

Lições do Passe – Seminário da Diretoria da EBP-Rio

<http://www.ebprio.com/>

Coord. Marcus André Vieira

II - A janela e o real[♦]

Esse corpo que não fala, mas serve para falar, esse corpo como meio da palavra, é justamente o que se emparelha, a rigor, com a saúde mental que não existe” (...). Se a saúde mental não existe é porque o corpo gozante, a carne, exclui o mental ao mesmo tempo em que o condiciona, o enlouquece, o extravia. Se o homem inventou a relação sexual, é para velar o horror dessa carne percorrida por um estremecimento [frémissement] que não cessa, que é o que é, como dizia Angelus Silesius: sem porquê.¹

Recapitulação – lalíngua e a Outra cena.

O inconsciente é muitas vezes uma apresentação heteróclita de materiais diversos dos quais Freud reconstitui um discurso, discurso do sexual, do recalcado, mas sempre um discurso. Ora, nem tudo é passível de se encaixar numa cadeia. São pedaços de linguagem, fragmentos concretos da experiência sensível, cheiros, sons e saliva que excedem a montagem do que no inconsciente se torna discurso. Esse excedente do inconsciente, estamos chamando *lalíngua* e para o inconsciente que se encadeia reservamos a expressão *Outra cena*.

O inconsciente estruturado como uma linguagem é a Outra cena. O inconsciente, dito por Miller, real, também é linguagem, mas não discurso, não se articula. Grosso modo, para podermos nos situar, os elementos ditos de *lalíngua* correspondem ao que Lacan chamou no início de seu ensino, de “significantes fora da cadeia”, algo que “retorna do real”, o que era sua maneira de falar do que é fala, mas não é fala encadeada, do que faz parte do universo da linguagem, mas não é discurso. Na época isso era tido como apanágio da psicose, que seria a experiência desse tipo de coisa. Hoje, talvez, não seja mais específico da psicose e é dessa experiência que estamos tentando nos aproximar.

Estamos abordando o inconsciente de lalíngua, como *corpo falante*, como o modo de acessar o inconsciente real, muito mais decisivo em nossos dias do que nos tempos de Lacan quando eram apenas prevalentes na psicose. Em vez de abordar diretamente, porém, o corpo falante estamos nos dedicando à estrutura da fantasia, pois é a partir dela que chegamos ao real do inconsciente em uma análise, ao que Lacan chamou de *sinthoma*. É a passagem de um para o outro, na relação de um com o outro e não na oposição de um com o outro que vamos nos situar.

[♦] Este texto é a transcrição editada do segundo encontro do seminário “Lições do passe - O corpo falante e o final de uma análise”, atividade da Diretoria da EBP-Rio, sob a coordenação de Marcus André Vieira ocorrido em 27/04/15 com o título: “O que fala sem porquê”. Transcrição por Cida Malveira, revisão Marcus André Vieira.

Desenhemos a articulação entre eles, a partir do proposto por Romildo ano passado da seguinte maneira:

Narrativas // Falante do corpo

Ou ainda:

Fantasia // Falante do corpo

A cesura marca que não há continuidade entre um e outro, mas ela também corre o risco de nos fazer pensar que eles nada têm em comum, quando na verdade é uma desrealização da fantasia o que ocorre para que estejamos no campo do sinthoma, talvez possamos escrever assim:

(Fantasia) sinthoma

Esse modo de esquematizar destaca como o campo do sinthoma, o campo do singular do gozo, só se apresenta caso tenha sido possível abrir-se a ele, por fora dos parênteses. Dentro dos parênteses estamos na cena da fantasia, que guarda relação com o campo do gozo, claro, mas de modo restritivo.

Abordar a cena da fantasia será nosso método para entender como, a partir dela, se chega ao sinthoma, assim como para abordar a relação entre o inconsciente-Outra cena (o inconsciente como discurso do Outro) e o inconsciente-lalingua (o inconsciente como corpo falante).

O inconsciente no século XXI deixaria de representar um discurso encadeado e sim ao modo do enxame. Essa é maneira temporal, evolutiva, de se apresentar a diferença entre os dois, o inconsciente de antes e o de hoje. Ela pode ser delimitada também espacialmente: o inconsciente nos consultórios e o inconsciente nas ruas, por exemplo, ou ainda em termos de categorias, o inconsciente dos neuróticos e o dos psicóticos. Prefiro o espacial, por isso, o inconsciente da fantasia e o do sinthoma, ou ainda, como propõe Miller, o inconsciente transferencial e o real.

De todo modo, o importante é que seja mantida uma tênue diferença, uma discreta distância entre os dois, muito menor que aquela que a diferença entre neurose e psicose sustenta. Se formos seguir Lacan dos últimos seminários tudo é feito com delicadeza. Afinal, é apenas uma letra que muda entre sintoma e sinthoma, menos ainda entre lalingua e a língua. Entre eles há apenas uma passagem pela ressonância e a diferença pela escrita. Há então passagem, transformação, base da topologia nessa época do ensino de Lacan. Há passagens, transformações entre o inconsciente como Outra cena e inconsciente como lalingua.

O avião, o teleférico e a estrutura da fantasia

Nossa proposta é a de acompanharmos nos relatos de passe essa passagem da narrativa ao extra-narrativo, do encadeado ao desencadeado, ou ainda do inconsciente da fantasia ao do sinthoma, pois é uma passagem que parece acontecer necessariamente nas análises que se oferecem ao procedimento do passe.

Suporemos que os relatos de passe vão apresentar alguma coisa da narrativa de uma vida e aquilo que se faz para sair um pouquinho dela. Sempre há que se passar pela fantasia para sair da fantasia? Vamos ver como os relatos de passe respondem a essa questão.

A grande maioria vai trazer sua neurose infantil, vai estabelecer uma espécie de relato e mostrar como alguma coisa mudou na sua análise, incluindo sempre a dimensão de um gozo extra, o do sintoma, da fantasia e do gozo que ela encerra e um novo fazer com o gozo do sintoma. É preciso sempre de um tanto de invenção para transmitir aquilo que está fora da ficção, mas que compõe uma história. Esse é o paradoxo próprio do passe, que é um dispositivo para tornar público mesmo que minimamente algo que não se encadeia, mas recorrendo-se, no entanto e algum tipo de encadeamento para poder mostrar, por exemplo, o limite do que não se encadeia. Passemos à apresentar algumas cenas do relato de passe de Patrícia Bosquin-Caroz.²

Atenção! Não estaremos falando de um caso, mas do que podemos elucubrar em torno de um relato Ela era dedicada, religiosa, o pai trabalhava muito, não ligava para a mãe, a avó super-religiosa também. A mãe, com a saúde enfraquecida, confia Patrícia aos cuidados da avó. A posição de base dela é a de uma espécie de campeã da mãe, cuidadora e salvadora dela. Uma cena em que ela viaja de avião com a mãe sintetiza isso:

Seu pai estava ausente. Estourou uma tempestade. Era um vôo noturno. O silêncio da mãe interpelou a adolescente, que acabou interrogando-a. Prostrada, sua mãe dirigia uma última prece a Deus. Elas iam morrer. A partir desse momento sua relação com o pai se tornou muito turbulenta. Ela lhe reprovava a ausência sempre.³

Nessa cena, o fundamental é a ausência do pai. O avião havia se tornado o significativo da sua fobia na época. Na cena, voo noturno, a mãe desesperada e silenciosa, olha pela janela, vê a tempestade e reza dizendo “nós vamos morrer”. Ela é aquela chamada a fazer alguma coisa em sinal de amor senão vão ambas morrer, acabar incendiadas. O incêndio faz parte. Esse avião é uma espécie de caixão, um ensaio para a morte e ao mesmo tempo a morte em chamas, o avião era “ao mesmo tempo o que cai na noite do silêncio e o que explode e queima”.

É toda uma parte da análise essa ideia de uma morte no gozo e esse silêncio mortificado, do qual ela vai fazer-se heroína para salvar o que quer que seja.

Segundo momento fundamental, a cena do teleférico:

A família subia as encostas do Vesúvio numa *telesiège* [teleférico sem cabine, as cadeiras ficam suspensas, aos pares, no ar]. O pai e a mãe acompanhavam cada um de seus dois irmãos mais novos. Ela estava sozinha em um assento, suspensa sobre o vazio. O pai angustiado se ocupava dela, segurando-a pelo braço de seu olhar.⁴

Ela atravessando o Vesúvio, a mãe numa cadeira com um filho, o pai com o outro e ela sozinha, abandonada. Na cena do avião o fundamental é a ausência do pai. O pai estava nessa segunda cena, ausente, mas presente pelo olhar. Ela consegue sustentar o desespero de atravessar o Vesúvio pelo olhar do pai, esse olhar a sustenta durante toda a cena.

Esse olhar vai aparecer na análise como a parte recalcada da fantasia sobre o real do pai ausente. Ela era a trabalhadora da mãe, sempre com medo, se sacrificando, podendo até arder nas chamas para fazer isso, então aparece uma espécie de avesso da fantasia que é algo como *enquanto eu faço isso tudo, meu pai está me olhando*. É o olhar dele é o que a move, fora da cena consciente. Aparece o objeto *a*, olhar, como aquele que sustenta a cena, ou melhor ela aparece como objeto de um olhar, tomada por ele.

O primeiro passo é perceber como a cena da fantasia é bífida. Há o discurso consciente e o discurso da Outra cena. Ele se constitui a partir de fragmentos de cena que se encadeiam promovendo uma espécie de releitura da cena consciente, por isto Outra cena.

A presença do pai tinha se apresentado ao longo da história da vida e da análise, não apenas como esse olhar separado e fora da cena, mas como sua voz e sua cólera também, nisso ela era bem ativa, causando a cólera do pai, provocando violentas reações no pai e em geral nas pessoas, buscando nos afetos, as reações para ocupar um lugar na existência. Quando aparece esse olhar, alguma coisa se articula com outra, algo como *o que eu queria do meu pai era extrair esse olhar, ou extrair a sensação, extrair a violência dele, ou eu queria que esse olhar, essa violência, esse sentimento, se dirigisse a mim.*

A devoradora de emoções – a extração do objeto

A partir desse objeto que sua análise extrai do Outro, desse objeto que ela é do olhar, aparece o olhar como causa, causa do movimento do sujeito de “se fazer olhar”. Aparece como ela precisava das emoções e como ela fazia isto tudo em silêncio. Apresenta-se o sonho em que ela se fazia devorar por crianças mudas. Ela se lembra de que trabalhava com crianças autistas, mudas para as palavras e como ela vivia de fazê-los produzir alguma coisa.

Nesse jogo ela vivia a vida dentro de sua matriz fantasmática. Não era apenas ser a batalhadora, por um lado, e que é sustentada pelo olhar fora de cena, por outro, mas igualmente alguma coisa desse olhar, e de outros objetos, como da voz também. Ela vai concentrar essa extração em um tipo geral de objeto, os afetos, as emoções e aí aparece do analista a nomeação “você é uma devoradora de emoções”. Ela se lembra de como adorava o confessor, fazer o padre falar e ele sentir alguma coisa por ela, e em várias outras situações. Com isso ela percebe que vinha para a análise para extrair coisas do analista, ela se alimentava, era disso.

Vocês se lembram de que a definição clássica de Lacan de anorexia como o “comer nada”⁵? Segundo Laurent, que comenta este passe, ela mostra como o objeto oral pode ser muita coisa e muitas vezes nem mesmo alimento. É o que especifica a anorexia, ela se alimenta da ausência de objeto alimentar e isso por ser um objeto causa de desejo, o nada alimentar. Aqui não estamos tão longe disso. Poderia ser uma anorexia, mas uma *anorexia passional*.

De todo modo, essa extração não mais unicamente vinculada ao objeto olhar foi a porta aberta para o final da análise. Este “se fazer brigar”, “se fazer lamentar”, causar reações, é o circuito pulsional organizava pela matriz de sua fantasia: por um lado ser necessária ao Outro, a missionária, trabalhadora, campeã de um Outro frágil, por outro, se alimentar do que isso provocava, fazer o outro brigar com ela, ou chorar por ela.

A partir daí, assim como no relato de Anne Lysy e de Marina Recalde, aparece uma espécie de excitação, não mais tão localizada apenas nesse objeto e nesse circuito. O circuito da devoração não é exatamente o espaço dessa excitação. Ela a localiza de dois modos.

O primeiro é uma expressão “fazer vibrar” o Outro. Isso resume muita coisa que não se restringe à devoradora de emoções e vai mais longe por ser mais aberto. Aparece uma série que já estava presente desde o começo ligada à cólera do pai. Ela se alimentava naquilo, mas agora se concentra na sensação quase erótica

intensa, gozosa dessa excitação, que vai estar presente, mais do que nela mesma como objeto. Ela chamava isso de incêndio, de fogo, o êxtase. O importante não é tanto o circuito sujeito-objeto, mas o efeito de um desprendimento dele que a faz dizer “sou quem faz vibrar o Outro”, não necessariamente faz o outro se emocionar.

O segundo modo com que ela localiza esta satisfação a mais é pelo modo como ela relê sua relação com seu drama pessoal. Ela retoma a maneira como fazia sua avó chorar. Ela se fingia de morta, de doente, a avó fingia que estava chorando, porque ela tinha morrido. Nesse jogo agora, porém, tudo fica meio irrisório, todo o drama fica meio cômico porque o que importava era o jogo delas não tanto o afeto, era o fazer vibrar.

Nesta veia cômica, ela retoma a ideia de que “não havia lugar para você” que já presidia a cena do teleférico no plano da história da Cinderela, aquilo que sempre tinha sido uma espécie de mito identificatório para ela. Cinderela dava corpo ao que acontecia fora do corpo, agora este gozo está no ar, fora do corpo da Cinderela e ressitua o drama do que ela vivia como objeto de compaixão do olhar do Outro. Ela retoma a Cinderela nesse momento, não mais identificada, mas como uma espécie de relato cômico, escreve isto para o analista, o analista ri e ela ri do que considerava ali alguma coisa que passou. E assim conclui sua análise.

A estrutura da fantasia

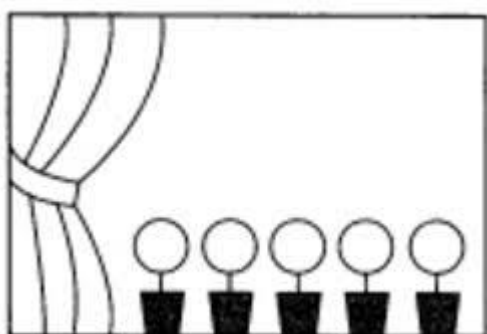
São três tempos: o primeiro tempo a cena do avião, a ausência do pai, o castigo da ausência, no segundo é o olhar incendeia, e no terceiro tempo, não é o olhar que incendeia, mas uma vibração que apenas é, “sem porquê”, como diz Miller.

O terceiro tempo é o do sinthoma que veremos melhor na próxima com a Cinderela. Espero retomar com vocês na próxima o estatuto dessa virada do drama ao da farsa, por hora gostaria que nos detivéssemos outra vez na estrutura da fantasia.

Para começar ela não é uma tela. Não no sentido de uma representação do real. Seria um sentido possível, como uma tela, nossas fantasias seguiriam a estrutura do que aconteceu conosco reproduzindo eternamente em mil variações o que teríamos vivido sem saber.

Para afastar essa ideia Lacan fala em janela. A fantasia é uma janela para o real. Isso marca que ela é um recorte, um modo de estar com o real de maneira editada, enquadrada a partir de uma perspectiva singular, essa sim, construída ou definida pelos acontecimentos que nos marcaram. Se ela é uma janela é também porque ela tem dois lados. Ela é um ponto de vista, uma matriz com duas entradas a do sujeito e a do objeto.

Finalmente, se ela é uma janela é porque é feita para dar lugar ao real do desejo do Outro, para fiska-lo. Nesse sentido, podemos nos referir à janela indicada por Lacan no *Seminário 12 “Problemas cruciais para a psicanálise”*.⁶



Ele apresenta uma cena mais ou menos como essa: uma cortina aberta e cinco vasos de flores. Os vasos são um código combinado entre a dona da casa e seu

amante. Janela aberta significa “estarei livre” e o número de vasos a que horas, neste desenho “estou livre às cinco horas”.

Como se vê, do lado de cá há uma moça na casa e do lado de vocês um homem passando na rua. Isso é uma matriz, uma estrutura com dois lados. Neste exemplo, porém, fica claro como a fantasia não é apenas uma janela que nos faz ver o real limitadamente, mas é também uma maneira de se colocar diante do que é o real do desejo do Outro. Aqui há uma moça-objeto que será definida, segundo Lacan como “sozinha às cinco horas” nessa frase cabe um mundo de coisas sobre uma solidão singular, a liberdade e a servidão dessa solidão. Do outro lado aquele que pode ou não entrar, pode ou não encontrar o segredo dessa solidão e acabar com ela, o sujeito que busca e buscando o encontro busca no final das contas encontrar-se consigo mesmo.

Na primeira cena, a do avião, o real está dissimulado, ela é uma tela, a falta do pai, ali se apresenta na janela escura do avião, que apesar de ser janela na cena, funciona como tela. Mas isso é só um lado da relação dela com o pai, o outro é a cena do teleférico em que ela se apresenta como objeto do pai.

A análise muitas vezes vai dar ênfase a essa segunda parte. É verdade, a gente se transforma quando a encontra. Mas a primeira não vai embora. Essa sensação de um pai ausente pode acabar, mas a estrutura não vai embora. A matriz dela tem essas duas entradas e as duas tenderão a ser vividas.

É isso que essa janela mostra. Não só quando for a hora de entrar no real ele vai estar faltando e isso vai provocar incêndios quando também quando o real vier ele vai pegar o sujeito como objeto do olhar. O gozo virá em falta do lado do sujeito, será incêndio, ou virá em excesso que é o objeto de um olhar com toda a força desse olhar. Isso é o que estamos chamando de matriz ou fantasia fundamental é a estrutura das cenas seja de um lado, seja de outro.

De volta à Velásquez

Olho pela janela e vejo a paisagem. Essa relação com o real, da janela, é a relação que a gente tende a pensar que é a da fantasia como uma janela para o real do gozo. Ela supõe uma distância mantida com o gozo em si, que só viria quando a janela for rompida, ou houver efração, invasão brutal do real, trauma. Na janela de Patricia só está o gozo de salvar a mãe, ou ainda de ser objeto de um olhar que incendia. Mas sabemos que além do gozo fálico, de salvar, ou de ser tomada por um olhar, há um gozo a mais, Outro gozo, e é ele que o incêndio representa, é um gozo que não cabe em nenhum dos dois lados da janela, mas está por ali, nos dois lados. Veremos na próxima, agora vejamos a estrutura reversível da fantasia.

Na análise vamos desenhando sistematicamente o andar de baixo, do olhar. Há reversibilidade entre uma cena e outra. Exatamente o que Velásquez em seu quadro. Esse quadro mostra as duas possibilidades, uma é “o rei olha” um dos lados da fantasia, o lado oficial, todos os outros são objetos. O rei chegou ao atelier, todos são objetos. Velásquez está nos pintando, todos estamos olhando o rei, todos os outros são agentes.

A tela que Velásquez está pintando é o que age, ela é o ponto de virada e por isso interessa a Lacan. Dependendo de como essa tela se comportar, estamos num andar ou noutro da fantasia. Ela é o objeto que faz a passagem, nosso objeto *a*. É o

olhar do pai, no andar de baixo e o olhar da janela obscura do avião na primeira. São os dois lados da fantasia nenhum é mais verdadeiro que o outro.

Não é preciso toda a cena, só de um mínimo de elementos dessa cena para se ter a matriz que sustentará muitas vivências e por isso Lacan fala em “fórmula da fantasia” é como entende a frase de Freud em “uma criança é espancada”. Não se concentra em alguém como agente de ação, se concentra mais nesse espaço de virada “uma criança é espancada”.

Por um tempo o que se propunha como final de análise era a saída do imaginário dessa cena para ficar apenas coma a fórmula dela. O que está na tela são três ou quatro coisas que estruturam toda essa cena nos dois sentidos e apropriando-se dessa articulação inquebrantável dessas coisas, análise concluída. Agora espera-se que haja alguma coisa a mais, em torno do *sinthoma*, do incêndio.

DISCUSSÃO

Romildo: a janela não é só um plano que separa dois campos, a janela no seminário 10 é um enquadramento do que cria a realidade, porque extrai um pedaço de real e com isso enquadra a realidade. Nesse seminário Lacan, trabalha com um quadro de Magritte. Estou tentando avançar um pouco, nenhuma das duas equações dá conta da fantasia propriamente, as duas são falhas. Já que o efeito que você aponta terminante não é o real. A noção do real acontece quando a fantasia faz seu trabalho. Quando no seminário 10 a ideia de que a janela cria uma realidade do real, ai sim, a gente está em plena fantasia.

Marcus: eu diria que a irrupção do real é o que aparece fora do enquadre, perturbando, mas também tem o real enquadrado: o olhar do pai. Temos a tendência a pensar que o real está quando me afasto da janela. É verdade em termos, mas o que acontece é que mesmo na janela crio uma relação com o real. Romildo está lembrando que a janela do avião vai ter provavelmente a mesma função de para lá e para cá.

Participante: quando li fiquei com a sensação que a passagem do desejo do Outro ela ficou sem lugar. Fiquei pensando só no que ela tem vontade. Ela tem um lugar em que ela se sentiu sozinha e ao mesmo tempo, ela tinha o olhar do pai e a emoção de tentar se sustentar ali.

Marcus: ela fez o passe e ali ela teve lugar, fez laço. Imagine que na fantasia o laço com o mundo é o escuro, não é que ela teve o olhar do pai que deixou de ser escuro. Agora o pai olha e ela não está mais no escuro encolhida. A fantasia é o laço, esse laço define lugares, a fantasia é um circo em que as pessoas vestem papéis. Isso não vai mudar tanto, o que ela pode é extrair um gozo do Outro, mas não do lugar que ela está, do laço fantasmático. A relação dela com o objeto é um lugar possível dentro da fantasia, mas a fantasia não prevê que essa relação de objeto produza a única forma de laço com o Outro.

Participante: pensando nessa estrutura reversiva a forma que há é o topológico da fantasia, o sujeito segurando o piano, o objeto não orientado da estrutura do sujeito e um objeto orientado o objeto *a* é isso que esse esquema, essa situação de reversibilidade do esquema.

Marcus: na estrutura do caso que estamos discutindo, o objeto olhar faz a passagem de um lado para o outro. Lacan no seminário 12 propõe a imagem de um quadro em que a fantasia é só uma frase: “Sozinha as cinco”. Lacan sugere que essa

poderia ser a fórmula da fantasia dessa mulher. Podemos fazer para esse significante “sozinha”, duas leituras possíveis, reversíveis como as outras, “sozinha as cinco” pode-se ler que sozinha as cinco, ela estará só. Solidão, incomensurável, solidão que vai se apresentar na hora certa e se o homem não chegar é o gozo dela, é o lugar de objeto para esse sujeito. Tanto que ela vai ser tomada como aquela que pode vir assim. Mas também, aquele que vai chegar, o sujeito, é ela também, a possibilidade de se encontrar com sua solidão e finalmente conhecê-la. Isso é a estrutura da fantasia, estrutura moebiana. É com isso que estamos certo que alguma coisa vai acontecer porque vai se viver diferente nessa estrutura. Para perceber a diferença quero deixar anotado que o objeto *a* é o centro desse quadro chamado fantasia, já o que vai se dizer do *sinthoma* é que ele não é o ponto central do espaço moebiano, é um limite, que é diferente do ponto de virada.

Maria do Rosário: não consegui entender a passagem moebiana na interpretação do analista “você é a primeira comedora de emoções na clínica”. É como se fosse uma letra a escrever que separa a demarcação do gozo e as palavras da história dela, então, voltando à ideia do que você traz esse espaço do “olhar e ser olhado” permite o que da fantasia provoca emoções, mas ela não vai gozar desse lugar. Vai indicar uma separação. O que ela pode contar do que da história dela pode provocar.

Marcus: Essa alguma coisa que já estava lá seria a separação da fantasia. Estou concordando com você, mas do que estava lá escrito fico mais com o “não há lugar para você” porque é um gerador de emoções, a partir dele é extraído o gozo dela, mas tem alguma coisa que esse gozo diz esse tempo todo que é uma espécie de excesso que não tem lugar nessa fantasia e que não é o gozo da exclusão, que é o da fantasia.

Maria do Rosário: ela goza de não ter lugar. O que ela fez com isto para separar do que ela pode fazer com a história dela?

Marcus: Há a extração do objeto e depois ela faz alguma outra coisa com esse gozo que não tinha lugar até então. Há a cena desse olhar e a o incêndio.

Maria do Rosário: entre olhar e ser olhada sempre está alguma coisa do insuportável, uma devastação. Este momento é o que se separa. Ela pode suportar esse lugar de “comedora de emoções” e é a nomeação de algo que desencana, não da anorexia dela.

Marcus: eu tenderia a pensar que a devastação está em outro espaço que o que representa o “comedora de emoções”, que é mais o gozo do objeto tornado possível. Ela acaba se afastando do espaço da fantasia nessa relação com esse a mais que não é o gozo do objeto. Ela segue buscando esse a mais a que o devoradora de emoções abre acesso.

Mirta: você está propondo que há o gozo do *sinthoma* e que pelo que entendi você quer fazer passar, extrair o objeto *a* o a mais de gozo, saltou, o que você chama de limite. O gozo é uma maneira de gozar com o *sinthoma*. Então o inconsciente e o corpo falante.

Marcus: eu diria que o espaço da fantasia fechado, selado, é o gozo do objeto, o gozo visual do objeto. Ele aprisiona, mantém o espaço – ela é tomada pelo gozo do objeto visual, qualquer coisa que se move de lá para cá e chegamos num ponto da análise que esse objeto, esse gozo do objeto, passa a funcionar de outra maneira. O mesmo objeto, o mesmo gozo passa a funcionar de outra maneira. Esse objeto que funcionava como ponto de virada reversível é extraído como objeto fora de cena, ele passa a ser objeto que vai funcionar como trampolim. Quando falamos *sinthoma*, estamos mais nesse espaço sem fechamento e a contingência vai fazer

com que muita coisa aconteça com esse ponto que vai ser sempre o mesmo, mas esse ponto que vai ser sempre o mesmo é também o limite da fantasia.

Romildo: tenho a impressão de que todo o quadro de Velásquez pode ter a ilustração dessa figura. A cruz vermelha que Velásquez tem no peito não faz parte da cena. Se se considera que esse quadro é a fantasia, porque o Velásquez queria ser nobre, depois que ele morreu o Rei Felipe mandou pintar nesse quadro a cruz vermelha e ele se tornou um grande espanhol. Talvez possamos localizar essa estrutura como o tema da fantasia “eu queria ser nobre” que não é ao mesmo tempo a instalação dele como nobre. Ele pintou a tela antes. Então existe o objeto a mais que excede a fantasia, quando ele teria pintado esse quadro. Existe a entrada do rei mandando colocar no personagem fantasmático.

Marcus: um outro recebe a cruz, um outro se torna nobre.

Romildo: um outro que não tem fantasia recebe a cruz do rei mas que faz parte da fantasia dele enquanto vivo.

Participante: a diferença do objeto fetiche e o objeto de gozo, da outra vez você tinha localizado no quadro de Picasso, para tentar finalizar um pouco mais essa questão do objeto fetiche.

Marcus: a princípio esse homenzinho que sai ao fundo tem toda uma história que esse quadro conta também, mas comparativamente esse o “fazer vibrar” não conta histórias. O que está em jogo aqui não é tanto o objeto em falta que virá como suplemento, como a cruz do Velásquez, é muito mais algumas coisas que tem que continuar lá para que tudo aconteça.

Mirta: esse espaço seria sem narrativa.

Marcus: essa é a pergunta: “esse espaço é sem narrativa”? É mais seguro dizer que esse espaço produz narrativa, mas ele não é necessariamente uma narrativa.

¹ Miller, J.A. Falar com seu corpo, *Opção Lacaniana*, 66, São Paulo, 2013, pp. 11-18 e http://www.enapol.com/es/template.php?file=Argumento/Conclusion-de-PIPOL-V_Jacques-Alain-Miller.html, acesso em 15/7/15.

² Bosquin-Caroz, P. "A-paixonada", *Opção lacaniana n. 58*, São Paulo, EBP, 2010, pp. 95-102.

³ *Ibid.* p. 97.

⁴ *Ibid.* p. 99.

⁵ Lacan, J. *Escritos*, Rio de Janeiro, JZE, 1998, p. 607 e *O Seminário, livro 4, A relação de objeto*, JZE, Rio de Janeiro, 1995, p. 188.

⁶ Lacan, J. "O Seminário, livro 12, Problemas cruciais para a psicanálise", inédito, lição de 7/4/65.