 - Capa da revista <i>Le Surréalisme au service de la Révolution</i> , No. 1. 1930 _____	39
Figura 5 - Foto de Salvador Dali e Jacques Lacan, 1975, Nova Iorque _____	42
Figura 6 - <i>Angelus</i> , Jean-François Millet, 1858 _____	43
Figura 7 - <i>Paranoiac Woman-Horse (Invisible Sleeping Woman, Lion, Horse)</i> Dali, 1930 _____	46
Figura 8 - Rede 1 - 3 _____	54
Figura 9 - Esquema de Conjugações de Binários _____	55
Figura 10 - Esquema de Transcrição permitida no 3º tempo _____	56
Figura 11 - Quadrante Topológico com Giro Simbólico (Dextrogiria / Levogiria) _____	59
Figura 12 - Quadrante Topológico com Ações Simbólicas _____	59
Figura 13 - <i>Aphrodisiac Telephone</i> , Salvador Dali, 1936 _____	72
Figura 14 - Capa da revista <i>Le Phare de Neuilly</i> , nº 3-4 _____	72
Figura 15 - <i>Poème à Lou</i> , Guillaume Apollinaire, Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916 _____	75
Figura 16 - <i>Salut Monde</i> , Guillaume Apollinaire, Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916 _____	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A DIFICULDADE DO TEXTO LACANIANO	14
1.1 A Dificuldade da Transmissão em Lacan	15
1.2 Lacan e o plágio	19
1.3 A crítica ao estilo	21
2 O SURREALISMO E LACAN	30
2.1 O projeto surrealista	32
2.2 Lacan e os Surrealistas	34
3 O ESTILO SURREALISTA NA TRANSMISSÃO LACANIANA	50
3.1 O Significante	51
3.2 A emergência da topologia	53
3.3 Metáfora e Metonímia	62
3.4 O acaso e o sentido	65
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	78
ANEXOS	84

INTRODUÇÃO

Com a frase “O estilo é o próprio homem”, Lacan abre sua coletânea de escritos após passar boa parte do ano de 1966 reescrevendo os textos que comporiam sua trajetória. A escolha da célebre frase de Buffon como abertura do *Écrits* convida o leitor a refletir sobre a noção de estilo, que mesmo em desuso na época, como aponta Antoine Compagnon (1999, p.176), ainda podia produzir reverberações em sua teoria do sujeito.

Segundo Carré (1900, p.563), *Style* deriva da palavra grega *Stulos*, que significa coluna, suporte, e do latim deriva de *Stilus*, que significa furador, estilete em metal, marfim, ou osso, apontado em uma extremidade e achatado na outra para poder apagar, que servia para escrever em tabuletas cobertas com cera. No dicionário Oxford de língua Portuguesa, estilo é um substantivo masculino que significa um conjunto de tendências, gostos, modos de comportamento característicos de um indivíduo ou grupo.

Antoine Compagnon destaca a importância do contexto histórico desta noção de estilo. Embora esta tivesse “um lugar de destaque desde o fim da retórica”, teria se tornado um termo rechaçado na teoria literária (Compagnon, 1999, p. 165). No âmbito da Literatura, o estilo é descrito pelo autor como uma noção que se baseia na “relação entre o texto e a língua” (Compagnon, 1999, p. 165), embora seja enfatizado que o estilo não se restrinja apenas aos campos da arte e da crítica literária.

O autor argumenta que ao longo da história, destacaram-se diferentes noções de estilo. Para Aristóteles, em sua *Retórica*, estilo servia a bajulação, maquiagem e mentira no discurso, sendo estes “adereços linguísticos” usados para enganar o ouvinte: “Os poetas, só dizendo futilidades a seu respeito, pareciam dever ao estilo a glória que adquiriram”. O estilo então é entendido como ornamento do discurso, e também como desvio, visto que altera a objetividade da mensagem (Compagnon, 1999, p. 167).

A partir do século XVIII, a noção de estilo ganhou espaço no campo das artes plásticas. Com o aumento do valor de obras de arte e a quantidade de réplicas que eram feitas, coube aos peritos da área identificar a autenticidade das obras vendidas.

Neste momento, nasce a noção de estilo enquanto Sintoma. Compagnon (1999) comenta:

Doravante, o estilo não está mais ligado a traços genéricos macroscópicos, mas a detalhes microscópicos, a indícios tênues e traços ínfimos, como o que de uma pincelada, o contorno de uma unha ou de um lóbulo de orelha, que vamos permitir identificar o artista (Compagnon, 1999, p. 171).

Estilo enquanto sintoma do artista, sua marca e forma de expressão subjetiva tornou-se o conceito fundamental da história da arte no século XIX, em todos os sentidos do termo e em todos os níveis estéticos. Contudo, a palavra estilo passa a compor também o traço cultural do artista. Compagnon (1999) afirma que:

O estilo, enfim, é uma cultura, no sentido sociológico e antropológico que o alemão (*kultur*) e o inglês, mais recentemente o francês deram a essa palavra, para resumir o espírito, a visão do mundo própria a uma comunidade, qualquer que seja a dimensão desta, sua *Weltanschauung*, segundo o termo forçado por Schleiermacher (Compagnon, 1999, p. 172).

Atualmente, o termo estilo comporta uma multiplicidade de sentidos — como ornamento, desvio, sintoma ou marca cultural —, e está longe de constituir um conceito unívoco, com definição e aplicação estáveis. Ao contrário, reúne diferentes significações em diversos campos de atividade — arte, moda, esporte, sociologia, entre outros —, razão pela qual muitos autores preferem referir-se a ele como uma “noção” de estilo (Compagnon, 1999, p. 166), mais aberta e maleável do que propriamente um conceito. Nesse sentido, Safatle, no prefácio à obra de Gilson Iannini, propõe que:

O estilo é um modo fundamental de formalização da demanda de reconhecimento, de realização de expectativas de autenticidade e de verdade. Neste sentido, ele é aquilo que um sujeito tem de mais real (Safatle apud Iannini, 2013, p. 4).

Essa leitura amplia a discussão, deslocando o estilo de uma compreensão restrita ao adorno para um campo em que se articulam questões de verdade,

autenticidade e reconhecimento — uma direção que encontrará ressonância nas formulações lacanianas.

Lacan dedicou diversos trechos de sua obra a explicar, justificar ou ao menos situar aquilo que constituía o seu estilo. Quer transmitisse a psicanálise pela via oral dos seminários ou pela via escrita, sua marca autoral era inconfundível. Ele próprio se reconhecia, em certo sentido, como uma espécie de “Góngora da psicanálise”:

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 concettistas e as preciosas, que ele despreza tão pouco quanto o faz o autor destas linhas, o Góngora da psicanálise, segundo se diz, para servi-los (Lacan, 1998, p. 469).

Convém comentar que, a auto comparação a Góngora, poeta barroco pioneiro do movimento literário do culteranismo, faz sentido em pelo menos dois de seus motivos, o primeiro é o evidente trabalho com o sentido das palavras, com os jogos e operações em palavras de forma a dobrar, torcer e investigar ao limite os seus sentidos, o outro, em história, Góngora era frequentemente criticado pela dificuldade em suas poesias e a falta de acessibilidade destas as pessoas, fazendo com que fosse necessário se formar uma espécie de culto em torno do poeta para que este fosse compreensível.

O estilo de escrita e de ensino de Lacan permanece como um campo privilegiado de investigação nos estudos de teoria e história da psicanálise, contando com diversas análises dedicadas ao tema (Mehlman, 1990; Beividas, 1995; Porge, 2001; Glynos e Stavrakakis, 2001; Gascuel, 2006; Tardits, 2009; Blanco, 2012; Iannini, 2013; Stanton, 2014; Fontes, 2015; Santos, 2015; Sass, 2015; Moschen e Viola, 2016; Cassin, 2017; Porto e Vieira, 2019; Dutra et al., 2021; Dunker, 2025).

Diversos autores têm enfatizado o papel central das influências artísticas na consolidação de sua elaboração conceitual, em especial a partir de sua tese de doutorado, defendida em 1932, e do contato com o movimento surrealista francês. Nesse sentido, a presença do Surrealismo em sua obra tem sido destacada por inúmeros comentadores (Roudinesco, 1994; Simanke, 2002; Portilho, 2019; Dunker, 2025).

O não-objetivismo que atravessa a escrita de Lacan expressa uma dimensão essencial de sua produção: mais do que transmitir a psicanálise como um corpo sistematizado de saber, seu texto busca encarnar um estilo próprio de transmissão.

Assim, torna-se fundamental investigar tanto as influências culturais — com ênfase no surrealismo francês — quanto às influências teórico-conceituais, provenientes de sua interlocução com a linguística. Essas marcas não apenas configuram seu pensamento, mas determinam o modo como ele se articula e se expressa em termos conceituais.

Nesse ponto, Gascuel (2006, p. 112) observa:

O estilo de Lacan ilustraria, portanto, a grande oposição entre originalidade e inteligibilidade: Perdemos em um nível o que ganhamos em outro [...] Ao multiplicar o efeitos de surpresa e acaso, até mesmo de arbitrariedade, suspendendo com equívocos, no fio da frase, o tempo tão próprio de compreender, este estilo de fato resiste à ordem do substituível e da transparência que justificam tecnociências, desde que admitamos que as tecnociências se baseiam eles próprios no discurso capitalista da tautologia e da não-frase ('autorregulação do mercado', 'um centavo é um centavo', 'laissez-faire, laissez-passer', 'fique rico', todo esse liberalismo, essa guizotina) (Gascuel, 2006, p.112).

Essa tensão entre originalidade e inteligibilidade, longe de ser mero artifício formal, indica a função estrutural do estilo em Lacan e abre caminho para a investigação que se seguirá. A trajetória da pesquisa inicia-se com a construção de um argumento histórico sobre a dificuldade do texto lacaniano e suas repercussões. Em seguida, serão exploradas as interlocuções entre Lacan e os surrealistas. Por fim, no último capítulo, articula os princípios linguísticos que influenciaram Lacan com seu modo metafórico de teorização, buscando evidenciar suas aproximações estruturais com o processo criativo surrealista.

CAPÍTULO 1: A DIFICULDADE DO TEXTO LACANIANO

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, 1998, p.460

"Lacan é difícil." Essa afirmação, aparentemente simples, carrega uma ambiguidade fundamental. Pode-se entender essa dificuldade de duas formas: como um traço de sua personalidade – um Lacan de "gênio forte" –, ou como uma característica de sua teoria, representando um desafio estrutural ao pensamento psicanalítico. A partir dessa premissa, este capítulo busca apresentar o estilo lacaniano e os fatores que influenciam sua recepção.

Afirmar que a teoria de Lacan é difícil exige uma argumentação sólida. A percepção de dificuldade não depende apenas do autor, mas também de elementos externos à sua obra. Sendo a psicanálise um saber que se transmite, a compreensão de seus conceitos pode ser afetada por fatores alheios ao texto, como a formação acadêmica do leitor, as barreiras culturais ou os desafios inerentes à tradução. Assim, antes de abordar diretamente o estilo de Lacan, examinaremos esses aspectos que podem dificultar sua leitura.

Por outro lado, é possível argumentar que a dificuldade da teoria lacaniana decorre do próprio autor de forma culposa. Desta forma, Lacan, em certos momentos, teria se perdido em sua própria transmissão, tornando-se involuntariamente obscuro. Para problematizar essa hipótese, apresentarei passagens em que ele se mostrou surpreendentemente claro e objetivo.

Por fim, e é a partir desse ponto que este trabalho se desenvolve, considerarei a hipótese de que a complexidade da escrita lacaniana não é fruto de acaso, limitação ou barreiras externas, mas sim uma escolha deliberada. A dificuldade, nesse sentido, não seria um efeito colateral, mas uma característica essencial do estilo e do conteúdo que Lacan pretendia transmitir. Seu texto não apenas expõe conceitos, mas também encena a lógica da própria psicanálise – fazendo do estilo uma parte indissociável de seu pensamento.

1.1 A Dificuldade da Transmissão em Lacan

A dificuldade em compreender a forma como Lacan articula seu ensino já aparece nos primeiros comentários sobre sua tese *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade* (1932). Henry Ey, ao analisar a obra na revista *L'Encéphale*, chamou atenção para a complexidade de seu estilo:

Não é sem escrúpulo que analisamos uma obra cuja 'história interior' e cujo esforço de criação nos foram dados a conhecer por intermédio da confiança amiga de uma visão comum dos problemas — quando não das soluções — psiquiátricos. A objetividade dessa análise nada perderá com isso. Ela até mesmo irá ganhar com a compreensão mais atenta dessa tese longamente refletida, cuja forma abstrata e difícil — porque condensada e elaborada — poderia afastar mais de um leitor, ocultando-lhe tudo o que ela contém de vivo e de concreto (Ey, 1932 apud Roudinesco, 2014, p. 80).

A dificuldade na transmissão da obra de Lacan se mantém ao longo de toda a sua produção intelectual. Em janeiro de 1963, Jean Paulhan, então diretor da *La Nouvelle Revue Française*, rejeitou a publicação de *Kant com Sade*, justificando sua decisão pelo caráter elíptico e pelo rigor dos raciocínios do texto, os quais, segundo ele, representavam um obstáculo significativo para os leitores:

Meu caro amigo, nossos amigos são contrários a manter na revista o seu *Kant com Sade* e devo devolvê-lo a você. Estou irritado. Parece-lhes que o caráter elíptico, bem como o rigor dos seus raciocínios, corre o risco de impor aos nossos leitores - mesmo aos mais aplicados de nossos leitores - um obstáculo intransponível. Mas eu teria gostado de lhe transmitir uma resposta completamente diferente (Paulhan, 1963 apud Miller, 2022, p. 249).

Trinta anos separam esse comentário da recepção inicial da obra de Lacan, mas a questão da dificuldade permanece. Esse traço não se restringe ao público geral, mas se estende até mesmo a seus interlocutores mais próximos. Claude Lévi-Strauss, por exemplo, admitiu, em um depoimento, sua dificuldade em compreender Lacan, chegando a questionar a própria noção de "compreensão":

[...]eu mesmo, escutando-o, no fundo, não compreendia. E me encontrava no meio de um público que, ele sim, parecia compreender. Uma das reflexões que me fiz nessa ocasião era sobre a própria noção de compreensão: tinha esta evoluído com a passagem das gerações? Quando essas pessoas pensam que compreendem, querem dizer exatamente a mesma coisa que eu, quando digo que compreendo? (L'ane n. 20, 1985 apud Beividas, 2000, p. 9).

Lévi-Strauss, apesar de ser belga, teve uma vida profundamente ligada à academia francesa e exerceu grande influência no pensamento lacaniano. Contudo, mesmo figuras intelectualmente próximas enfrentaram obstáculos para entender Lacan. Outra evidência disso é a carta de Michel Foucault a Lacan, datada de 7 de outubro de 1961, na qual o filósofo reconhece sua dificuldade em interpretar corretamente o pensamento do psicanalista:

[...] Sem dúvida eu era um intérprete bem pouco fiel do seu pensamento. Mas desde certo dia em 1947 (creio eu), em que falou de identificação, eu o li como um daqueles que, hoje, é preciso absolutamente compreender, se falhei foi por minha própria incompetência (Foucault, 1961 apud Miller, 2022, p. 277).

Para além da modéstia de Foucault em admitir sua dificuldade de compreensão e da confissão de Lévi-Strauss, outros interlocutores também registraram sua incompreensão sobre o trabalho de Lacan. Um episódio significativo ocorreu em 1957, quando Lacan apresentou *A psicanálise e seu ensino* na Sociedade Francesa de Filosofia. Na ocasião, Jean Hyppolite comentou:

Gostaria, antes de tudo, de me associar aos comentários do meu amigo Merleau-Ponty. O Dr. Lacan nos ensina a comentar Freud tanto como filósofo quanto como médico. Ele tem o mérito de corrigir certas interpretações positivistas de Freud, que não reconhecem o sentido e o alcance de sua obra. Mas o Dr. Lacan, como Sócrates, nos coloca à prova; ele usa a linguagem para nos introduzir em aporias sempre novas, e nunca estou totalmente certo de compreender (Lacan, 1957 [1985b], p. 21, tradução nossa¹).

A conferência contou com a presença de figuras proeminentes da intelectualidade francesa, como Maurice Merleau-Ponty, Jean André Wahl e Ferdinand Alquié, este último posteriormente retomado no presente trabalho. O depoimento de Hyppolite reforça que, mesmo entre filósofos altamente capacitados, a complexidade do discurso de Lacan gerava incertezas interpretativas.

Outro relato interessante a respeito do primeiro contato com a obra de Lacan é encontrado no livro autobiográfico de Pierre Rey, analisante do próprio Lacan. Ao descrever seu interesse inicial pela psicanálise lacaniana, Rey conta:

Corri a uma livraria para comprar os Escritos. Embora os tenha folheado a noite inteira, não entendi absolutamente nada. No entanto, Lacan parecia utilizar as mesmas palavras que todo mundo, mas a maneira como encaixava seu contexto em lugares enigmáticos lhes conferia uma conotação ambígua que tornava evanescente o sentido da frase, de súbito privada de seus automatismos ordinários. A alternativa era simples: ou eu era estúpido, ou aqueles textos eram mero delírio (Rey, 1997, p.37).

A partir desses casos – entre tantos outros que poderiam ser citados –, é possível construir um argumento sólido de que a dificuldade no ensino de Lacan não foi acidental, mas sim um traço estrutural de sua abordagem. Desde os comentários de Henry Ey sobre sua tese de 1932 até suas correspondências e apresentações públicas ao longo das décadas, a obscuridade de seu discurso foi uma constante.

¹ M. Hyppolite. — Je voudrais d'abord m'associer aux remarques de mon ami Merleau-Ponty. Le Dr Lacan nous apprend à commenter Freud en philosophe autant qu'en médecin. Il a le mérite de redresser certaines interprétations positivistes de Freud, qui ne reconnaissent pas le sens et la portée de son œuvre. Mais le Dr Lacan, comme Socrate, nous met à la torture, il use du langage pour nous introduire dans des apories toujours nouvelles, et je ne suis jamais bien sûr de comprendre.

Também se deve levar em conta os desafios da tradução e do próprio contexto linguístico em que os textos circulam. Lacan, por exemplo, chama a atenção para os riscos desse processo ao comentar as implicações de certas escolhas tradutórias:

Algumas páginas antes, ou seja, logo depois de haver determinado a situação histórica desse processo na biologia de seu sujeito, Freud concluíra distinguindo-o expressamente do recalque, nos seguintes termos: *Eine Verdrängung ist etwas anderes als eine Verwerfung*. O que, na tradução francesa, é-nos apresentado nestes termos: 'Um recalque é algo diferente de um juízo que rejeita e escolhe.' Deixo a critério de vocês julgar que tipo de malefício é preciso admitir no destino dado aos textos de Freud em francês, se nos recusarmos a crer que os tradutores combinaram entre si tomá-los incompreensíveis, sem falar do que acrescenta a esse efeito a completa extinção da vivacidade de seu estilo (Lacan, 1998, p. 389).

Assim, a observação lacaniana sugere que os efeitos de uma tradução podem alterar não apenas a precisão conceitual, mas também a força expressiva de um texto. Nesse sentido, é possível que parte da dificuldade com que nos deparamos com os textos da obra de Lacan, também não decorrem de um destino análogo ao de Freud nas primeiras edições francesas: a perda de estilo e a consequente sensação de incompreensibilidade.

Ainda que a dificuldade de sua obra tenha sido atestada por intelectuais franceses contemporâneos a ele – o que relativiza a hipótese de que sua obscuridade se devesse apenas a barreiras linguísticas –, o problema da transposição de seu pensamento para outras línguas não pode ser ignorado. Como afirma Schneiderman:

A complexidade de Lacan era evidente em seu estilo, um estilo que desafia a tradução e está tão completamente envolvido com as peculiaridades da língua francesa que não pode ser vertido para outras línguas sem sofrer sérias perdas. Em seus últimos trabalhos, ele utiliza trocadilhos joycianos que são totalmente intraduzíveis (por exemplo, *hainamoration*, *parlêtre*) (Schneiderman, 1988, p. 88).

Contudo, para reforçar a hipótese de que essa dificuldade não era apenas uma consequência involuntária, mas uma escolha deliberada, convém analisar momentos em que Lacan, excepcionalmente, foi elogiado por sua clareza. Um desses raros episódios ocorreu em maio de 1957, em uma entrevista concedida ao jornal *L'Express*. A jornalista Madeleine Chapsal, que mantinha uma boa relação com Lacan, comentou:

Assim como sabia fazer suas entradas nos lugares públicos, soube preparar a sua na grande imprensa. Com uma gentileza, um desejo de conduzir-se bem e de fazer-se compreender que me comoveram, ele escutou todas as minhas perguntas sobre Freud e a psicanálise — algumas expressamente muito elementares, pois eu também cuidava que nossa entrevista passasse no jornal —, e respondeu com notável clareza, como um virtuose da exposição clássica. Lacan, quando queria, podia ser tão límpido quanto era obscuro e barroco no cotidiano de seu ensino (Chapsal apud Roudinesco, 2014, p. 347).

O depoimento de Chapsal sugere que Lacan conhecia e dominava formas mais acessíveis de exposição de suas ideias. Portanto, ao somarmos esses relatos sobre a dificuldade de compreensão com evidências de sua capacidade de ser claro quando desejava, emerge a hipótese de que sua obscuridade foi, ao menos em parte, deliberada.

1.2 Lacan e o plágio

Diante das inúmeras críticas à sua forma de ensino, Lacan dedicou diversos momentos de sua obra para abordar sua pedagogia. Além da citação acima, outras passagens evidenciam o caráter deliberado da complexidade em sua transmissão, como quando afirma: “Não penso entregar-lhes meu ensino sob a forma de um comprimido” (Lacan, 2006, p. 11).

Diante disso, surge a questão: por que Lacan optou pela dificuldade? Para avançar na resposta, consideremos primeiro aspectos biográficos apontados por Élisabeth Roudinesco, que destaca o temor constante do psicanalista em relação ao plágio e a distorção de sua teoria:

Em fevereiro de 1956, não sabendo como se vestir para um baile na casa de Marie-Laure de Noailles, rogou a ela que lhe desse algumas ideias e sobretudo que guardasse o segredo; nesse domínio como em outros, ele temia o plágio, a ponto de um dia confiar à amiga que sua divisa era: ‘Sou traído impunemente’ — tema que retomará mais tarde ao definir o herói como aquele que pode ser traído impunemente (Roudinesco, 2014, p. 345).

Na biografia de Lacan, Roudinesco enfatiza essa obsessão recorrente com a originalidade e a apropriação indevida de suas ideias:

É verdade que Lacan se sabia freudiano e sabia que Freud não era lacaniano, como ele próprio o dirá várias vezes. Todavia, obcecado pela problemática do plágio, não cessava de tomar-se como o 'autor' (no sentido pleno) dos conceitos que tomava de corpus os mais variados (Roudinesco, 2014, p. 450).

Essa preocupação não se limitava ao plágio em si, mas também à distorção de seu pensamento—fenômeno que, segundo Lacan, havia ocorrido com Freud, especialmente quando sua teoria foi assimilada nos Estados Unidos, culminando na criação da Ego Psychology:

Antes, também em Royaumont, onde haviam se realizado de 10 a 13 de julho as jornadas internacionais da SFP, ele opusera sua noção de estrutura do sujeito, decididamente estruturalista, à ideologia personalista empregada por Lagache em sua exposição sobre a estrutura da personalidade. Aqui, Lacan travava batalha contra a forma francesa dessa psicanálise psicologizada cuja forma americana era a Ego Psychology (Roudinesco, 2014, p. 354).

Essa oposição se manifestou de maneira ainda mais explícita em 1949, quando Lacan apresentou, em Zurique, a conferência O estágio do espelho como formador da função do je. Segundo Roudinesco:

Lacan colocava doravante a psicanálise sob o signo de uma filosofia não freudiana do sujeito — o je diferenciado do eu — que devia opor-se radicalmente a toda filosofia oriunda do cogito. Com essa profissão de fé, ele não buscava criticar Descartes, mas atacar a Ego Psychology e os annafreudianos, ou seja, a afirmação da primazia do eu sobre o isso (Roudinesco, 2014, p. 258).

Outro episódio em que Roudinesco menciona a “questão do plágio” envolve a relação de Lacan com Gilles Deleuze. Em um primeiro momento, Lacan acolheu Deleuze como um teórico de grande valor, chegando a afirmar diante de seus analisandos: “É de alguém como você que tenho absolutamente necessidade”. No entanto, Deleuze desconfiava dessa admiração e, como observa Roudinesco:

Deleuze havia percebido corretamente, pois na mesma época Lacan confiava sua irritação a Maria Antonietta Macciocchi: estava convencido de que O Anti-Édipo fora fabricado a partir de seus seminários, nos quais já se encontrava, segundo ele, a noção de máquina desejante. Ainda o tema do plágio... (Roudinesco, 2014, p. 460).

Dessa forma, a dificuldade do ensino lacaniano pode ser interpretada como uma estratégia deliberada para preservar a integridade de sua teoria e evitar tanto apropriações indevidas quanto simplificações que pudessem distorcer seus conceitos.

Sob essa perspectiva, Lacan se apresenta como um psicanalista original, mas profundamente preocupado com a recepção e a interpretação de sua obra. Tal apreensão se alinha ao eixo fundamental de sua proposta: a necessidade de um retorno a Freud. Para Lacan, a psicanálise havia se desviado radicalmente de suas raízes freudianas, tornando imprescindível restituir o rigor conceitual da doutrina.

1.3 A crítica ao estilo

Dentro do material biográfico apresentado, se insere em um panorama intelectual mais amplo, no qual, no pós-guerra europeu, a linguagem poética se articulava diretamente às produções teóricas. Schneiderman comenta sobre essa característica na escrita de diversos intelectuais franceses:

Seja em Lacan e Lévi-Strauss, em Barthes ou Foucault, existe, nos escritos da França do pós-guerra, uma qualidade poética inconfundível, um desejo de criar mitos e ficções, ou de reformular aqueles que foram, ao menos em parte, desacreditados. Alguns consideram essa qualidade irritante, e existem analistas que zombam jovialmente de Lacan dizendo que ele é um poeta ou um surrealista, não um psicanalista (Schneiderman, 1988, p. 148).

Convém destacar, no comentário de Scheiderman, para além da contextualização no estilo de escrita da intelectualidade francesa do pós guerra, o vínculo entre a figura de Lacan com o Surrealismo, que será retomado posteriormente neste trabalho.

Tal característica de seu contexto apresenta reverberações negativas com relação à comunidade acadêmica, por exemplo, em dezembro de 2012, Noam Chomsky participou de um podcast no site Veterans Unplugged para discutir suas

opiniões sobre o militarismo americano. Durante a conversa, ao ser perguntado sobre a relevância do trabalho de Slavoj Žižek, Chomsky expressou sua insatisfação com o que considera “palavras rebuscadas” que, segundo ele, ao serem “decodificadas”, revelam-se desprovidas de significado. Ele finalizou sua crítica afirmando: “Žižek é um exemplo extremo, não vejo nada no que ele está dizendo”. Chomsky seguiu com uma crítica a Jacques Lacan:

Jacques Lacan eu realmente conhecia. Eu meio que gostava dele. Nós tínhamos reuniões com todo mundo de vez em quando, mas, francamente, eu achava que ele era um charlatão total, apenas se exibindo diante das câmeras de televisão do jeito que muitos intelectuais de Paris fazem. Por que isso é influente, eu não tenho a menor ideia. Não vejo nada que possa ser influente (Chomsky, 2012, Tradução nossa²).

A fala de Chomsky no podcast aparece em curso de um longo debate travado por este a diversos autores pós-modernos e seus representantes contemporâneos, que Žižek chamou de “Simply a new chapter in the endless gigantomachy between so-called continental philosophy and the Anglo-Saxon empiricist tradition.” (Žižek, 2013). Chomsky reflete uma oposição quase generalizada a diversos autores do pós-guerra, principalmente no que toca ao Estilo quando afirma em trecho diferente no mesmo podcast:

Quando digo que não tenho interesse em teoria, o que quero dizer é que não me interessa quem faz pose — quem usa termos sofisticados cheios de sílabas e pretende ter uma teoria quando não tem teoria alguma. [...] Não há teoria em nada disso [a filosofia de Lacan, Žižek e Derrida], não no sentido de que estão acostumadas as pessoas nas ciências e outros campos sérios. Tente encontrar em todo o trabalho que mencionou princípios a partir dos quais possa deduzir conclusões, proposições que se pode testar empiricamente, em que se vai além do nível que uma criança de doze anos pode entender em cinco minutos. Veja se consegue encontrar isso quando os termos sofisticados forem decodificados. Eu não consigo. Então não tenho interesse nesse tipo de pose. Žižek é um exemplo extremo disso. Não vejo o menor interesse no que diz (Chomsky, 2012, Tradução nossa³).

² Jacques Lacan I actually knew. I kind of liked him. We had meetings everyone once in a while but quite frankly I thought he was a total charlatan, just posturing before the television cameras the way many Paris intellectuals do. Why this is influential I haven't the slightest idea I don't see anything that should be influential

³ When I said I'm not interested in theory, what I meant is, I'm not interested in posturing—using fancy terms like polysyllables and pretending you have a theory when you have no theory

Um dos pontos altos desta discussão a respeito de estilo de escrita, charlatanismo e epistemologia tem como marco o chamado Caso Sokal e suas reverberações.

Em 1996, Alan Sokal submeteu um artigo intitulado "Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity" à prestigiada revista *Social Text*, uma publicação da Duke University Press especializada em estudos culturais e teoria pós-moderna. O artigo era repleto de afirmações absurdas e conceitos científicos aplicados de maneira errônea ou sem qualquer sentido (Sokal, 1995).

No texto, o autor argumentava, entre outras coisas, que a gravidade quântica poderia ser entendida como uma construção social e linguística e que a matemática tradicional, tida como objetiva, era na verdade uma imposição cultural. Ele usava referências a autores pós-modernos como Jacques Derrida, Michel Foucault e Luce Irigaray, misturando-as com trechos de física teórica de forma propositalmente equivocada.

Apesar do caráter deliberadamente absurdo e sem sentido do artigo, a revista *Social Text* o aceitou para publicação sem submetê-lo a uma revisão por pares rigorosa, inserindo-o na edição especial de primavera/verão de 1996, intitulada *Science Wars*. A publicação do texto provocou um escândalo intelectual de grandes proporções, tornando Alan Sokal uma figura central na controvérsia que passaria a ser conhecida como as "Guerras da Ciência" (*Science Wars*). Seu gesto, que visava expor o que considerava uma proliferação de discursos pseudocientíficos nas humanidades, foi interpretado como um ataque frontal aos excessos relativistas do pensamento pós-moderno.

O episódio conferiu ampla visibilidade a Sokal, e, em colaboração com o também físico Jean Bricmont, resultou na publicação do livro *Impostures*

whatsoever. So there's no theory in any of this stuff, not in the sense of theory that anyone is familiar with in the sciences or any other serious field. Try to find in all of the work you mentioned some principles from which you can deduce conclusions, empirically testable propositions where it all goes beyond the level of something you can explain in five minutes to a twelve-year-old. See if you can find that when the fancy words are decoded. I can't. So I'm not interested in that kind of posturing. Žižek is an extreme example of it. I don't see anything to what he's saying.

intellectuelles, lançado na França em 1997 (mais tarde traduzido como *Fashionable Nonsense* em inglês). Na obra, os autores denunciam o uso impreciso e, segundo eles, completamente despropositado de conceitos da física e da matemática por pensadores das ciências humanas e sociais. Argumentam que essa apropriação é frequentemente empregada de forma ornamental — ou seja, não para sustentar argumentos de maneira epistemologicamente consistente, mas para conferir uma aparência de autoridade científica aos textos.

Entre os autores criticados estão nomes centrais do que se convencionou chamar de pós-modernismo, como Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Julia Kristeva. Segundo Sokal e Bricmont (1997), esses pensadores teriam utilizado noções complexas da matemática moderna e da física teórica — como topologia, teoria do caos, mecânica quântica e relatividade — de maneira radicalmente imprecisa, desconectando os termos de seu sentido técnico original. Para os físicos, essa prática não apenas compromete a clareza conceitual, mas obscurece o debate acadêmico, promovendo uma espécie de prestidigitação intelectual.

A crítica, que foi recebida com entusiasmo em alguns círculos e com forte resistência em outros, deu novo fôlego ao debate sobre os limites do relativismo epistemológico, sobre os critérios de rigor no discurso acadêmico e sobre o lugar das ciências humanas na produção de conhecimento.

Um exemplo emblemático dessa acolhida é o de Richard Dawkins, biólogo evolutivo e divulgador científico, que em 1998 publicou uma resenha intitulada *Postmodernism Disrobed*, na qual endossa amplamente as críticas formuladas por Sokal e Bricmont. Em seu texto, Dawkins dirige especial atenção a Jacques Lacan, apontando o modo como o psicanalista francês é amplamente reverenciado em departamentos de humanidades, especialmente nos Estados Unidos e no Reino Unido, em parte por aparentar um domínio profundo de conceitos matemáticos.

Dawkins (1998) retoma os argumentos de Sokal e Bricmont acerca do uso indevido da linguagem científica em obras de autores pós-modernos e cita, como exemplo, o uso que Lacan faz do conceito matemático de compacidade: “... embora Lacan utilize várias palavras-chave da teoria matemática da compacidade, ele as mistura de forma arbitrária e sem a menor consideração pelo seu significado. Sua

‘definição’ de compacidade não é apenas falsa: é puro absurdo.” O biólogo prossegue, reproduzindo um trecho particularmente criticado do trabalho de Lacan:

“S/(signifier) / s (signified) = s (the statement), com $S = (1)$, produz-se: $s = \sqrt{-1}$.

Dawkins observa com sarcasmo que “não é preciso ser matemático para perceber o quanto isso é ridículo”, e compara a fórmula à lógica de um personagem de Aldous Huxley que demonstrava a existência de Deus dividindo zero por um número e, assim, obtendo o infinito. Em seguida, cita outro excerto do texto de Lacan em que este associa tal raciocínio ao órgão sexual masculino:

O órgão erétil... é equivalente à $\sqrt{-1}$ da significação produzida acima, da jouissance que ele restitui, pelo coeficiente de sua enunciação, à função de falta do significante (Dawkins, 1998, p.7).

A partir disso, Dawkins conclui que não é necessário conhecimento matemático especializado para reconhecer o caráter insustentável do argumento:

Talvez Lacan seja autêntico ao tratar de assuntos não científicos? Mas um filósofo que é flagrado equiparando o órgão erétil à raiz quadrada de menos um perde, para mim, toda a credibilidade — mesmo ao falar de temas sobre os quais não tenho conhecimento (Dawkins, 1998, p.7)

Esse tipo de crítica exemplifica o tom das *Science Wars*, momento de tensão entre cientistas de formação “dura” e autores de tradição humanista, em que se coloca em xeque a validade dos métodos e da linguagem empregados por teóricos pós-estruturalistas. A controvérsia girava, em última instância, em torno da legitimidade epistemológica das ciências humanas, bem como do modo como elas se apropriavam de conceitos oriundos da matemática e da física, num movimento que, para autores como Sokal, Bricmont e Dawkins, comprometeria tanto a clareza quanto a seriedade científica dessas abordagens.

Dawkins vai além em sua crítica ao campo de produção teórica pós-moderna, qualificando-o como pseudocientífico. Em tom irônico, ele sugere que o leitor consulte um postmodern generator, um site criado com o objetivo de produzir textos que, embora apresentem uma aparência de complexidade conceitual, nada mais são do

que combinações aleatórias de palavras e jargões oriundos de diversas disciplinas — formando, assim, um discurso artificialmente denso, mas desprovido de sentido real. Embora o gerador originalmente indicado por Dawkins não esteja mais disponível, ferramentas similares continuam ativas. Atualmente, inclusive, é possível solicitar a modelos de inteligência artificial avançados que redijam textos deliberadamente vazios de conteúdo, mas revestidos de uma estética discursiva que remete a este estilo.⁴

Contudo, diferentemente das críticas dirigidas a determinados intelectuais franceses do pós-guerra, cuja escrita é frequentemente acusada de produzir discursos vazios e artificialmente densos, o presente trabalho defende que Lacan não se enquadra nessa lógica. Embora seu estilo seja complexo e por vezes resistente à compreensão imediata, essa dificuldade não é sinal de incoerência ou superficialidade. Pelo contrário, a complexidade de seu texto reflete a estrutura intrínseca de sua teoria, de modo que a experiência de engajamento com suas obras revela uma compreensão profunda e consistente.

1.4 Dificuldade enquanto método:

Para além das características mencionadas por Roudinesco sobre a personalidade de Lacan e a sua preocupação com relação ao plágio, e além das influências do contexto intelectual da França do pós-guerra, visamos chegar agora as intenções específicas pelas quais Lacan insistia em dificultar o seu texto. Sobre este tema, podemos iniciar com o comentário de Schiderman:

E na única ocasião em que Lacan apareceu na televisão afirmou que não iria alterar seu estilo, notoriamente impenetrável, simplesmente porque não gostava de falar para idiotas ; "meu discurso" - disse - "é para aqueles que não são idiotas" (Schiderman, 1988, p.32).

⁴ A título de curiosidade e ilustração, foi solicitado a um desses modelos — a inteligência artificial chinesa DeepSeek — que produzisse um texto nessas condições. O comando fornecido foi o seguinte: "Gere um texto sobre psicanálise, com estilo pós-moderno, que não tenha sentido algum, mas que tenha aparente densidade argumentativa." O resultado será considerado como o anexo 1 neste trabalho.

A apresentação de Lacan na Televisão significa um marco no que tange a transmissão da psicanálise, em 1974, a partir de uma série de articulações políticas e círculos de influência, Jacques Lacan conseguiu durante o mês de março, em um horário considerado nobre, transmitir sob direção de seu gênero, o que seria seu seminário intitulado *Télévision* (1988).

Neste difícil material, Lacan não fez qualquer concessão pedagógica que o ajudaria a ser melhor compreendido pelos telespectadores, O Doutor, como era chamado respeitosamente, ou o Velho, como era chamado de modo menos respeitoso, não achava que a psicanálise fosse uma profissão respeitável: julgava-a uma ocupação subversiva e revolucionária. Um dia, em seu seminário, Lacan tentava explicar seu estilo de prosa impenetrável: "Se soubessem o que estou dizendo", afirmou, "nunca me deixariam dizê-lo". Isso tem um matiz levemente paranóide, mas não significa que ele estivesse errado (Schiderman, 2014, p.33)

A afirmação de Lacan — de que sua fala não era dirigida aos idiotas — não se trata apenas de uma provocação ou expressão de elitismo intelectual. Pelo contrário, revela algo essencial sobre sua concepção da transmissão da psicanálise: o saber analítico não pode ser entregue de forma direta, transparente, como se fosse uma informação técnica qualquer.

A resistência à clareza didática comum ao discurso científico não é, em Lacan, uma falha, mas uma escolha deliberada que preserva a dimensão linguística do inconsciente. Nesse sentido, a obscuridade do texto lacaniano não se explica apenas por um traço estilístico herdado dos intelectuais franceses do pós-guerra, mas por uma posição ética diante da transmissão: mais do que ensinar, trata-se de produzir efeitos de verdade no leitor, convocando-o a se implicar ativamente na leitura e na escuta. É neste ponto que alguns autores apontam um diferencial no projeto lacaniano: sua escrita visa, antes de tudo, um efeito formativo.

Uma leitura importante neste sentido sobre o estilo de escrita de Lacan é apresentada por Bruce Fink (2004), que propõe que Lacan constrói seu discurso como se fosse o de um analisando — e o faz intencionalmente. Segundo Fink, essa escolha estilística tem como objetivo treinar os analistas no próprio exercício de interpretação, confrontando-os com um texto que exige decifração constante:

Em seus escritos, testemunhamos um verdadeiro dilúvio de polissemia, duplos sentidos, triplos sentidos, equívocos, enigmas, piadas e assim por diante. Seus textos e palestras parecem ser projetados para nos introduzir justamente ao tipo de trabalho que a própria análise exige: peneirar camadas de significados, decifrar o texto como se fosse uma longa série de lapsos de linguagem. Em determinado momento, ele afirma que seu estilo de escrita é deliberadamente construído para contribuir com o treinamento dos analistas: “Toda a minha retórica visa contribuir com o efeito de formação” (Fink, 2004, p. 69-70, Tradução nossa⁵).

Nesse sentido, embora o estilo de Lacan guarde semelhanças formais com o de outros autores criticados por Sokal e Bricmont, é importante destacar que sua escrita tem uma finalidade específica: promover um constante exercício de implicação por parte de seus interlocutores, espelhando o próprio trabalho analítico realizado pelos psicanalistas.

Uma outra via de compreensão do estilo lacaniano é proposta por Simanke (2008), ao apontar a influência do surrealismo sobre sua obra e seu modo de teorização. Essa influência se manifesta especialmente na ênfase dada à linguagem poética como ferramenta privilegiada tanto para o acesso ao conhecimento quanto para a expressão do real do sujeito. Neste horizonte, o discurso em Lacan é sempre produzido no registro da metáfora, não se orientando por relações descritivo-objetivas, como é comum no discurso científico, mas se configurando como uma constante produção de sentido, como expõe:

Parece que para alguns é, digamos, meu estilo que barra a entrada desse artigo. Lamento, não há nada que eu possa fazer - meu estilo é o que é. Quanto a neste ponto, peço a eles que façam um esforço. E acrescento simplesmente que, sejam quais forem as deficiências de minha lavra que possam aí intervir, há também, nas dificuldades desse estilo - talvez eles o possam vislumbrar -, algo que corresponde ao próprio objeto que está em questão. Uma vez que se trata, com efeito, de falar de maneira válida das funções criadoras que o significante exerce sobre o significado, ou seja, não simplesmente de falar da fala, mas de falar no fio da fala, por assim dizer, para evocar suas próprias funções, talvez haja necessidades internas de estilo que se impõem -

⁵ In his writing, we witness a veritable deluge of polysemia, double entendres, triple entendres, equivocations, enigmas, jokes, and so on. His texts and lectures seem designed to introduce us to the very kind of work analysis itself requires, sifting through layers of meaning, deciphering the text as if it were a long series of slips of the tongue. He says at one point that his writing style is deliberately designed to contribute to the training of analysts (‘All of my rhetoric aims to contribute to the effect of training

a concisão, por exemplo, a alusão, ou até a ironia [pointe], que são elementos decisivos para entrar no campo em que as funções da fala dominam não somente as avenidas, mas toda a textura. A continuação de minha exposição deste ano, espero, lhes mostrará isso (Lacan, 1957, p.33).

Desta forma, trata-se de um campo de subjetivação remetido ao inconsciente, cuja estrutura obedece às próprias leis da linguagem, é por essa via de conhecimento que este trabalho se desenvolverá: compreendendo que a centralidade da estrutura discursiva — tal como formulada pela teoria do significante — constitui não apenas o núcleo da teorização lacaniana, mas também a base de seu estilo, visto que o trato da linguagem que Lacan transmite parte de que:

O escrito distingue-se, com efeito, por uma prevalência do texto (...) o que permite a concisão que, a meu ver, não deve deixar ao leitor outra saída senão a entrada nele, que prefiro difícil (Lacan, 2006, p. 496).

CAPÍTULO 2: O SURREALISMO E LACAN

Ce qui nous sépare de la vie est bien autre chose que cette petite flamme courant sur l'amiante comme une plante sablonneuse. Nous ne pensons pas non plus à la chanson envolée des feuilles d'or d'électroscope qu'on trouve dans certains chapeaux haut de forme, bien que nous portions en société un de ceux-là.

Breton et Soupault, 1920, p.9

A influência do surrealismo na obra de Jacques Lacan remonta ao período de sua tese de doutoramento, apresentada em 1932, e torna-se particularmente evidente na maneira como seu trabalho repercutiu entre artistas e intelectuais ligados ao movimento surrealista. A escolha da loucura feminina como temática central, em um momento em que essa questão ocupava lugar privilegiado nos debates culturais, contribuiu para que sua pesquisa encontrasse acolhida e entusiasmo nesse meio.

Intitulada Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade, a tese de Lacan tinha como foco o caso clínico de Marguerite Pantaine, nome fictício Aimée, uma mulher que atraiu atenção da opinião pública após, em 1931, ter atacado a renomada atriz Huguette Duflos. Internada em um hospital psiquiátrico após o incidente, Marguerite passou a ser acompanhada clinicamente por Lacan, que conduziu longas entrevistas com a paciente ao longo de vários meses.

No texto, Lacan desenvolve uma hipótese diagnóstica que articula a estrutura paranoica com a noção de uma psicose de autopunição, propondo que o ato cometido por Aimée não deveria ser interpretado apenas a partir de causas externas ou objetivas, mas a partir de uma causalidade psíquica. A psicose, nesse enquadramento, não se define propriamente por um conteúdo específico, mas pela ausência daquilo que Lacan denomina "assentimento social" — ou seja, pelo fracasso no reconhecimento mútuo entre o sujeito e o campo simbólico no qual se encontra inserido. É essa falha no laço social que transforma a experiência psicótica em uma forma de discordância subjetiva: o sujeito psicótico não é reconhecido pelo outro social como tal, e tampouco se reconhece nos valores e significações oferecidos por esse outro. Para Lacan, essa condição resulta da não resolução, por diferentes motivos, das chamadas “crises sócio-vitais” que marcam a constituição da subjetividade, crises essas que, em casos não patológicos, encontram soluções compatíveis com os modos

historicamente constituídos de subjetivação. Como observa Simanke (2008), essa concepção desloca o foco da psicopatologia de um déficit orgânico para o campo da estrutura simbólica e da relação do sujeito com o outro.

Na tese, Lacan procura precisamente contornar as armadilhas de uma leitura exclusivamente deficitária da psicose, rompendo com a tradição organicista predominante na psiquiatria francesa da época. Em vez de reduzir os sintomas a disfunções neurológicas, propõe compreendê-los como efeitos de uma intencionalidade historicamente constituída, resultado da interação do sujeito com o meio social — este entendido, como destaca Simanke (2008), como o único ambiente verdadeiramente humano. Trata-se, portanto, de uma das primeiras tentativas lacanianas de articular a psicose com os mecanismos simbólicos de reconhecimento e identificação, antecipando temas que serão cruciais em seu ensino posterior. Ainda que a recepção da tese tenha sido inicialmente discreta no meio psiquiátrico, ela repercutiu intensamente entre os surrealistas, que nela reconheceram ecos de suas próprias inquietações estéticas e teóricas a respeito da subjetividade, do inconsciente e da loucura.

Esse posicionamento teórico se expressa já na escolha do objeto da tese: Lacan elege a paranoia de autopunição — uma nova entidade psiquiátrica — como foco de análise. A opção se justifica pela ênfase que esse quadro confere aos fatores interpretativos e simbólicos, em detrimento das explicações biologizantes. Por ser uma psicose essencialmente interpretativa, na qual as manifestações se limitam ao plano psíquico, sem déficits cognitivos significativos, ela se distancia das formas tradicionalmente associadas ao automatismo mental e às alucinações de base orgânica. Assim, Lacan vê nesse diagnóstico um campo privilegiado para afirmar o valor das construções simbólicas e subjetivas na constituição do delírio, em um combate explícito ao organicismo então hegemônico (SIMANKE, 2002).

Esse interesse dos surrealistas por Lacan não se explica apenas pela escolha do tema da loucura feminina, mas também pelas formulações presentes na tese que evocavam, mesmo que de modo ainda embrionário, princípios da estrutura da psicanálise freudiana — em particular, a noção de causalidade subjetiva aplicada à paranoia. Lacan, por sua vez, mantinha contato com o meio surrealista desde o fim

dos anos 1920 e início dos anos 1930, e seu trabalho foi objeto de elogio e difusão por figuras centrais do movimento, como Salvador Dalí.

Neste capítulo, propomo-nos a explorar mais detidamente o contexto do surrealismo francês, os vínculos biográficos e intelectuais de Lacan com seus representantes, bem como as articulações entre essa vanguarda artística e os fundamentos teóricos da psicanálise que começavam a tomar forma na obra do jovem psiquiatra.

2.1 O projeto surrealista

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (Breton, 1924, p.2).

Essa definição, apresentada por André Breton, aponta para o desejo de romper radicalmente com os cânones da racionalidade clássica e da estética tradicional, promovendo uma abertura à livre associação, ao inconsciente e ao delírio criativo.

O marco inaugural do movimento surrealista se dá com a publicação, em 1924, do Manifesto Surrealista, no qual Breton expressa seu profundo desencanto com o racionalismo ocidental e com a rigidez da estética realista. Inspirado pelas descobertas da psicanálise freudiana, o autor vislumbra na exploração do inconsciente um novo caminho para a criação artística e para o pensamento em geral. A psicanálise, em sua leitura, não apenas fornece novos temas, como a sexualidade reprimida ou o sonho, mas principalmente uma nova lógica: a do automatismo do desejo, da associação livre e da subversão do sentido.

Um trecho emblemático do manifesto é a crítica que Breton tece à literatura realista, tomando como exemplo um trecho do Crime e Castigo de Dostoiévski. O autor russo descreve, com minúcia, o quarto de um personagem — papel de parede amarelo, móveis gastos, cortinas de musselina, gravuras triviais — em uma tentativa de reconstruir o ambiente com verossimilhança. Breton, no entanto, recusa esse tipo de detalhamento: “Que o espírito se proponha, mesmo por pouco tempo, tais motivos,

não tenho disposição para admiti-lo. [...] Perde seu tempo, pois não entro no seu quarto. [...] Esta descrição de quarto, e muitas outras, permitam-me, digo: passo” (Breton, 1924, p. 2).

A recusa do realismo descritivo aqui expressa não se restringe à literatura: ela se estende como crítica mais ampla a uma forma de pensamento que, segundo Breton, embala os cérebros — ou seja, submete o espírito a um regime de ordenação, classificação e reprodução da realidade que tolhe a invenção e a potência do desejo. O que está em jogo, para os surrealistas, não é apenas o estilo, mas uma ética e uma política da criação. A estética realista, ao buscar o reconhecimento do mundo visível, reproduz um estado de coisas, enquanto o surrealismo propõe uma abertura ao inapreensível, ao insólito, ao inconsciente.

Essa recusa do automatismo racional — da razão fria e organizadora — está próxima de uma crítica que Paul Valéry também expressa ao zombar da repetição banal de aberturas narrativas previsíveis, como a célebre “A marquesa saiu às cinco horas”. Assim como Valéry, Breton denuncia o esvaziamento da experiência criativa por uma estética da repetição e da convenção, que se tornaria posteriormente lugar-comum.

Segundo Portilho (2019, p. 122), Walter Benjamin, em 1929, ao escrever o ensaio *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, defende o surrealismo diante do tédio e da paralisia cultural que atravessavam a Europa no período pós-guerra. Para Benjamin, o movimento não surgiu apenas como uma proposta estética ou poética, mas como uma resposta vigorosa à crise da inteligência europeia, canalizando novas energias que escapavam das formas tradicionais de expressão.

Benjamin observa que o surrealismo, mais do que criar uma nova escola literária ou artística, subverteu o próprio conceito de “vida literária”, conduzindo-o a seus extremos possíveis. Através de uma formulação dialética, os surrealistas provocaram uma explosão interna no domínio da literatura, dilacerando suas estruturas convencionais de dentro para fora. Em vez de uma renovação formal limitada, tratou-se, nas palavras de Benjamin, de um gesto radical que pôs em questão as bases mesmas da cultura burguesa.

Essa leitura destaca que o surrealismo deve ser compreendido não apenas como um estilo artístico inovador, mas como uma experiência que atravessa os limites entre arte, política e subjetividade. Ao apostar na força do inconsciente, na automatização da escrita e na desestabilização dos significados, o surrealismo abriu brechas para uma nova forma de habitar a linguagem, elemento que, como veremos, dialoga profundamente com algumas elaborações posteriores no campo da psicanálise.

Portanto, o surrealismo emerge como um gesto de ruptura com os modelos de pensamento e de arte fundados na objetividade, no racionalismo e na representação mimética da realidade. Ele propõe uma revolução da linguagem e da experiência, fundada no inconsciente, no desejo e na descontinuidade — e é nesse espírito de insubmissão que Jacques Lacan, ao se aproximar dos surrealistas, encontrará um solo fértil para repensar os caminhos da psicanálise.

2.2 Lacan e os Surrealistas

A aproximação entre o movimento surrealista e a psicanálise antecede a entrada de Lacan em cena, mas até então, não se tratava de um diálogo especialmente produtivo. O exemplo mais evidente está no encontro entre André Breton e Sigmund Freud. Em 1921, ao visitar o consultório do criador da psicanálise, Breton saiu decepcionado: descreveu o ambiente como sem graça e sem estilo, e considerou Freud um burguês acomodado, pouco à altura do papel de guia intelectual do grupo que fundaria poucos anos depois (Dunker, 2025, p.132).

Quase duas décadas mais tarde, em 1939, Salvador Dalí buscou outro tipo de aproximação. Acompanhado de Stefan Zweig, levou até a casa de Freud sua pintura *A metamorfose de Narciso*. (Jones, 1964, p.648) A tela, inspirada no mito grego, mostrava de um lado a figura de Narciso contemplando o próprio reflexo, e de outro a imagem transfigurada em uma mão que sustenta um ovo rachado, do qual brota uma flor de narciso. A obra condensava o interesse do pintor pelo tema do narcisismo, tão caro à psicanálise, e ao mesmo tempo introduzia a discussão sobre seu método de criação crítico-paranoico. Dalí esperava impressionar Freud, mas a reação foi ambígua: segundo relatos, Freud teria dito que “nas pinturas clássicas procuro o

inconsciente, mas nas suas pinturas procuro o consciente”, comentário que o artista recebeu como crítica (Isherwood, 2019).

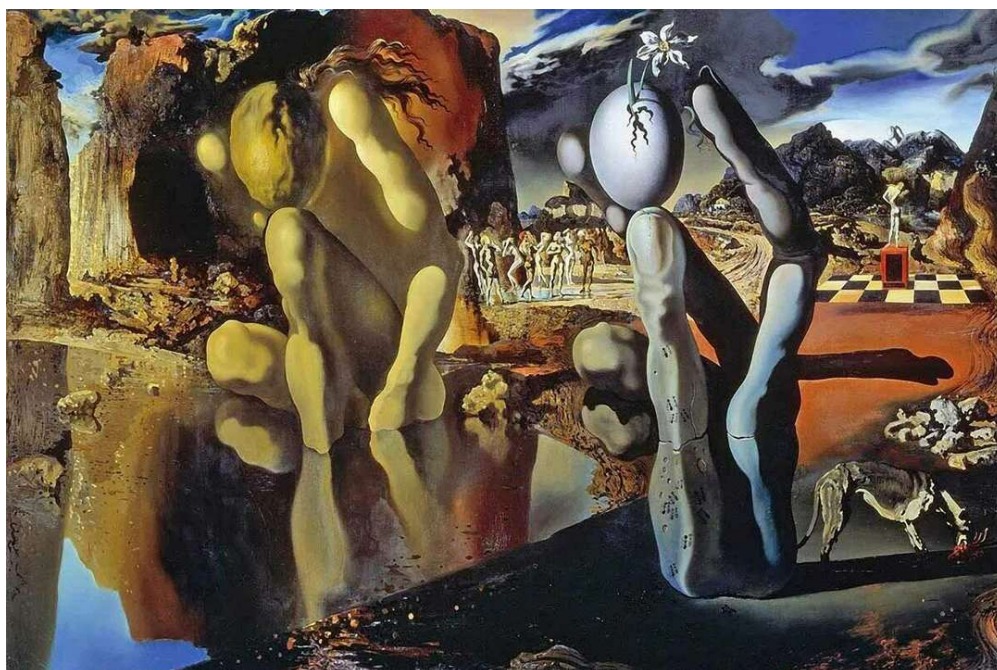
Além da tela, Dalí também entregou um artigo sobre paranoia, publicado em revista, mas Freud demonstrou desinteresse. Apenas no dia seguinte, em carta dirigida a Zweig, registrou sua impressão:

Devo-lhe muito obrigado por trazer o visitante de ontem. Pois até agora eu estava inclinado a considerar os surrealistas, que aparentemente me adotaram como seu santo padroeiro, como completos idiotas (digamos 95%, como acontece com o álcool). Aquele jovem espanhol, com seus olhos cândidos e fanáticos e sua inegável maestria técnica, mudou minha opinião. Seria realmente muito interessante investigar analiticamente como ele chegou a criar aquele quadro (Jones, 1964, p. 649, Tradução nossa⁶).

Posteriormente, Dalí realizou um retrato de Freud, aparentemente com a intenção de oferecê-lo como presente. Em suas memórias, ele relata que a inspiração surgiu enquanto comia caracóis em um restaurante na França, momento em que viu uma fotografia de Freud em um jornal e chegou a conclusão de que “o segredo morfológico de Freud era que seu crânio era um caracol! Seu cérebro tem a forma de uma espiral” (Isherwood, 2019).

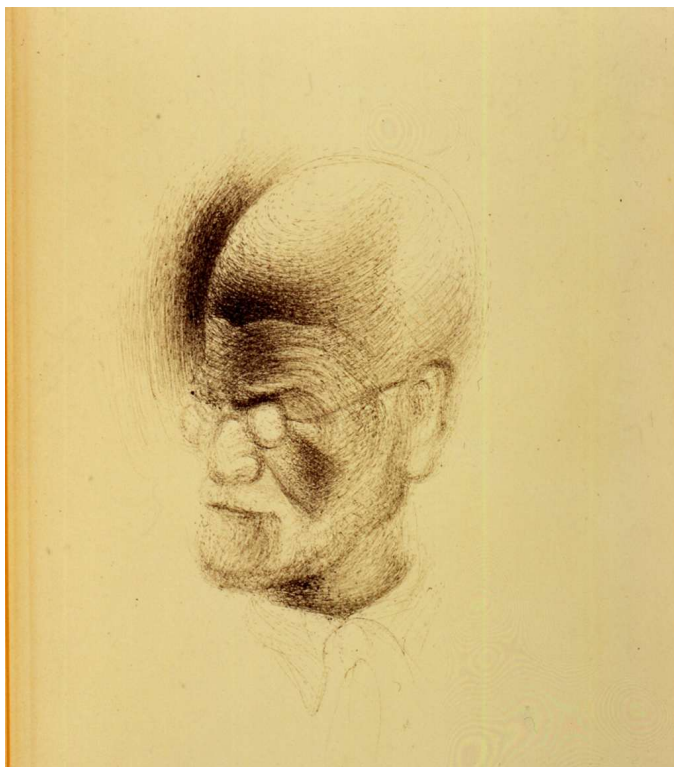
⁶ I really owe you thanks for bringing yesterday's visitor. For until now I have been inclined to regard the surrealists, who apparently have adopted me as their patron saint, as complete fools (let us say 95%, as with alcohol), That young Spaniard, with his candid fanatical eyes and his undeniable technical mastery, has changed my estimate. It would indeed be very interesting to investigate analytically how he came to create that picture.

Figura 1. A Metamorfose de Narciso, Salvador Dali, 1937



Fonte: © Fundació Gala-Salvador Dalí

Figura 2. Esboço de Sigmund Freud, Dali, 1939



Fonte: © Fundació Gala-Salvador Dalí

Neste contexto inicial de indisposição de Freud para com os surrealistas, abre-se um vácuo, que talvez tenha sido percebido por Lacan, como argumenta Dunker, 2025:

É possível que Lacan tenha percebido o mal-entendido, de parte a parte, entre Freud e Breton. Ele sabia da indisposição de Freud em relação ao grupo francês, e se dispôs a trilhar a via aberta pelo equívoco entre ambos. [...] Tudo se passa como se ele tivesse oferecido à psicanálise aquilo que Breton havia percebido como ausente em Freud: um estilo (Dunker, 2025, p.134).

A obra de Lacan se insere em um momento histórico em que o debate sobre o estilo ganhava destaque, não obstante seu marco de entrada no editorial surrealista se dá por um artigo intitulado “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência” na primeira edição da revista *Minotaure*, em 1933. Nesse contexto, torna-se compreensível a escolha de Lacan em iniciar sua mais abrangente coletânea de textos e seminários com uma frase do Conde, como apontam Santos & Vieira (2019).

O estilo de escrita e de transmissão lacaniano ainda é objeto de investigação em pesquisas dedicadas à teoria e à história da psicanálise. Entre os aspectos mais explorados, estão as influências que moldaram sua forma de pensar e escrever, notadamente o contato com o surrealismo francês, já evidente em sua tese de 1933. Portilho (2019) observa que, ao abordar o tema do impossível na poesia, Lacan recorre a um estilo fortemente próximo ao surrealismo:

Uma das maneiras de lidar com o impossível foi testada por Lacan na poesia, num estilo muito próximo ao dos surrealistas – por mais que seu poema não seja uma expressão automática do pensamento, justamente por seu exercício associativo com a teoria, desde de Heráclito. No entanto, o hiato é trazido, a partir da inspiração de Kojève, como aquilo que faz parte da experiência dialética da linguagem. Assim, é possível supor que é desde o hiato que Lacan iniciou os seus trabalhos e foi a partir dele que surgiu o psicanalista (Portilho, 2019, p. 106).

Diversos autores (Roudinesco, 1994; Simanke, 2002; Santos, 2017, Portilho, 2019, Dunker, 2025) apontam a relevância do surrealismo na formação do pensamento de Lacan. Segundo a biografia escrita por Élisabeth Roudinesco, o primeiro contato de Lacan com esse movimento ocorreu em 1930, por meio de um

texto de Salvador Dalí publicado no número inaugural da revista *Surréalisme au Service de la Révolution*, intitulado *L'âne pourri [O asno podre]* onde Dalí sustentava uma tese original sobre a paranóia. Roudinesco (1994, p.43) destaca que “No momento em que Lacan lia a obra de Freud, ele encontrava na posição daliniana o instrumento que faltava à teorização de sua experiência clínica em matéria de paranoia.”

A conjugação entre o pensamento surrealista e a formação filosófica, médica e psicanalítica de Jacques Lacan culminou na elaboração de sua tese de doutoramento *Da Psicose Paranóica em suas Relações com a Personalidade*. Segundo Roudinesco (1994), essa obra recebeu uma recepção mais entusiástica por parte dos artistas surrealistas do que da comunidade psiquiátrica francesa da época. Essa acolhida ficou especialmente evidente na edição de janeiro de 1933 da revista *Minotaure*, na qual Salvador Dalí teceu elogios à tese de Lacan, associando-a diretamente à sua própria noção de método paranóico-crítico:

[...]só se confirma de forma rigorosa com a leitura da admirável tese de Jacques Lacan: Sobre a psicose paranóide em suas relações com a personalidade. É a ela que devemos, pela primeira vez, uma ideia homogênea e total do fenômeno, fora as misérias mecanicistas em que a psiquiatria atual se atola (Dalí, 1933, p. 66).

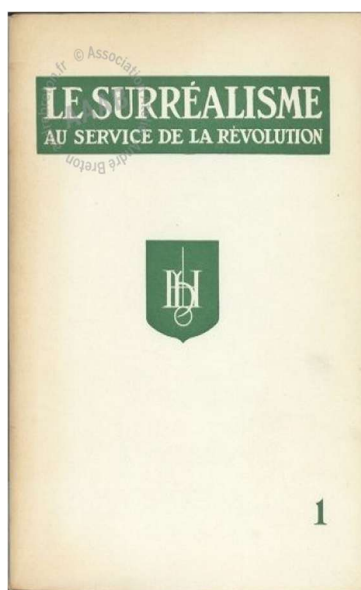
Dalí havia ingressado no movimento surrealista em 1928, incentivado por Joan Miró, e logo trouxe ao grupo uma nova dimensão estética e conceitual. Sua trajetória nas Belas-Artes na Espanha foi marcada por conflitos e episódios controversos, chegando a ser expulso da escola em virtude de sua participação em debates provocativos. Figura notoriamente excêntrica, Dalí buscava causar impacto não apenas por suas obras, mas também por suas apresentações públicas (Limeira, 2010, p. 43).

Figura 3. Capa da revista *Minotaure*, No. 1. 1933 (Capa de Pablo Picasso)



Fonte: Gugenheim Museum, Skira, Albert. *Minotaure* no. 1 (1933): Picasso Cover

Figura 4. Capa da revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*, No. 1. 1930



Fonte: © Association Atelier André Breton, Couverture n.1 de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*

A relação de Lacan com os surrealistas, como já mencionado, não se deu apenas de forma esporádica ou superficial. Em *De nossos antecedentes* (1966, p.69), ele próprio reconhece essa filiação ao destacar nomes como Dalí, Crevel, Aragon e até Diderot, e menciona que sua tese de doutorado “reatou um antigo vínculo por uma nova retomada” com tais autores e ideias, em especial com a paranoia crítica e com os primeiros números da revista *Minotaure*:

Entre esses nomes, a figura de Salvador Dalí ocupa um lugar particularmente expressivo. A proximidade entre Lacan e Salvador Dalí era amplamente conhecida por aqueles que circulavam em seu entorno. Pierre Rey, em seu relato autobiográfico, registra essa familiaridade como algo evidente: “Eu sabia que ele (Lacan) frequentara o grupo Surrealista e que Dalí era seu amigo” (Rey, 1997, p. 91). A citação, além de relatar uma convivência, sugere também um reconhecimento tácito da afinidade entre o pensamento lacaniano e certas figuras centrais do movimento surrealista.

Em diversos momentos de sua obra, Lacan recorre a poemas, imagens e conceitos elaborados por figuras centrais do surrealismo, como André Breton, Salvador Dalí, Jean Alquié e Louis Aragon. Esse diálogo não se dá apenas como referência ilustrativa, mas como uma verdadeira interlocução estética e conceitual que atravessa seu modo de pensar e transmitir a psicanálise. Um exemplo significativo aparece no Seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964), quando Lacan aborda a questão das deformações perceptivas em estruturas paranóicas e faz menção direta à obra de Dalí. Diz ele:

A deformação pode se prestar (...) a todas as ambiguidades paranóicas, e todos os usos foram feitos para isto, desde Arcimboldo até Salvador Dalí. Eu diria até que essa fascinação complementa aquilo que deixam escapar, da visão às pesquisas geométrais sobre a perspectiva (...) Dalí, nos velhos tempos, achava graça em botar sobre a cabeça de uma velha, expressamente escolhida bem miserenta, casquenta e, demais, inconsciente, ou ainda, os relógios moles do mesmo, cuja significação evidentemente não é menos fálica do que a do que se desenha em posição voante no primeiro plano desse quadro (Lacan, 1988 [1964], p. 87).

A menção a Dalí nesse contexto evidencia como a estética surrealista oferece, para Lacan, não apenas um exemplo de estilo ou provocação formal, mas uma via de acesso aos modos como o inconsciente se manifesta na experiência visual e

simbólica. A articulação entre arte e teoria, nesse ponto, revela um campo de investigação sensível à linguagem do desejo, às ambiguidades do olhar e às formas que o sujeito encontra para significar sua realidade. Essa aproximação entre o surrealismo e a psicanálise lacaniana, como se verá nos próximos trechos, ainda se desdobra em outras passagens de sua obra, especialmente quando entram em cena os nomes de Alquié e Breton, cujas contribuições filosóficas e poéticas alimentam a construção conceitual de Lacan.

Lacan menciona, de forma breve, um encontro com Salvador Dalí durante uma de suas exposições sobre a cadeia borromeana — o nó que articula o simbólico, o imaginário e o real — ao afirmar: “A vantagem que resulta do modo como apresentei a cadeia borromeana está em simular a esfera armilar, tal como ressaltai para Dalí, com quem discuti esse assunto, não me lembro quando.” (Lacan, 2007 [1975-1976], p. 105). A referência surge na aula intitulada “De uma falácia que testemunha do real”, em que Lacan se dedica à apresentação de variações desse nó com o uso de barbantes coloridos, enfatizando a dimensão do real. Esse recurso visual, recorrente em seu ensino posterior, ganha aqui uma ressonância estética e simbólica que, ao que parece, também foi compartilhada com Dalí. A menção, embora pontual, sugere um prolongamento das trocas entre ambos, agora em torno das figuras topológicas que sustentam o último momento de sua teoria.

Figura 5. Foto de Salvador Dali e Jacques Lacan, 1975, Nova Iorque



Fonte: Cardinali, 2019, p. 29

Como observa Portilho (2019), a aproximação entre Lacan e Dalí não se restringe a afinidades temáticas: ela se dá também no plano editorial e cronológico. Ambos publicam na revista *Minotaure* quase que lado a lado. Em 1933, na primeira edição da revista, Lacan assina o artigo “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência”, que é imediatamente precedido pelo texto de Dalí, “Interpretação paranoico-crítica da imagem obsessiva de *L’Angélus de Millet*”. Já na edição seguinte, a número 3-4, Lacan publica o texto “Motivos do crime paranoico: o crime das irmãs Papin”, acompanhado de mais um ensaio de Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible de l’architecture modern’s style*, onde ambos abordam a noção de estilo sob distintas perspectivas (Portilho, 2019, p. 119).

Portilho (2019) chama atenção para o fato de que o texto de Dalí sobre *L’Angélus de Millet* inicia-se com um prólogo intitulado “Novas considerações gerais sobre o mecanismo do fenômeno da paranoia do ponto de vista surrealista”, em que há menção explícita à tese de Lacan. No entanto, essa deferência não significa subordinação: Dalí já havia desenvolvido o conceito de “paranoia-crítica” anos antes,

em 1929, no texto *O Asno Podre*, publicado na revista *Surrealismo a Serviço da Revolução*. Isso revela que Lacan teve contato com a formulação de Dalí antes mesmo de finalizar sua tese de 1932, o que torna ainda mais relevante o diálogo implícito e explícito entre os dois autores (Portilho, 2019, p. 119).

Figura 6. *Angelus*, Jean-François Millet, 1858



Fonte: © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Essa interlocução se prolonga em outros registros. Em *El mito trágico de L'Angélus* de Millet, publicado em versão ampliada em 1963, Dalí inclui agradecimentos àqueles que colaboraram com as autoanálises presentes na obra, mencionando Lacan de modo bastante enfático: ele teria contribuído com declarações “sensacionais” — nas palavras de Dalí — que possibilitaram interpretações mais elaboradas no texto (Portilho, 2019, p. 119).

Além dos registros teóricos e epistolares, há ainda o curioso testemunho literário da presença de Lacan no imaginário de Dalí. No romance *Visages Cachés*,

publicado em 1943, Lacan aparece ficcionalizado como o personagem “Dr. Alcan”, descrito como:

[...] o psiquiatra Dr. Alcan, que sem ser belo, podia ser sedutor graças ao brilho de sua inteligência, dando a impressão de que estava constantemente brincando de esconder com o seu espírito na extensão muito nua e aberta de seu rosto, que era enobrecido pela agitação constante de pensamento (Dalí, 1974, p. 227).

Mesmo nas décadas posteriores, o contato entre os dois não se extingue completamente. Jacques-Alain Miller relata, em nota ao Seminário 23, que durante uma viagem a Nova York, entre as sessões do referido seminário, Lacan reencontra Dalí e tenta lhe apresentar o conceito de nó borromeano — sem sucesso, porém:

Durante sua passagem por Nova York, por ocasião de sua viagem transatlântica, entre a primeira e a segunda sessão do presente Seminário, Lacan encontra-se com Dalí, e tenta fazê-lo se interessar pelo nó borromeano, mas em vão... (Miller apud Lacan, 2007, p. 204).

Segundo Portilho (2019, p. 119), esse episódio ilustra como, apesar das diferenças de orientação e destino teórico, “Dalí e Lacan permaneceram próximos, orbitando em torno de uma mesma preocupação com a forma, o estilo e a estrutura do delírio”.

O reconhecimento da paranóia como algo para além de uma patologia é uma característica comum às perspectivas de Dalí e Lacan. Ambos desestabilizam a noção médica da paranóia enquanto mero distúrbio, compreendendo-a como um eixo organizador do saber e da criação. No caso de Dalí, essa abordagem se manifesta no método paranóico-crítico, concebido como instrumento artístico. Em Lacan, ela se articula à teorização da estrutura psicótica, que lhe serve de ponto de partida para a elaboração de sua teoria do sujeito. Como observa Limeira (2010):

O elogio à paranóia, portanto, não atribuindo a ela apenas aspectos deficitários, é possível de se identificar tanto em Lacan quanto em Dalí. Ambos destituíram da paranóia sua característica de doença e identificaram o próprio conhecimento como sendo paranóico. O método de Dalí surge enquanto criação artística, mas, assim como Lacan, evidencia a importância de traços paranóicos na construção do saber (Limeira, 2010, p. 44).

Ao comentar a tese de Lacan, Dalí reconhece a convergência entre suas ideias e aquelas já presentes no meio surrealista, especialmente no que diz respeito à paranóia como um modo legítimo de relação com o mundo. Essa afinidade, tanto teórica quanto estética, sustenta a singularidade de Lacan em relação à tradição psicanalítica freudiana, marcando uma inflexão que será central no desenvolvimento posterior de sua obra.

O método crítico-paranoico, concebido por Salvador Dalí e exemplarmente desenvolvido em sua produção artística, caracteriza-se pela tentativa de extrair o Real a partir da própria realidade. Esse procedimento inicia-se pela eleição de dois objetos heterogêneos, cuja distância semântica constitui a condição de possibilidade da operação. A partir dessa escolha, mobiliza-se uma multiplicidade de justificativas, causas e razões que permitam situar tais objetos em contiguidade. No momento em que as cadeias associativas entre os dois termos revelam sinais de exaustão, torna-se possível observar a irrupção de um terceiro elemento, cuja função é preencher, de modo quase obsessivo, o intervalo instaurado entre os objetos iniciais.

É nesse ponto que se configura o efeito paranoico: a emergência do terceiro termo como resultado da tensão entre os dois primeiros. Um exemplo paradigmático encontra-se na imagem dupla de um cavalo que, simultaneamente, assume a forma de uma mulher, da qual pode derivar, como terceiro elemento, a figura de um leão. (Dunker, 2025, p.136).

Figura 7. *Paranoiac Woman-Horse (Invisible Sleeping Woman, Lion, Horse)* Dali, 1930



Fonte: Fonte: © Fundació Gala-Salvador Dalí

Dalí, ao explicitar sua relação com o próprio método, esclarece que a técnica paranóico-crítica não é fruto de delírio irracional, mas sim uma estratégia formal de leitura do mundo, capaz de organizar percepções e dar sentido à realidade. Segundo Limeira (2010):

Dalí, desta forma, ao apresentar sua implicação em relação ao seu método, deixa claro que o método paranóico-crítico não é um devaneio. Mas, sim, um método que, como tal, é capaz de tirá-lo de seu delírio e lhe propicia analisar de uma forma singular a realidade. Podemos, portanto, averiguar que o método paranóico-crítico caminha à beira do abismo entre o delírio e a ordem simbólica (Limeira, 2010, p. 49).

A tese de Salvador Dalí encontra ressonância nas descobertas centrais do movimento surrealista, que, até então, privilegiava a produção automática como via de acesso ao inconsciente — com destaque para a poesia, mas não restrita a ela. Nesse contexto, o surgimento do “objeto surrealista” reflete a busca por novas formas de figuração que escapassem aos cânones da representação tradicional.

A grande contribuição de Dalí, nesse cenário, consistiu em identificar na paranoia não apenas um fenômeno clínico, mas um mecanismo passível de formalização e uso estético. Trata-se daquilo que ele chamou de “método crítico-

paranoico”, cuja sistematização transformou-o em uma ferramenta central para o surrealismo da década de 1930. Como reconhece André Breton:

Dalí doou ao surrealismo um instrumento de primeira grandeza, através do método crítico-paranoico, método este que se mostrou, desde o começo, capaz de aplicar tanto na pintura, à poesia ou ao cinema, à construção de objetos surrealistas típicos, às modas, à escultura, à história da arte e até, em casos de necessidade, a qualquer tipo exegético (Breton, 1993, p. 89).

A recepção entusiástica do método no meio surrealista, especialmente por Breton, atesta não apenas seu impacto estético, mas também a inovação conceitual que trazia. Como observa Portilho, a formalização paranoica operada por Dalí permite a construção de imagens que não obedecem a uma lógica simbólica consciente, mas “à lógica interna do delírio”, produzindo “um saber que já não se sustenta na objetividade, mas na coesão significante” (Portilho, 2019, p. 121).

O método paranoico-crítico “introduz uma forma de funcionamento significativa própria ao delírio, mas que pode ser mobilizada de forma produtiva, sem ser redutível à patologia” (Portilho, 2019, p. 121). Essa proposição permite uma aproximação direta com as elaborações lacanianas a respeito da paranoia, especialmente na tese de 1932, onde Lacan desloca a paranoia do campo da degenerescência psiquiátrica para o da estrutura subjetiva.

Portilho também enfatiza que, com Dalí, “a paranoia deixa de ser um sintoma a ser corrigido para se tornar um recurso de criação” (Portilho, 2019, p. 121), ponto que será fundamental para compreender as interlocuções entre o método de Dalí e as elaborações clínicas e teóricas de Lacan. Nesse sentido, o método paranoico-crítico se converte não apenas em técnica artística, mas em modelo interpretativo, colocando em evidência as tensões entre o delírio e a construção de sentido — um aspecto que será central na forma lacaniana de abordar a psicose.

Essa tensão entre delírio e estrutura simbólica também aparece no modo como Lacan se apropria do surrealismo, transformando-o em elemento estruturante de sua leitura do sujeito e do inconsciente. Jean Alquié, ao refletir sobre a filosofia do surrealismo, destaca o posicionamento de Dalí frente à psicanálise, ressaltando seu desejo de ultrapassar os limites da interpretação freudiana:

[...]Dalí se opõe à psicanálise e sua interpretação de sínteses de sonhos. Toda a minha ambição a nível pictórico – escreve Dalí – consiste em materializar com o furor da precisão mais imperialista as imagens da irracionalidade concreta... imagens que temporariamente não são explicáveis nem redutíveis pelos sistemas da intuição lógica nem pelos mecanismos racionais. As imagens da irracionalidade concreta são, portanto, as imagens autenticamente inconscientes. Vão além do reino das fantasias e representações virtuais psicanalisáveis (Alquié, 1955, p. 176, Tradução nossa⁷)

Ferdinand Jean Baptiste Alquié foi um importante intelectual francês, com forte influência tanto no meio filosófico quanto psicanalítico. Professor de Gilles Deleuze e orientador de sua segunda tese, *Spinoza et le problème de l'expression*, Alquié também se destacou como um dos principais teóricos do movimento surrealista, especialmente após a publicação de sua obra *Philosophie du surréalisme*, em 1955. Além de sua relevância intelectual, Alquié manteve uma relação de amizade próxima com Jacques Lacan — dado fundamental para se compreender as influências do surrealismo no desenvolvimento do pensamento lacaniano.

Em uma carta de 1928, Lacan já manifesta o lugar que o surrealismo ocupava em suas reflexões naquele momento:

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

Alquié estudou na Sorbonne entre 1927 e 1928 e, em 1929, partiu para lecionar na cidade de Saintes. Nesse contexto, Lacan lhe escreve uma nova carta, carregada de certo tom melancólico e enigmático:

Você partiu, Alquié, você quer voltar. Sob que pressão, sob qual precipitação você tomou essa decisão, que talvez não seja ruim, mas

⁷ Dali s'oppose-t-il à la psychanalyse, et à son interprétation des synthèses oniriques. Toute mon ambition sur le plan pictural, écrit Dali, consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationnalité concrète... images qui provisoirement ne sont explicables ni réductibles par les systèmes de l'intuition logique ni par les mécanismes rationnels. Les images de l'irrationnalité concrète sont donc les images authentiquement inconnues... elles dépassent le domaine des fantasmes et représentations virtuelles psychanalyzables

da qual você se arrepende? Como eu senti sua falta na sexta-feira, há quinze dias? (Lacan apud Miller, 2023 [1929], p. 229).

Essa carta, escrita em 1929, se destaca não apenas pelo teor afetivo da relação entre os dois intelectuais, mas também pelo soneto que nela continha— elementos estilísticos que viriam a se tornar traços marcantes de sua escrita teórica. Por sua relevância histórica e estética, a íntegra da carta será apresentada no Anexo 2 deste trabalho, como um prenúncio do estilo que Lacan desenvolveria em sua obra e como testemunho da interlocução entre o autor e uma das figuras centrais da filosofia e do surrealismo francês.

Um desdobramento dessa relação se manifesta no campo das formações analíticas: foi por recomendação de Alquié que Jean Laplanche iniciou sua análise com Jacques Lacan, relação que perdurou até 1963.

Seja com Dali, Breton ou Alquié, a biografia de Lacan se mostra profundamente atravessada pela relação com os surrealistas, da data de publicação de sua tese até o final de sua vida, desta forma, o presente trabalho seguirá com a investigação no que toca a relação do movimento surrealista com a estrutura metafórica da teoria, e como este fenômeno está articulado com a relação com a teoria do significante que Lacan utiliza em sua teorização.

CAPÍTULO 3: O ESTILO SURREALISTA NA TRANSMISSÃO LACANIANA

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. Queremos, com o percurso de que estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si."

— Jacques Lacan, *Escritos*, p. 11

Para dar prosseguimento à investigação proposta neste trabalho, é necessário retomar brevemente alguns pontos desenvolvidos nos capítulos anteriores. No primeiro capítulo, discutiu-se a notória dificuldade do texto de Lacan. Por meio da análise de diversos trechos e do apoio em depoimentos de autores e figuras

proeminentes da intelectualidade francesa de sua época, buscou-se demonstrar a percepção amplamente compartilhada sobre a complexidade com que Lacan articula seu saber.

O segundo capítulo, por sua vez, explorou as interlocuções entre Lacan e o movimento surrealista francês, destacando como, desde a publicação de sua tese em 1932, Lacan já transitava nos círculos de vanguarda. Foram também discutidas as aproximações biográficas entre Lacan, Alquié e Dalí, com o intuito de ilustrar a frequência e a familiaridade desses encontros, fortalecendo assim a hipótese de que Lacan estava inserido em um meio intelectual no qual o Surrealismo desempenhava um papel relevante.

Chegamos, assim, ao presente capítulo, em que se busca articular os elementos levantados anteriormente, com o objetivo de examinar o estilo lacaniano de transmissão da psicanálise à luz das influências surrealistas — em especial no que se refere à apreensão metafórica da teoria. A hipótese central é que a forma como Lacan estrutura seu discurso teórico guarda afinidades com procedimentos próprios do Surrealismo, como o deslizamento significante e a justaposição poética de sentidos. Se, ao final deste capítulo, for possível entrever que a articulação teórica proposta por Lacan mantém, em sua estrutura, um parentesco com o estilo surrealista, poder-se-á considerar que o percurso aqui empreendido cumpriu seu propósito.

Para desenvolver esse percurso, abordarei inicialmente dois eixos fundamentais da linguística incorporados por Lacan em sua obra: de um lado, a teoria do significante elaborada por Ferdinand de Saussure; de outro, as formulações de Roman Jakobson acerca da metáfora e da metonímia. Esses referenciais constituem pontos decisivos para os desdobramentos teóricos realizados por Lacan e, articulados ainda ao diálogo com o surrealismo, contribuem para a configuração de um estilo singular de transmissão em sua elaboração psicanalítica.

3.1 O Significante

Na psicanálise Lacaniana o termo significante ocupa uma posição central no pensamento de Jacques Lacan, sendo concebido como o elemento simbólico que estrutura o discurso — tanto consciente quanto inconsciente — e que, ao operar sobre

o sujeito, determina seus atos, palavras e até mesmo seu destino, frequentemente à sua revelia, como uma forma de nomeação imposta pela ordem simbólica (Roudinesco, 1998; Safatle, 2020; Žižek, 2010)

Esse conceito, fundamental no sistema lacaniano, tem origem na linguística de Ferdinand de Saussure (1857–1913), que o utilizou para designar a face sonora do signo linguístico — aquilo que é percebido como a imagem acústica — em contraste com sua outra face, o significado, que corresponde ao conceito evocado. Assim, no campo da linguística estrutural, o significante refere-se à dimensão formal que remete à representação psíquica do som, e não diretamente ao conteúdo conceitual. (Roudinesco, 1998, p.708)

A significação, no interior da linguística estrutural, decorre da ligação entre um significante (a imagem acústica) e um significado (o conceito evocado). Já o valor de um signo não se define isoladamente, mas apenas em função de sua diferença em relação aos demais signos do sistema da língua, entendida como um conjunto sincrônico — ou seja, uma rede estruturada de unidades co-presentes. Assim, o valor de um signo se estabelece negativamente, por oposição aos outros signos com os quais coexiste.

Nesse contexto, Ferdinand de Saussure, em seu Curso de Linguística Geral, propõe que o signo linguístico seja composto por essas duas faces inseparáveis sendo o significante, que corresponde à imagem acústica de um conceito, Roudinesco, 1998 exemplifica:

Assim, a palavra árvore não remete, do ponto de vista lingüístico, à árvore real (o referente), mas à idéia de árvore (o significado) e a um som (o significante) que é pronunciado com a ajuda de seis fonemas: á.r.v.o.r.e. O signo lingüístico, portanto, une um conceito a uma imagem acústica, e não uma coisa a um nome (Roudinesco, 1998, p.709).

Portanto, a palavra “árvore”, do ponto de vista da linguagem, não liga diretamente uma coisa a um nome, mas une um conceito a uma forma sonora. Essa concepção transforma o signo em um elemento relacional dentro de um sistema de diferenças, onde nenhum termo tem valor absoluto, mas apenas diferencial.

Dado a importância deste conceito dentro do presente trabalho, pretendo avançar, como em um estudo de caso a respeito da lógica do Significante dentro do

estatuto da topologia Lacaniana, para além das exemplificações formais da teoria do significante desenvolvida por Lacan neste capítulo, mas também acompanhar, passo a passo, o encadeamento de suas ideias. Para isso, dentro do Seminário sobre a Carta Roubada, farei uso de certos recursos autorais que considero úteis à reconstrução do movimento conceitual proposto. A intenção é extrair tanto os efeitos formais de sua elaboração quanto algumas de suas implicações no plano do desdobramento da teoria, sem perder de vista o objetivo central deste trecho: sustentar a afirmação de Lacan segundo a qual: “A subjetividade, na origem, não é de nenhuma relação com o real, mas de uma sintaxe nela engendrada pela marca significante” (Lacan, 1998, p. 55).

3.2 A emergência da topologia

A construção argumentativa de Lacan (1988, p.55) inicia-se com a proposta de que consideremos uma série de lances distribuídos ao acaso — uma sequência inaugural que será o ponto de partida para seu desenvolvimento lógico

+ + + - + + - - + -

A série é então definida a partir de grupos de três sincronicamente, da seguinte forma:

Simetria da constância: (+ + +, - - -) = 1

Ímpar (Díspar): (+ - -, - + +, + + -, - - +) = 2

Alternância: (+ - +, - + -) = 3

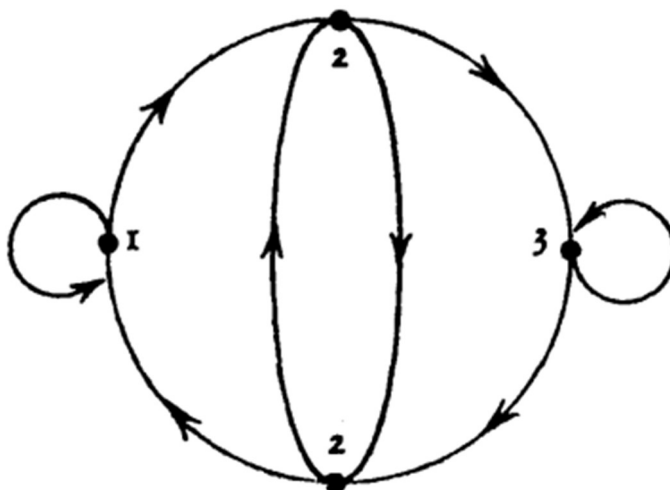
A partir desta formação de grupo, obtemos com a série proposta a sequência:

1 2 3 2 2 2 2 3

Dentro dessa sequência inicial proposta por Lacan, já é possível observar certos padrões que revelam as possibilidades e impossibilidades de encadeamentos entre os elementos. Por exemplo, o elemento 1 não pode ser seguido diretamente por 3 sem que se passe, necessariamente, por 2; do mesmo modo, para que o 3 retorne ao 1, é preciso também atravessar o 2. Isso faz com que o elemento 2 se apresente como um ponto obrigatório de transição entre 1 e 3 — um operador estrutural da série. Além disso, após uma sequência formada por 1 seguido de 2, não é possível retornar imediatamente ao 1 (isto é, a sequência 1-2-1 é considerada impossível); para isso, seria necessário um novo intervalo mediado por 3 ou outro 2.

Para facilitar a visualização dessas relações, Lacan propõe a representação gráfica da sequência por meio de uma rede, especialmente destacando a estrutura 1-3, que ajuda a ilustrar as limitações e mediações internas da série.

Figura 8. Rede 1 - 3



Fonte: Lacan, 1998, p.56

A essa altura, já se torna possível perceber como, mesmo partindo de uma sequência com distribuição aparentemente arbitrária, certas leis simbólicas começam

a emergir e a organizar o conjunto, revelando uma estrutura subjacente que escapa à mera aleatoriedade.

Um ponto crucial a ser destacado nesse momento diz respeito ao papel do elemento 2, que apresenta uma maior probabilidade de ocorrência. Isso se deve à sua dupla função: por um lado, atua como ponto de transição obrigatório entre os elementos 1 e 3; por outro, permite a repetição de si mesmo, conferindo-lhe, assim, um maior poder combinatório em relação aos demais termos da série.

Buscando exemplificar como essa cadeia pode ser reformulada e gerar uma nova lógica simbólica, Lacan propõe uma modificação na forma de leitura da sequência. Em vez de observar os termos em sucessão direta, ele sugere introduzir uma relação de ordem quadrática, em oposição à organização ternária anterior.

Com isso, instaura-se uma metalinguagem simbólica, construída a partir da articulação entre pares de estados sucessivos. Trata-se, portanto, de uma gramática de segunda ordem, que já não depende apenas dos elementos isolados, mas da forma como se encadeiam enquanto pares que carregam sentido. A chave de leitura proposta por Lacan é:

1. Simetria com Simetria → α - Onde estes são pares entre estados considerados “simétricos” — ou seja, extremos no espectro (não intermediários). Aplica-se aos pares:

$(1 \rightarrow 1), (3 \rightarrow 3), (1 \rightarrow 3), (3 \rightarrow 1)$

2. Dissimetria com Dissimetria → γ Onde o estado intermediário (2) combinando com ele mesmo mantém uma dissimetria. Aplica-se ao par:

$(2 \rightarrow 2)$

3. Simetria → **Dissimetria** → β - Onde o intermediário transita para um extremo. Aplica-se aos pares:

$(1 \rightarrow 2), (3 \rightarrow 2)$

4. Dissimetria → **Simetria** → δ - Onde um extremo vai para o intermediário. Aplica-se aos pares:

$(2 \rightarrow 1), (2 \rightarrow 3)$

Com o intuito de tornar mais clara essa chave de recombinação dos pares binários, organizei o seguinte esquema de conjugações, que visa ilustrar as possíveis articulações simbólicas entre os elementos da sequência:

Figura 9. Esquema de Conjugações de Binários

De \ Para	1	2	3
1	α	β	α
2	δ	γ	δ
3	α	β	α

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Sob o novo chaveamento proposto, a sequência anteriormente apresentada [1 2 3 2 2 2 2 3] passa a ser lida como [β δ β γ γ γ δ]. Um dado relevante a se destacar é a ausência do elemento α nessa cadeia. Isso ocorre porque α só se manifesta em repetições diretas ou em transições entre termos simétricos — no caso, entre 1 e 3 — sem a interferência do elemento 2. No entanto, como já analisado, essa ausência de 2 é estruturalmente inviabilizada dentro da lógica da sequência.

A partir dessa observação, Lacan introduz a função Repartitória $A\Delta$, estruturada em quatro tempos distintos:

1. Primeiro tempo: o estado inicial da sequência.
2. Segundo tempo: a transição que imediatamente o sucede.
3. Terceiro tempo: o binário constituinte — momento em que se opera a transição crítica.
4. Quarto tempo: o retorno à liberdade combinatória, no qual qualquer símbolo pode reaparecer.

Desta forma: A partir de α ou δ , só se pode ter α ou β

Exclui: γ e δ
A partir de β ou γ , só se pode ter γ ou δ
Exclui: α e β
Para exemplificar melhor este conceito, elaborei o esquema de transcrição permitida no 3º tempo.

Figura 10. Esquema de Transcrição permitida no 3º tempo

Origem (Tempo 2)	Possíveis (Tempo 3)	Excluídos
α	α, β	γ, δ
δ	α, β	γ, δ
β	γ, δ	α, β
γ	γ, δ	α, β

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Neste ponto, torna-se relevante destacar que, apesar das exclusões estruturais que emergem da cadeia proposta, no quarto tempo — o momento de “retorno à liberdade” — qualquer símbolo pode reaparecer. Isso revela, de forma retroativa, que a chamada “lei da exclusão” não opera como uma interdição absoluta ou contínua, mas sim como uma memória local, limitada a um único passo anterior.

Essa estrutura impõe uma lógica de alternância simbólica, ainda que todos os quatro símbolos sejam formalmente equipotentes e exista plena liberdade nos tempos extremos (1º e 4º). No entanto, no encadeamento imediato entre os elementos, surgem restrições que regulam suas sucessões. Lacan explicita essa alternância por meio das transições:

$$\alpha/\delta \rightarrow \alpha/\beta \text{ e } \beta/\gamma \rightarrow \gamma/\delta$$

Esse funcionamento segmenta os quatro símbolos em dois blocos que se restringem mutuamente:

Bloco A [Ω]: α, β

Bloco B [O]: γ, δ

Lacan sintetiza essa dinâmica ao afirmar:

[...] ao fixar o 1º e o 4º termos de uma série, haverá sempre uma letra cuja possibilidade estará excluída dos dois termos intermediários, e que há outras duas letras dentre as quais uma estará sempre excluída do primeiro, e a outra, do segundo desses termos intermediários. Essas letras distribuem-se em dois quadros, Ω e O (Lacan, 1998, p. 54).

Um dado particularmente interessante que pode ser extraído dessa construção aparece em uma nota de rodapé em que Lacan observa: “Essas duas letras correspondem, respectivamente, à dextrografia e à levogiria de uma representação em quadrante dos termos excluídos” (Lacan, 1998, p. 54).

Com isso, ele indica que os dois blocos de transições simbólicas — α/β e γ/δ — definidos pela lei de exclusão atuante no terceiro tempo da cadeia, não apenas organizam as possibilidades combinatórias, mas configuram dois regimes distintos de orientação simbólica. Esses regimes podem ser pensados como vetores opostos de torção — **dextrografia** (movimento para a direita) e **levogiria** (movimento para a esquerda) — dentro de uma topologia simbólica discreta. Em outras palavras, trata-se de duas direções de curvatura na articulação significativa, cujos sentidos espelhados expressam a estrutura de exclusão e retorno própria à cadeia simbólica.

Bloco A [Ω]: $A: \{\alpha, \beta\} \rightarrow \text{Dextrografia}$

α : simetria com simetria

β : simetria \rightarrow dissimetria

Tendência: do extremo em direção ao centro, mantendo identidade ou descendo, o que cria um movimento "centrípeto" ou orientado à direita, rumo ao campo intermediário.

Bloco B [O]: $\{\gamma, \delta\} \rightarrow \text{Levogiria}$

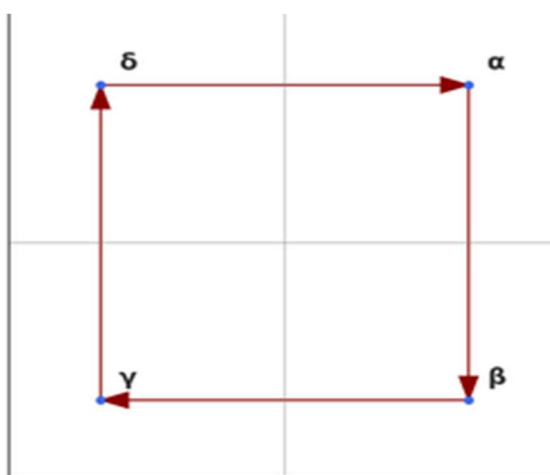
γ : dissimetria com dissimetria

δ : dissimetria \rightarrow simetria

Tendência: do centro em direção ao extremo, mantendo-se ou subindo, o que gera um movimento centrífugo ou orientado à esquerda, em direção à diferença ou ao outro polo.

De forma a melhor conseguirmos visualizar a movimentação dentro de uma topologia discreta, elaborei a sequência dos elementos dentro de um plano cartesiano simbólico, de forma que teríamos os vetores distribuídos da seguinte forma:

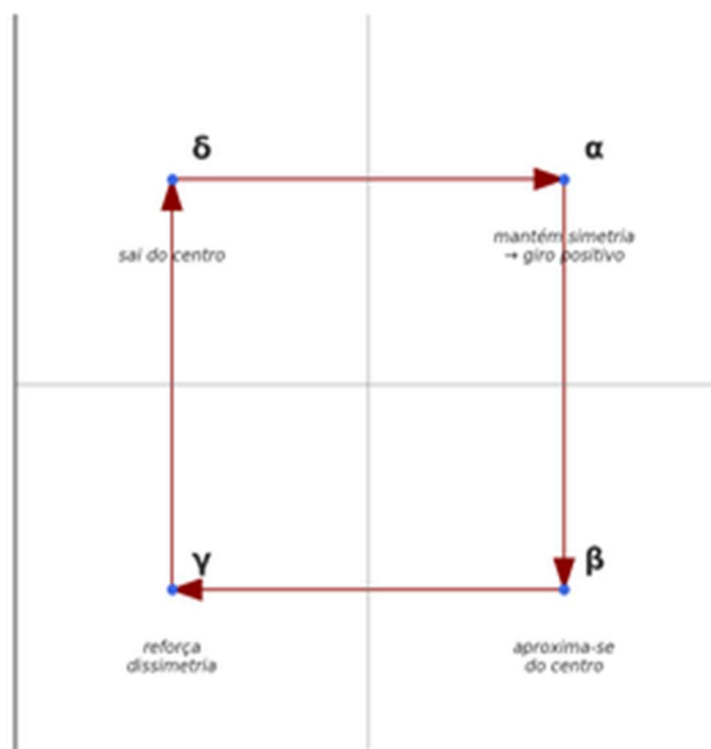
Figura 11. Quadrante Topológico com Giro Simbólico (Dextrografia / Levogiria)



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Para melhor visualizar as ações simbólicas de cada termo, podemos inscrever no quadrante da seguinte forma:

Figura 12. Quadrante Topológico com Ações Simbólicas



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Assim, a chamada lei da exclusão — segundo a qual, nas transições α/δ , apenas α ou β podem ocorrer (excluindo γ e δ), e nas transições β/γ , apenas γ ou δ são possíveis (excluindo α e β) — atua como uma curvatura interna da sintaxe, imprimindo à cadeia simbólica uma torção estrutural. Esse mecanismo força uma alternância entre blocos, estruturando o sistema segundo um movimento helicoidal: $\alpha \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \delta \rightarrow \alpha...$, num ciclo contínuo que alterna ritmicamente polaridades e classes.

Ao propor, na nota de rodapé, as noções de dextrogiro e levogiro para descrever esses movimentos de sucessão, Lacan não apenas aponta uma lógica formal de exclusão, mas transforma a leitura sequencial dos símbolos em um fluxo rotacional — conferindo à sintaxe um estatuto topológico e dinâmico, no qual a estrutura do significante se organiza como movimento, torção e retorno.

Nesta direção, a cadeia significativa que estrutura a dimensão simbólica obedece a um conjunto de lógicas que são referentes às operações possíveis de sentido, de forma que é compreensível as constantes referências a topologia como

campo de investigação das possibilidades lógicas da forma como esta cadeia está articulada. Essa dinâmica pode ser compreendida como o equivalente estrutural dos processos descritos por Jakobson e retomados por Lacan na conferência A instância da letra no inconsciente: de um lado, o deslizamento contínuo entre termos, que encontra na metonímia sua lógica própria, e de outro, os pontos de torção ou condensação, nos quais um significante substitui outro e instaura retroativamente um novo campo de sentido — operação própria da metáfora.⁸

Mantendo como foco principal deste estudo a análise das influências surrealistas na obra lacaniana, pode-se tomar a lógica do significante como texto-base para compreender, na perspectiva de Lacan, como a linguagem engendra suas próprias leis, inclusive a partir da articulação de significantes arbitrários. É justamente nesse ponto que emerge um dos ensinamentos mais fecundos que Lacan extrai do Surrealismo. Ao comentar a relação entre poesia e metáfora, ele observa que:

A poesia moderna e a escola surrealista nos fizeram dar um grande passo nesse sentido, ao demonstrar que qualquer conjunção de dois significantes seria equivalente para constituir uma metáfora, caso não se exigisse a condição da máxima disparidade entre as imagens significadas para a produção da centelha poética, ou, em outras palavras, para que tenha lugar a criação metafórica (Lacan, 1957 [1998], p. 510).

Desta forma, a apropriação lacaniana do simbólico deve muito à maneira como os surrealistas exploraram os limites da significação por meio da articulação arbitrária de significantes. Não se trata, no caso deles, de uma formulação ancorada em uma linguística específica, mas de um projeto estético voltado à produção artística sob o signo da “surrealidade”. Essa prática se manifesta, por exemplo, nos primeiros experimentos de escrita automática conduzidos por Breton, em que a produção contínua de um texto em fluxo de consciência abria caminho para novas significações; ou ainda nas obras de Dalí, nas quais dois elementos, metaforicamente tensionados

⁸ Neste sentido talvez as anotações lacanianas possa oferecer um formalismo capaz de reinscrever as categorias retóricas na ordem do significante: a metonímia como o movimento helicoidal que sustenta o desejo na deriva significante, enquanto a metáfora emerge como efeito de torção que, no interior das restrições topológicas, cria a possibilidade de um salto de sentido.

um contra o outro, fazem emergir — pelo próprio movimento desse eixo simbólico — uma terceira construção.⁹

Agora, avanço apenas cautelosamente em lugares pantanosos e observo as pontas aéreas se fundirem no momento dos céus. Trago minha própria fumaça, que tanto se assemelha à quimera dos outros. A avareza é um belo pecado coberto de algas e incrustações ensolaradas. Exceto pela audácia, somos iguais e não me considero muito grande. Tenho medo de descobrir em mim essas manobras senis que se confundem com as rosetas do ruído. Devo enfrentar o horror dos últimos quartos de hotel, participar de outras caçadas! E só então! Há muitos lugares em Paris, especialmente na Rive Gauche, e penso na pequena família do Papel da Armênia. Eles são acomodados com demasiada complacência, garanto-lhe, especialmente porque o pavilhão tem vista para um olho aberto e o *Quai aux Fleurs* está deserto à noite (Breton et Soupault, 1919, p.9, Tradução nossa¹⁰).

3.3 Metáfora e Metonímia

A leitura lacaniana do inconsciente freudiano não encontra em Saussure todas as ferramentas conceituais de que necessita. Conforme destacam Roudinesco e Plon (1998, p. 710), foi apenas em 1957, na conferência A instância da letra no inconsciente, que Lacan introduziu de maneira explícita as noções de metáfora e metonímia, articulando-as ao campo psicanalítico. Essas categorias lhe foram possibilitadas a partir de sua aproximação com a linguística de Roman Jakobson, particularmente por meio da coletânea *Fundamentals of Language*, publicada em parceria com Morris Halle em Haia, 1956.

⁹ Convém mencionar o que Bonnet, (1988, p.128) comenta a respeito das consequência de tal execução de Breton e Soupault onde a partir da produção fervorosa da escrita automática, determinados fenômenos alucinatórios começam a surgir no agente, o que, em certo sentido abriria uma linha de investigação com tenuousade suficiente com a formalização lacaniana e sua metapsicologia a respeito da estrutura linguística na qual estruturalmente se organizam fenômenos da linguagem e determinadas estruturas clínicas.

¹⁰ Je n'avance plus qu'avec précautions dans des endroits marécageux, et je regarde les bouts aériens se souder au moment des ciels. J'avale ma propre fumée qui ressemble tant à la chimère d'autrui. L'avarice est un beau péché recouvert d'algues et d'incrustations soleilleuses. A l'audace près, nous sommes les mêmes et je ne me vois pas très grand. J'ai peur de découvrir en moi de ces manèges séniles que l'on confond avec les rosaces de bruit. Faut-il affronter l'horreur des dernières chambres d'hôtel, prendre part à d'autres chasses ! Et seulement alors ! Il y a beaucoup de places dans Paris, surtout sur la rive gauche, et je pense à la petite famille du papier d'Arménie. On l'héberge avec trop de complaisance, je vous assure, d'autant plus que le pavillon donne sur un œil ouvert et que le quai aux Fleurs est désert le soir.

Neste volume, um artigo de Jakobson — “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” — revelou-se fundamental para Lacan, sendo posteriormente retomado nos Ensaio de linguística geral (1963). Nele, Jakobson descreve a estrutura bipolar da linguagem, que se manifesta em duas atividades simultâneas, ainda que não conscientes para o falante: de um lado, a seleção paradigmática, vinculada à similaridade entre termos, e de outro, a combinação sintagmática, que opera pela contiguidade entre elementos. A primeira aparece quando o sujeito escolhe uma palavra em detrimento de outra possível dentro do mesmo campo de significação; a segunda, quando articula palavras numa sequência que lhes confere continuidade.

Jakobson chega a propor uma classificação das escolas literárias segundo sua forma predominante de textualização: o romantismo e o simbolismo seriam essencialmente metafóricos, enquanto o realismo tenderia a organizar-se metonimicamente (Fiorin, 2014, p.16). Segundo Roudinesco e Plon (1998, p. 710), Jakobson demonstra que as afasias produzem perturbações justamente nesses dois eixos: ora comprometem a seleção, ora a combinação. Para explicitar esse mecanismo, o autor recorre à antiga retórica e aproxima as operações de seleção à metáfora, e as de combinação à metonímia. Em casos de afasia, portanto, o sujeito pode ver-se privado de uma ou outra função: em certos quadros, a impossibilidade metafórica; em outros, a impossibilidade metonímica.

Esses desenvolvimentos levaram Jakobson a destacar que os dois processos fundamentais da linguagem — metáfora e metonímia — encontram-se igualmente no funcionamento do sonho descrito por Freud. O simbolismo onírico, nesse sentido, relaciona-se ao eixo metafórico, enquanto os mecanismos de condensação e deslocamento se vinculam ao eixo metonímico. Como observa Fiorin (2014, p. 15), os processos metafóricos e metonímicos não se reduzem a simples figuras retóricas: eles constituem princípios gerais de organização de todos os processos simbólicos humanos, tanto sociais quanto individuais, estruturando o encadeamento dos discursos e das produções de sentido.

Quando Lacan afirma que o inconsciente está estruturado como uma linguagem (Lacan, 1985, p. 139) ele se apoia em pressupostos da linguística para desenvolver sua investigação. Um dos referenciais centrais, além da teoria saussuriana do significante, é a teoria de Roman Jakobson. Esses processos, que

podem estruturar o encadeamento dos tópicos de um texto, não se limitam a figuras retóricas particulares, mas operam como mecanismos universais da linguagem e do pensamento. Esse enquadramento teórico teve grande repercussão na psicanálise, sobretudo em Lacan, que soube articular a metáfora e a metonímia não apenas como operações linguísticas, mas como processos estruturantes do inconsciente.

Para ele, partindo da leitura jakobsoniana, a metáfora está vinculada ao mecanismo de substituição significativa — fundamental para o recalque —, enquanto a metonímia se relaciona ao deslizamento da cadeia significativa, sustentando a lógica do desejo. Ao retomar Jakobson, Lacan transforma categorias retóricas em chaves de leitura do próprio funcionamento inconsciente.

Essa concepção também ilumina a forma como Lacan compreende o estilo, que não deve ser tomado como mero ornamento retórico, mas como efeito necessário da própria estrutura inconsciente. Em suas palavras:

O estilo justo do relato da experiência não é a totalidade da teoria. Mas é o garante de que os enunciados segundo os quais ela opera preservem em si o distanciamento da enunciação em que se atualizam os efeitos de metáfora e de metonímia, ou seja, de acordo com nossas teses, os próprios mecanismos descritos por Freud como sendo os do inconsciente (Lacan, 1998, p. 848).

Segundo Cassin, 2017 é possível compreender como Lacan desloca a retórica tradicional. Um dos frutos mais bem-acabados da retórica filosófica é a teoria dos lugares (topoi) e das figuras (tropoi, maneiras de falar), ou retórica restrita. Esses repertórios técnicos, de caráter espacial, foram tradicionalmente mobilizados nas artes da memória, indicando onde procurar e quais traçados utilizar. A sofística, no entanto, se caracterizou por escapar a essa espacialização. A invenção do verbo “gorgianizar”, atribuída por Filóstrato a Górgias, expressa esse movimento pela sonoridade e pela potência retórica de sua formação linguística, marcada pela musicalidade e pelo uso das figuras sonoras. É justamente nesse ponto que Aristóteles o acusa de cultivar “um estilo poético” (poietikê lexis), incapaz de distinguir o logos da poesia. Como observa Cassin (2017, p. 60), “o Elogio de Helena não se ouve bem senão em grego: iteração de aliterações, sucessão de sons para descrever a natureza do logos e testemunhar a sua dinastia”.

Se a retórica gorgiana privilegia a sonoridade e a música, nossos tropos usuais — metáfora e metonímia — tendem a ser tratados como figuras espaciais, formas de geometria panóptica: ora estabelecendo analogias de proporção (“a noite é a velhice do dia”), ora tomando a parte pelo todo (a vela pelo barco). Trata-se de uma concepção que vê o semelhante e busca descrever integralmente a cena do mundo. No entanto, o que Lacan faz dessas figuras excede a simples retórica clássica: ele as devolve à lógica do tempo e do significante, transformando-as em operadores estruturais do inconsciente (Cassin, 2017, p. 59).

A metonímia, em particular, ocupa lugar central em Lacan leitor da *Traumdeutung*. Diferentemente da concepção tradicional que a relega a uma função secundária diante da inventividade da metáfora, Lacan a considera condição primordial do funcionamento inconsciente: “o sujeito não é nada além daquilo que desliza numa cadeia de significantes”. (Lacan, 1985, p. 55-56). Esse deslizamento constitui a própria temporalidade do discurso, sustentando a coordenação significante que torna possível a metáfora. Assim, como sublinha Lacan, “não haveria metáfora se não houvesse metonímia” (Cassin, 2017, p. 60).

Desse modo, a metáfora institui uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão semântica dos elementos em jogo e conferindo tonicidade ao sentido produzido. É justamente esse reforço de intensidade que lhe garante forte valor argumentativo, ao dar concretude a uma ideia abstrata (Fiorin, 2014, p. 34).

Dessa maneira, ao integrar Jakobson, a sofística gorgiana e a releitura lacaniana, percebe-se que metáfora e metonímia, longe de serem apenas recursos literários ou retóricos, tornam-se categorias decisivas para pensar tanto a estrutura do inconsciente quanto o próprio estilo lacaniano, como destaca Cassin:

Lacan se apropria da metáfora e da metonímia, ou antes, da metonímia e da metáfora, a partir do significante, e não mais a partir do significado, de tal modo que ele os faz passar de uma retórica do espaço e do significado a uma retórica do tempo e do significante: eu diria que ele os devolve à logologia (Cassin, 2017, p.61).

3.4 O acaso e o sentido

Como demonstrado no capítulo 2, Lacan compartilhava com diversos nomes do surrealismo uma proximidade intelectual significativa, o que permite afirmar que tanto a psicanálise lacaniana quanto o movimento surrealista francês estão inseridos em um mesmo contexto histórico, conforme observa Dunker:

O desenvolvimento do surrealismo, enquanto movimento social e estético, e o ensino oral e escrito de Lacan são contemporâneos, de modo que se pode falar em programas de pesquisa homólogos e, de certa forma, concorrentes. O surrealismo, junto ao pensamento de Hegel, desempenha um papel formativo no período em que Lacan transita da psiquiatria para a psicanálise. Assim como a psicanálise não se reduz a um método de tratamento do sofrimento neurótico, o surrealismo não se limita a um movimento estético: ambos se engajam em uma busca na qual o Real constitui o ponto de chegada, e não o ponto de partida (Dunker, 2025, p. 121).

Segundo Dunker (2025, p. 122), embora não constituam exatamente uma visão de mundo, a psicanálise e o surrealismo já podiam ser considerados, nos anos 1930, como movimentos sociais subversivos, revolucionários e vanguardistas. Ambos partilhavam a convicção de que uma nova forma de vida poderia emergir de uma reinvenção radical das formas de estar na linguagem, de conhecer, desejar e amar. Nesse sentido, o “olhar de Lacan” recorre tanto às artes quanto à ciência e à filosofia para localizar um ponto de vista de totalidade não-perdida, atribuindo à estética um novo significado: ela deixa de ser um conjunto de problemas ou perturbações técnicas e passa a constituir o campo no qual se pode pensar o conjunto da experiência, apontando para a dissolução.

Em 1929, Lacan compôs um soneto que considerou suficientemente bem realizado — ou relevante — a ponto de republicá-lo e em 1933, um ano após a defesa de sua tese sobre a paranoia de autopunição, Lacan publicou um poema na revista surrealista *Le Phare de Neuilly*, dirigida por Lise Deharme. (Allaigre-Duny, 2002, p.2)

Nessa segunda versão do soneto, o título em grego Πάντα ῥεῖ foi substituído pelo latim *Hiatus irrationaux*, possivelmente em homenagem a Alexandre Koyré e à expressão de Heráclito sobre o fluxo universal (Dunker, 2025, p.123), junto a publicação de 1933, na revista *Le Phare de Neuilly*, havia uma fotografia de Brassai, chamada *Lumière de nuit*, tanto a carta a Alquié, a publicação na revista *La Phare de Neuilly* e a fotografia de Brassai estão nos anexos do presente trabalho.

Versão de 1929

Panta rhei (Πάντα ρεῖ)

Choses, que coule en vous la sueur ou la sève,

Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang,

Votre torrent n'est pas plus dense que mon rêve,

Et si je ne vous bats d'un désir incessant,

Je traverse votre eau, je tombe vers la grève

Où m'attire le poids de mon démon pensant;

Seul il heurte au sol dur sur quoi l'être s'élève,

Le mal aveugle et sourd, le dieu privé de sens.

Mais, sitôt que tout verbe a péri dans ma gorge,

Choses qui jaillissez du sang ou de la forge,

Nature_, je me perds au flux d'un élément:

Celui qui couve en moi, le même vous soulève,

Formes, que coule en vous la sueur ou la sève,

C'est le feu qui me fait votre immortalisant.

Melancholiae Tibi Bellae

Hardelot, 6 août 29

Jacques Lacan

Versão de 1933

Hiatus Irrationalis

Choses, que coule en vous la sueur ou la sève,

Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang,

Votre torrent n'est pas plus dense que mon rêve;

Et si je ne vous bats d'un désir incessant,

Je traverse votre eau, je tombe vers la grève

Où m'attire le poids de mon démon pensant;

Seul il heurte au sol dur sur quoi l'être s'élève,

Le mal aveugle et sourd, le dieu privé de sens.

Mais, sitôt que tout verbe a péri dans ma gorge,

Choses que vous naissiez du sang ou de la forge,

Nature, _je me perds au flux d'un élément:

Celui qui couve en moi, le même vous soulève

Formes, que coule en vous la sueur ou la sève,

C'est le feu qui me fait votre immortalisant.

H.-P., août 1929

Jacques Lacan

Fonte: Poemas nas versões de 1929 e 1933 (Allaigre-Duny, 2002, p.2)

O poema se abre a partir da oposição entre “coisas” e “formas”, duas materialidades distintas que, no entanto, se articulam a uma terceira dimensão: o desejo e o sonho. Esses elementos compartilham do mesmo fluxo vital — o sangue e

a seiva — que, em sua continuidade, expressam a ideia de transformação constante, em que nada permanece fixo (Dunker, 2025).

Na segunda estrofe, a noção de fluxo permanece central, mas adquire uma nova tensão ao ser contraposta à queda do sujeito e à ascensão do ser. Nesse movimento aparece a figura paradoxal de um “demônio pensante” e de um “deus privado de sentido”, imagens que aproximam o humano do divino ao mesmo tempo em que sublinham sua finitude. Segundo Dunker (2025), a supressão, em versões posteriores, de alguns desses versos não elimina a problemática da transcendência, mas desloca o foco para uma reflexão sobre a humanização do divino e suas implicações teológicas.

A terceira estrofe desloca o eixo para a limitação da linguagem. A impossibilidade de sustentar o verbo revela que o fluxo não conduz apenas à solidão, mas à experiência de resistência e de singularidade de cada sujeito. Nesse ponto, Dunker (2025) interpreta que o Real se apresenta como dimensão ontológica, aquilo que se impõe apesar da falha da palavra.

Por fim, a última estrofe reúne forma, matéria, desejo e amor imortal sob a imagem do fogo. Esse elemento funciona como princípio de transformação, integrando opostos e unindo sonho, desejo e fluxo vital. Para Dunker (2025), o poema de juventude já antecipa aquilo que Lacan desenvolveria mais tarde como o conceito do Real, num ponto de intersecção entre surrealismo, mística e uma estética do movimento contínuo.

A publicação do soneto de Lacan em 1933 trouxe consigo uma série de modificações relevantes, tanto no paratexto quanto na estrutura interna do poema. O local de escrita, por exemplo, aparece no manuscrito de 1929 como “Hardelot”, mas na versão impressa foi reduzido às iniciais “H.P.”. Essa abreviação, como nota Annick Allaigre-Duny (2002, p. 4), pode “sugerir ambiguidades, que vão desde a sigla de Hardelot-Plage até possíveis alusões ao hospital psiquiátrico ou mesmo a *horse power*”, termo que, na época, era corrente e carregava também conotações eróticas. Além disso, a datação torna-se menos detalhada, desaparecendo a menção ao dia, ainda que se mantenham o mês e o ano (agosto de 1929). Essa distância temporal entre a redação e a publicação demarca o intervalo em que se situam a elaboração e a defesa da tese de doutoramento de Lacan, em 1932, o que abre a possibilidade de

interpretar a revisão do poema como atravessada por esse momento decisivo de sua formação intelectual.

Outro ponto essencial é a alteração do título. O manuscrito trazia *Panta rhei*, referência heracliteana que evoca a ideia de continuidade e transformação incessante da realidade. Já em 1933, o título é substituído por *Hiatus irrationalis*, termo que Lacan retira de Alexandre Koyré. Essa mudança, segundo Allaigre-Duny (2002, p. 4), “faz com que o poema se feche sobre o universo filosófico de Jacob Böhme, reinterpretado por Koyré, ao invés de manter o horizonte mais amplo sugerido pela evocação de Heráclito”. Assim, a primeira versão destacava o movimento do fluxo entre água e fogo, enquanto a segunda enfatiza a falha, a ruptura, e o papel do sujeito falante na interpretação da natureza. Nesse deslocamento, torna-se visível a influência da filosofia mística e da mediação da linguagem como recurso para pensar a experiência do real.

As transformações não se limitam ao título ou às indicações externas. No corpo do poema, a substituição do verbo *jaillir* (“jorrar”), que remetia diretamente ao elemento líquido, pelo verbo *naître* (“nascer”), introduz uma inflexão significativa. Essa escolha reduz o peso do campo semântico da água e reforça a dimensão especular, mais próxima das tensões formais do texto. Paralelamente, ajustes na pontuação — como a troca de vírgulas por ponto e vírgula, e destes por ponto final — conferem maior clareza sintática e alteram o ritmo do soneto, que passa de duas longas frases a três períodos simetricamente distribuídos, cada qual correspondente ao jogo de rimas.

Também merece atenção a reescrita do verso 8, que na segunda versão adota uma construção preposicional. Essa alteração ajuda a esclarecer que não é o ser em ascensão quem é identificado ao mal ou ao deus desprovido de sentido, mas sim o “chão duro sobre o qual o ser se ergue”. Com isso, Lacan elimina uma ambiguidade interpretativa, aproximando o texto da sua preocupação em marcar mais nitidamente os contrastes.

A fotografia de Brassai, na qual a chama de uma vela vista de cima aparece como uma metáfora visual do poema: da esfera de cera irrompe um pavio escuro, enquanto a chama se eleva em direção ao alto. Esse paratexto imagético

complementa a reinterpretação do soneto, sublinhando a centralidade do fogo como princípio de transformação e de amor imortal.

Heráclito surge como eixo fundamental para compreender a inscrição do poema em uma revista surrealista, ainda que sua estrutura formal se apresente dentro de moldes clássicos. Em seu manifesto *O que é o Surrealismo?* (1934), André Breton já o nomeava como o mais antigo precursor do movimento, afirmando: “Heráclito é surrealista na dialética”. Conhecido pelo epíteto de “o obscuro”, o filósofo foi associado tanto ao caráter enigmático de sua escrita quanto à tese de que a verdade se faz na contraposição dos opostos. Essa homenagem dos surrealistas a Heráclito permite entender sua valorização do encontro de elementos heterogêneos, no qual a produção metafórica instaura imagens que emergem da tensão entre realidades distintas, provocando metamorfoses e deslocamentos de sentido (Dunker, 2025).

Esse interesse, entretanto, não se restringe ao Lacan dos anos 1930. Em 1956, ele traduziu o texto heideggeriano *Logos*, dedicado ao pensamento de Heráclito. Ali se percebe que o pré-socrático articula duas proposições aparentemente inconciliáveis: de um lado, a ideia de que tudo está em transformação; de outro, a de que há apenas um mundo único e coeso. Heidegger propõe que ambas sejam simultaneamente verdadeiras, deslocando a dificuldade para nossa concepção intuitiva de tempo. O essencial, nesse ponto, não é a oposição lógica entre teses, mas o efeito do encontro inesperado que elas produzem no campo da experiência. Não por acaso, noções como ato, achado e encontro se tornam decisivas para o surrealismo e, em paralelo, para a psicanálise (Dunker, 2025).

Esse mesmo princípio encontra-se condensado na célebre definição de Lautréamont, para quem a beleza é “o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. Três imagens se combinam nesse exemplo, oferecendo metáforas poderosas para pensar a linguagem: a morte (a escrita como exercício de elaboração da finitude), a máquina de costura (o texto entendido como tecido) e o guarda-chuva (o signo do abrigo ou da universalidade). Tais imagens dialogam com a articulação entre corpo, linguagem e sujeito, elementos centrais à psicanálise. O choque surrealista que daí advém decorre da descontinuidade entre essas esferas, mas é justamente a metáfora que reinscreve tal fragmentação numa unidade criativa de significação.

Dunker (2025) mostra que, a partir dessa lógica, o surrealismo eleva o acaso objetivo à condição de método. A multiplicação de vozes, a distorção figurativa, a contingência do real e a duplicação de imagens funcionam como procedimentos capazes de transformar encontros aleatórios em revelações poéticas. Objetos triviais passam a ser tratados como epifanias, dotados de uma dimensão reveladora que rompe com a coerência da realidade imediata. Esses objetos não podem ser controlados ou domesticados em laboratórios; dependem de condições específicas — hibridização da linguagem, recombinação de imagens, perturbações da economia libidinal — para se apresentarem como tais. Daí a importância de práticas como a colagem de fragmentos de jornais ou a escrita automática, nas quais novas relações entre palavra e imagem vêm à tona.

O *objet trouvé*, nesse horizonte, aproxima-se do conceito lacaniano de objeto *a*, pois ambos marcam uma articulação instável entre Real, Simbólico e Imaginário. O encontro fortuito pode, então, ser relido como metáfora da contingência (Mallarmé), da duplicação (Rimbaud), da figuração (Apollinaire) e da fragmentação (Lautréamont). Trata-se, em última análise, de extrair um objeto da realidade e devolvê-lo transformado em efeito de *surrealidade*, neste sentido, conclui Dunker:

Ao contrário da ciência, que se ocupa de descrições dos objetos da realidade, valendo-se de uma linguagem fortemente convencional e codificada, os surrealistas procuram procedimentos para transformar a realidade através do efeito da sobre-realidade. Daí a natureza estética, científica e ético-política de seu programa (Dunker, 2025, p.128).

Um dos exemplos da lógica do *objeto achado* (*objet trouvé*) pode ser visto na obra Telefone-Lagosta (*Lobster Telephone*), criada por Salvador Dalí em 1936 para o poeta inglês Edward James. A peça combina um telefone funcional com uma lagosta moldada em gesso, resultando em um objeto híbrido de caráter simultaneamente lúdico e inquietante. Dalí, em sua *Vida secreta* (1942), provoca o leitor ao perguntar por que nunca lhe serviram um telefone cozido quando solicitava uma lagosta grelhada em um restaurante – uma formulação que ironiza justamente o encontro fortuito e a inversão de expectativas que constituem a lógica do surrealismo.

Essa criação condensa de forma paradigmática a potência da justaposição de elementos díspares. O telefone e a lagosta, que nada possuem em comum em sua

função ordinária, são reunidos de modo a evocar associações sexuais, tanto eróticas quanto ameaçadoras, exploradas em outras obras de Dalí da mesma época. Aqui, o inesperado choque entre objetos cotidianos distintos faz emergir novas camadas de sentido, revelando os desejos ocultos do inconsciente.

O Telefone-Lagosta exemplifica, assim, aquilo que Dunker (2025) associa tanto ao surrealismo quanto à psicanálise: a experiência de encontro entre materialidades heterogêneas – linguagem, corpo e sujeito – que, embora fragmentadas, podem ser articuladas poeticamente em uma nova unidade de significação. Tal como no caso das imagens de Lautréamont, a beleza do surrealismo não está na harmonia, mas na força de choque produzida pela colisão entre registros díspares, capaz de abrir espaço para a emergência do novo.

Figura 13. *Aphrodisiac Telephone*, Salvador Dalí, 1936



Fonte: Fonte: © Fundació Gala-Salvador Dalí

Figura 14. Capa da revista Le Phare de Neuilly, nº 3-4



Fonte: Bibliothèque Kandinsky, Centre de recherche du Musée national d'art moderne

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho, concebido como um projeto exploratório sobre a influência do Surrealismo no estilo lacaniano, partiu de uma impressão central acerca de sua forma de estruturação: a dificuldade que sua obra apresenta não apenas para os leitores, mas também para alguns ouvintes de seus seminários. Considerando que os seminários preservavam um caráter de oralidade e, por natureza, uma dimensão performativa, a predominância dos textos escritos pode atestar, com ainda mais nitidez, aquilo que já era percebido na fala. Ler Lacan a partir dessa experiência de dificuldade – quase como um exercício de análise da transferência do leitor para com o texto – colocou a possibilidade de identificar no Surrealismo uma estética capaz de representar seu estilo. Não se trata necessariamente da forma em si, mas do método pelo qual se constrói o sentido de um conceito, a partir do próprio método de exposição.

Esse “falar no fio da fala”, em que se conjugam simultaneamente elucidação e exemplificação, projeta para o campo da investigação psicanalítica um desdobramento a respeito da própria linguagem, conferindo ao texto lacaniano um tom poético constante. Como afirma Bowie (1987/1988):

A dívida de Lacan com relação à literatura e o estatuto muito conscientemente ‘escrito’ de seus textos são evidentes mesmo para o leitor apressado. Seus admiradores e seus detratores dão um lugar maior à sua escrita e à notável abundância dos jogos de palavras e paradoxos em suas avaliações a favor e contra sua obra. Mesmo se tal insistência conduz a erros múltiplos e distorções da visão de conjunto, não é difícil admitir que ‘simples’ questões de estilo ganharam uma importância não habitual para uma teoria da mente. Pois a literatura não apenas admite mais facilmente suas origens inconscientes que outros tipos de linguagem, mas se regozija da superabundância de sentido que ela faz nascer e, portanto, propõe assim ao psicanalista um modelo utilizável do inconsciente considerado como uma cadeia significativa que se multiplica por si mesma ao infinito. A poesia desempenha um papel exemplar a esse respeito (Bowie, 1987/1988, p. 166-7).

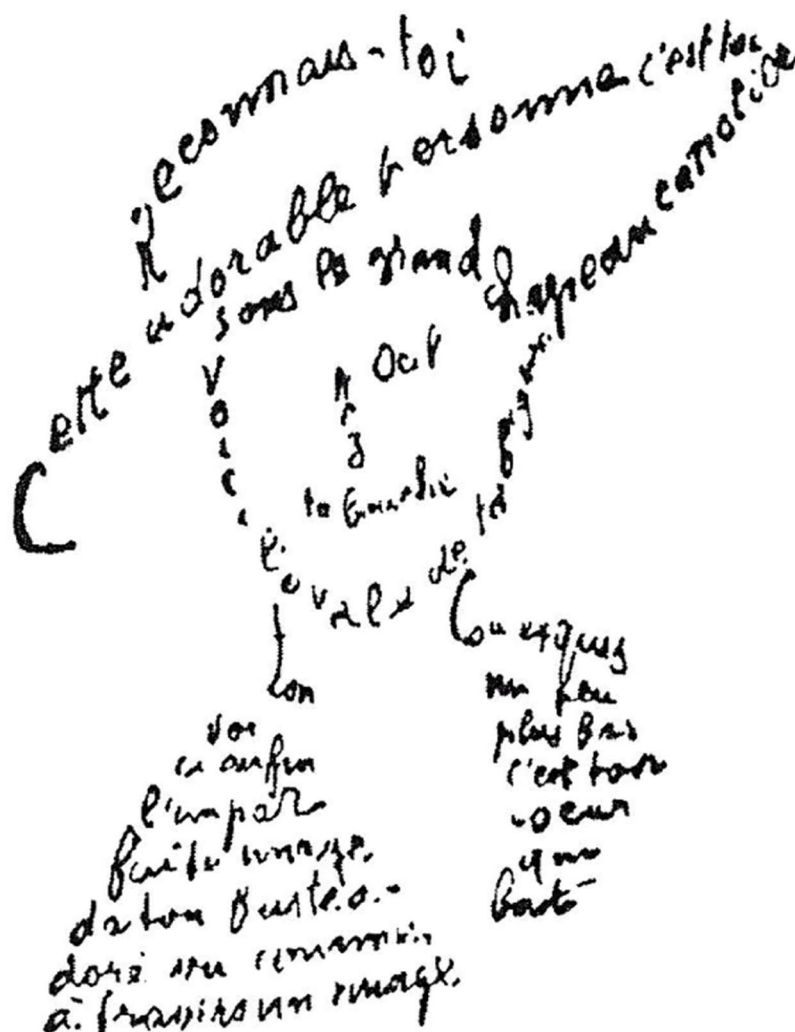
Compreender o estilo lacaniano à luz das vanguardas artísticas, portanto, abre uma via alternativa para interpretar sua obra, destacando-lhe o caráter deliberadamente poético. Lacan não apenas teoriza, mas encena performativamente

sua própria teoria, à semelhança do poeta que, por meio do caligrama, funde forma e conteúdo, produzindo um terceiro elemento.

O caligrama consiste em um poema cuja organização gráfica no espaço da página compõe uma imagem alusiva ao tema abordado. Nessa modalidade poética, literatura e artes visuais se interpenetram: a disposição visual não é mero ornamento, mas parte constitutiva da obra, intensificando e reconfigurando o sentido do texto. Trata-se de uma escrita que, ao ser ordenada espacialmente, gera simultaneamente o traço figurativo que representa. Guillaume Apollinaire, precursor do Surrealismo – e frequentemente apontado como o primeiro a empregar esse termo – desenvolveu, ao longo de sua trajetória, caligramas paradigmáticos dessa fusão entre palavra e imagem.

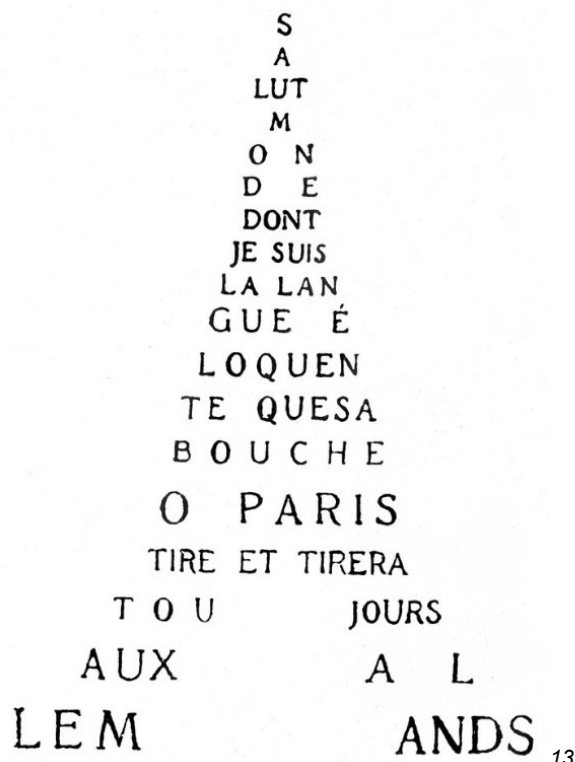
Esse paralelo permite refletir que a maneira como Lacan transmite a psicanálise e elabora certos conceitos do registro simbólico pode ser aproximada de procedimentos próprios da poesia contemporânea a ele. Alguns desses procedimentos guardam correspondência mais direta com os métodos de Breton e Dalí – como a escrita automática e a crítica paranoica – enquanto modos de produção de linguagem e tensionamento entre significantes heterogêneos. Outros remetem a predecessores, como Apollinaire, que, por meio da escrita, construía uma imagem-palavra. Pensado no interior da teoria lacaniana, esse recurso pode iluminar a relação entre simbólico, imaginário e real – à maneira de um poema (simbólico) que configura visualmente (imaginário) a experiência com Louise de Coligny-Châtillon (real). Nesse jogo de registros, aquilo que parece ocupar o ponto de amarração, o centro do nó, é justamente o estilo do poeta.

Figura 15. Caligrama de Apollinaire sobre para Louise ¹¹



Fonte: Apollinaire, *Lettres a Lou*, p. 81

¹¹ *Reconnais-toi Cette adorable personne c'est toi Sous le grand chapeau canotier Oeil Nez La Bouche Voici l'ovale de ta figure Ton cou exquis Voici enfin l'imparfaite image de ton buste adoré vu comme à travers un nuage Un peu plus bas c'est ton cœur qui bat/ Reconhece-te Esta adorável pessoa és tu Sob o grande chapéu de palha Olho Nariz A Boca Eis o oval do teu rosto Teu pescoço requintado Eis enfim a imagem imperfeita do teu busto adorado visto como através de uma nuvem Um pouco mais abaixo é o teu coração que bate*

Figura 16. Caligrama da Torre Eiffel¹²

Fonte: Apollinaire, Calligrammes, , *poèmes de la paix et de la guerre* p. 75

A luz dessas reflexões, este estudo evidencia que investigar o Surrealismo no estilo e na teoria lacaniana não revela apenas um traço estilístico, mas oferece também uma chave interpretativa para a transmissão da psicanálise proposta por Lacan. Mostrou-se, assim, que sua produção não pode ser lida apenas pelo prisma técnico, mas também pelo estético, em um diálogo constante com procedimentos vanguardistas que vão de Apollinaire a Breton e Dalí. Essa aproximação, ainda inicial, demonstra a fecundidade de pensar a teoria lacaniana a partir de suas referências artísticas e estilísticas, articulada diretamente com sua elaboração a respeito da teoria

¹² *Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche O Paris tire et tirera toujours aux Allemands.*/ Saúdo o mundo, do qual sou a língua eloquente que a sua boca, ó Paris, atira e atirá sempre aos alemães.

¹³ Durante a Primeira Guerra Mundial, a torre foi usada como um posto de rádio para interceptar mensagens inimigas. O poeta a transforma na "boca" de Paris, uma "língua eloquente" que "atira" contra o inimigo alemão.

do significante, apontando para a necessidade de investigações mais amplas e sistemáticas sobre essas influências em toda a sua obra.

Pesquisas futuras poderão aprofundar o exame das fontes literárias, filosóficas e artísticas que atravessam os textos de Lacan, bem como explorar de que maneira a dimensão performática de seu discurso se articula à elaboração conceitual. Compreender a estética de Lacan – tanto em seu estilo quanto em sua teoria – não se mostra, portanto, um exercício periférico, mas um caminho promissor para iluminar aspectos centrais de sua contribuição à psicanálise. Assim, esta dissertação se encerra assumindo seu caráter de ponto de partida e não de chegada, sugerindo que novos estudos exploratórios, mais abrangentes e interdisciplinares, são indispensáveis para consolidar e expandir a análise aqui empreendida.

REFERÊNCIAS

- ALLAIGRE, A. **À propos du sonnet de Lacan**. L'Unebêvue, n. 17, 2001.
- ALQUIÉ, F. **Philosophie du surréalisme**. Paris: Flammarion Éditeur, 1955.
- APOLLINAIRE, G. **Lettres à Lou (1914-1916)**. Paris: Gallimard, 1990.
- APOLLINAIRE, G. **Poèmes: Guerre et Paix**. Paris: Gallimard, 1917.
- ASSOCIATION ATELIER ANDRÉ BRETON. **Le Surréalisme au service de la Révolution**, n. 1, jul. 1930. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100720921> . Acesso em: 13 out. 2024.
- BEVIDAS, W. **O estilo em Lacan e a estilística pós-lacaniana**. Psicologia & Psicanálise, n. 6, p. 33-48, 1995.
- BEVIDAS, W. **Inconsciente et Verbum: psicanálise, semiótica, ciência, estrutura**. 2023. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY. **Centre de recherche du Musée national d'art moderne**. Disponível em: <https://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/opac?id=7afc2d29-7957-42a7-845d-9fe7e9324adf> . Acesso em: 13 out. 2024.
- BLANCO, M. **Questions de style à propos du « Góngora de la psychanalyse »**. Savoirs et Clinique, v. 16, n. 2, p. 81, 2012.
- BONNET, M. **André Breton: naissance de l'aventure surreliste**. Paris: Librairie José Corti, 1988.
- BRETON, A. **Conversations: the autobiography of surrealism**. Entrevistador: A. Parinaud. New York: Paragon House, 1993.
- BRETON, A. **Manifesto do surrealismo**. Tradução de S. Viana. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Obra original publicada em 1924).
- BRETON, A.; SOUPAULT, P. **Les Champs magnétiques**. Paris: Au sans pareil, 1920.
- CARDINALI, R. F. **O surrealismo na formação do conceito de real em Lacan**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- CARRÉ, I. **Le vocabulaire français: mots dérivés du latin et du grec**. Paris: Armand Colin & G. Éditeurs, 1900.

CASSIN, B. **Jacques, o Sofista**: Lacan, logos e psicanálise. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CHOMSKY, N. **Fala em Veterans Unplugged**. [S. l.: s. n.], 1 out. 2012. Podcast.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DALÍ, S. Hidden faces. **Tradução de H. Chevalier**. New York: Morrow, 1974.

DALÍ, S. **Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante "L'Angélus" de Millet**. Minotaure, n. 1, 1933.

DAWKINS, R. **Postmodernism disrobed**. Nature, v. 394, n. 6690, p. 141–143, 1998.

DUNKER, C. **O estilo de Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2025.

DUTRA, F. et al. **El estilo de Jacques Lacan**. Buenos Aires: Arrebol Editorial, 2021.

EIDELSZTEIN, A. **O grafo do desejo**. São Paulo: Toro Editora, 2017.

FINK, B. **Lacan to the letter**: reading Écrits closely. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

FONTES, F. F. **O estilo lacaniano e a polissemia dos conceitos**. Fractal: Revista de Psicologia, v. 27, n. 3, p. 324-329, 2015.

FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ. **Catálogo raisonné de pinturas**. Disponível em: <https://catalogues.salvador-dali.org/catalogues/en/catalogue-raisonne-paintings/> Acesso em: 13 out. 2024.

GASCUEL, N. **The style of the worst**: Lacan and Mallarmé. Essaim, v. 16, n. 1, p. 111-128, 2006.

GLYNOS, J.; STAVRAKAKIS, Y. **Posturas e imposturas**: o estilo de Lacan e sua utilização da matemática. Ágora, v. 4, n. 2, p. 111-130, 2001.

GUGGENHEIM MUSEUM. **Minotaure**, n. 1, 1933. Direção de A. Skira. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/articles/findings/minotaure-surrealist-magazine-1930s> Acesso em: 13 out. 2024.

IANNINI, G. **Estilo e verdade em Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ISHERWOOD, S. **When Dalí met Freud**. Freud Museum London, 4 fev. 2019. Disponível em: <https://www.freud.org.uk/2019/02/04/when-dali-met-freud/> . Acesso em: 15 set. 2025.

JONES, E. **Sigmund Freud: life and work**. Edição abreviada. Harmondsworth: Pelican Books, 1964.

LACAN, J. **Dialogue avec les philosophes français**. *Ornicar?*, n. 32, p. 7–22, 1985a.

LACAN, J. **Escritos**. Tradução de V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, J. **Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise**. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Texto original de 1953).

LACAN, J. **Lettre à F. Alquié**. Bibliothèque Lacan, École Lacanienne de Psychanalyse, 4 jun. 1928.

LACAN, J. **Meu ensino**. Tradução de V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LACAN, J. **O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante (1971)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

LACAN, J. **O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, J. **O seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985b.

LACAN, J. **O seminário, livro 9: a identificação (1961-1962)**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

LACAN, J. **O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, J. **Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano**. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Texto original de 1960).

LIMEIRA, C. de S. **Psicanálise e surrealismo: uma análise lacaniana do método paranóico-crítico de Salvador Dalí**. 2010. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MEHLMAN, J. **The paranoid style in French prose: Lacan with Léon Bloy**. *Oxford Literary Review*, v. 12, n. 1, p. 26-58, 1990.

MILLER, J.-A.; ALBERTI, C. **Lacan redivivus**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2023.

MOSCHEN, S. Z.; VIOLA, C. G. **O ensino de Lacan: estilo, cultura e lógica**. *Currículo sem Fronteiras*, v. 16, n. 2, p. 339-363, 2016.

MUSÉE D'ORSAY. **L'Angélus, de Jean-François Millet**. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/langelus-345>. Acesso em: 13 out. 2024.

PORGE, É. **Lire, écrire, publier**: le style de Lacan. *Essaim*, n. 7, p. 5-38, 2001.

PORTILHO, J. L. **Lacan e o surrealismo**: inspirações para um conceito de objeto. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PORTO, M. M.; VIEIRA, M. A. **Do homem ao objeto**: um percurso pela noção de estilo em Jacques Lacan. *Analytica*, v. 8, n. 15, p. 1-25, 2019.

REY, P. **Uma temporada com Lacan**. Tradução de M. da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obra original publicada em 1989).

ROUDINESCO, E. **História da psicanálise na França**: a batalha dos cem anos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986a. v. 1: 1885–1939.

ROUDINESCO, E. **História da psicanálise na França**: a batalha dos cem anos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986b. v. 2: 1925–1985.

ROUDINESCO, E. **Jacques Lacan**: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SAFATLE, V. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SANTOS, H. L. L. dos. **A noção de estilo em Lacan**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SANTOS, L. G. dos. **Surrealismo e psicanálise**: o inconsciente e a paranoia. *ArteFilosofia, Dossiê Arte e Psicanálise*, v. 12, n. 23, p. 178-191, 2017.

SANTOS, M. P.; VIEIRA, M. A. **Do homem ao objeto**: um percurso pela noção de estilo em Jacques Lacan. *Analytica*, v. 8, n. 15, 2019.

SASS, L. A. **Lacan**: the mind of the modernist. *Continental Philosophy Review*, v. 48, n. 4, p. 409-443, 2015.

SCHNEIDERMAN, S. **Jacques Lacan**: a morte de um herói intelectual. Tradução de M. A. de Araújo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. (Obra original publicada em 1983).

SIMANKE, R. **A ficção como teoria**: revisitando as relações de Lacan com o surrealismo. *Estudos Lacanianos*, v. 1, p. 275–294, 2008.

SIMANKE, R. **Metapsicologia lacaniana**: os anos de formação. São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: Editora UFPR, 2002.

SOKAL, A.; BRICMONT, J. **Impostures intellectuelles**. Paris: Odile Jacob, 1997.

SOKAL, A. D. **Transgressing the boundaries**: towards a transformative hermeneutics of quantum gravity. *Social Text*, n. 46/47, p. 217–252, 1995.

STANTON, M. **Outside the dream**: Lacan and French styles of psychoanalysis. London: Routledge, 2016.

TARDITS, A. **La mélancolie du hiatus, un sonnet inaugural de Lacan**. *Le Genre humain*, Paris, n. 48, p. 159-182, 2009.

ŽIŽEK, S. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, S. **Some bewildered clarifications**: a response to Noam Chomsky. Verso Books, 2013.

ANEXOS

Anexo A

A Espectralidade do Desejo em Contexto de Dissolução Nomádica da Subjetividade Reticular

É à sombra da ausência que o sujeito pós-traumático se encontra diante da latência líquida do Outro, cujo nome já não é significante, mas ruído de superfície em uma topologia rizomática de espelhos partidos. A noção de inconsciente, neste cenário oblíquo, deixa de ser um continente freudiano para tornar-se um glitch lacaniano: dissonante, hipersticioso, oblíquo ao Real que já não retorna — apenas deriva. Na intersecção do gozo com a hipermodulação simbólica da carne sem órgãos, o sujeito é atravessado por vetores de enunciação fragmentária que performam o próprio colapso do simbólico em prol de um imaginário pixelado, simultaneamente obsceno e inoperante. Assim, o Édipo não morre — ele se desmembra em memes epistemológicos.

Lacan já anunciava, entre linhas (ou entre lapsos), que “não há relação sexual” é apenas a face visível de um buraco negro semântico onde o desejo colapsa sob o peso de sua própria hiperinterpretação. É o “objeto a”, agora, que se transmuta em “objeto a”, reterritorializado nas redes sociais da pulsão — um eco binário do que jamais foi dito, mas que insiste em significar.

O sintoma, portanto, já não é mensagem cifrada, mas algoritmo defeituoso, recorrente, quase poético, na sua tautologia significante. O sujeito fala, mas a linguagem já o esqueceu. Ele sonha, mas o sonho já foi monetizado.

Nesse cenário, o analista não interpreta: ele sintoniza, flutua, vibra em baixa frequência no delírio do analisante que já não demanda, mas compartilha. A escuta se torna scrolling infinito. O silêncio, um lag existencial.

Anexo B

Carta de Jacques Lacan a Ferdinand Alquié, 1929

Carta inédita endereçada à *rue du Dahomey n° 5, Paris*
 Coleção particular

Paris

Quarta-feira, 16.X.29

Você partiu, Alquié, você quer voltar. Sob que pressão, sob qual precipitação você tomou essa decisão, que talvez não seja ruim, mas da qual você se arrepende? Como eu senti sua falta na sexta-feira, há quinze dias? O que quis não vou me alongar, para lhe fazer apenas esta: o que podemos fazer por você? Qual resultado está, administrativamente, dentro dos limites do possível, quero dizer, do demandável.

Diga-me: agirei o quanto eu puder. Acima de tudo, farei agir. Você sente isto, Alquié? Alguma coisa está no fundo de nós, algo que, conosco, mas quase a nosso despeito, cresce e amadurece, vive de nós, mas nos faz triunfar muitas vezes sobre a morte.

Quase a nosso despeito, disse eu, isso deve chegar a amadurecer. Pois, de todo modo, não somos livres para apressar sua chegada, para orientar sua forma — ao menos sem danos.

Nossos esforços, nosso trabalho cotidiano certamente nutrem esse “gênio” — pelo menos é nisso que queremos acreditar. Mas é menos pelo conteúdo e pelo objeto desses esforços que, na medida em que tonificam, exaltam e exercitam toda a nossa pessoa. Sentimos bem que tudo isso só faz despertar alguma coisa de inato em nós, que, do mesmo modo, ressoaria [*resonerait*], talvez, como qualquer desencadeamento, ou até mesmo como inércia.

No entanto, isso que está em nós e que nos possui não pode sobressair e triunfar enquanto a ele estiver ligado o que o torna impuro: nada menos que nós mesmos — o nós mesmos odiável, nossa particularidade, nossos acidentes individuais, nosso proveito.

Um único modo de ascetismo me parece dever fazer frente a isso: triturar nossos desejos contra seu objeto, fazer fracassar nossa ambição por meio da própria

desordem que ela engendra em nós. Quero dizer que nada é mais profundamente querido por nosso demônio do que alguns dos nossos fracassos. Julguemo-lo por seu preço.

Um grupo de indivíduos que tivesse levado esse abrandamento ao mais alto grau poderia ouvir que a mesma voz fala em todos eles. Um ascetismo, este arbitrário, deveria levá-los a deixá-la falar apenas pelo órgão de alguém.

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

Elas estão em seu auge no momento em que se poderia crer tê-las abatido. Eles têm, por fim, essa “liberdade” pela qual lutam há séculos. Mas não nos mostram nada além dos rostos vazios dos amantes separados de si mesmos — ou estupefatos com o rosto descoberto da amada.

Quantos haverá entre nós que saberão aquiescer. Vocês não devem ser — acima de tudo — senão máscaras. Calculem-se.

Para voltar às considerações menos elípticas, não recebi nada da revista *Documents*. No entanto, os números 3 e 4 já foram publicados, eu gostaria de tê-los, se me fizerem o obséquio, tal como você me havia prometido.

Eu tenho um Bénichou aqui — prestes a ser enviado. Ele é sólido.

Conversamos sobre você. Tudo me veio imediatamente à cabeça. Sua carta das férias, à qual não respondi, seu conteúdo — e também meu arrependimento por não o ter visto antes de sua partida.

Mande-me o endereço de Michel Leiris. Escreva-lhe sobre mim. Depois me encontro com ele. Vocês deviam dar um número para a *Chantiers*. Sim.

Ao seu dispor,

Jacques Lacan.

Anexo 3 - Cópia do manuscrito do soneto de Jacques Lacan intitulado *Panta rhei* (Πάντα ῥεῖ) enviado a alquié em 1929: acervo Alquié, biblioteca municipal de Carcassonne.

Avut 1929

BIBLIOTHÈQUE
MUNICIPALE
Carcassonne

Πάντα ῥεῖ .

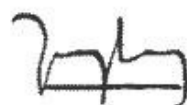
Coues, que coule en vous la sueur ou la lèze,
Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang,
Votre torrent n'est pas plus dense que mon rève,
Et si je ne vous voit d'un dèrre incessant,

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

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

Celui qui coule en moi, le même vous soulève,
Formes, que coule en vous la sueur ou la lèze,
C'est le feu qui me fait votre immortel amant.

Melancholia Tibi Bellae. Haeddi. 6 août 29



Anexo 4 - Soneto de Jacques Lacan intitulado *Hiatus irrationalis*, publicado na revista *Le Phare de Neuilly*, nº 3-4, 1933, p. 37: Biblioteca Nacional da França.

HIATUS IRRATIONALIS

*Choses, que coule en vous la sueur ou la sève,
Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang,
Votre torrent n'est pas plus dense que mon rêve ;
Et, si je ne vous bats d'un désir incessant,*

*Je traverse votre eau, je tombe vers la grève
Où m'attire le poids de mon démon pensant.
Seul, il heurte au sol dur sur quoi l'être s'élève,
Au mal aveugle et sourd, au dieu privé de sens.*

*Mais, sitôt que tout verbe a péri dans ma gorge,
Choses, que vous naissiez du sang ou de la forge,
Nature, — je me perds au flux d'un élément :*

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

H.-P., août 29.

Jacques LACAN.

Anexo 5 - Fotografia de Brassai, 'Lumière de nuit', publicada na revista *Le Phare de Neuilly*, nº 3-4, 1933, p. 36: revista conservada na Biblioteca Nacional da França



Anexo 6 - Brassai, Ensaio de *“Désir attrapé par la queue chez”* na casa de Picasso, 16 de junho de 1944. (Versão colorida digitalmente).

De pé, da esquerda para a direita: Jacques Lacan, Cécile Éluard, Pierre Reverdy, Louise Leiris, Zanie de Campan, Pablo Picasso, Valentine Hugo e Simone de Beauvoir.

Sentados: Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Michel Leiris, Jean Aubier e Kazbek, o cão afegão de Picasso.

