

Lições do Passe – Seminário da Diretoria da EBP-Rio

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

Coord. Marcus André Vieira

III - Drama e Farsa*

Recapitulação: Cena e estrutura

A experiência do inconsciente inclui algo mais que o corpo falante. A experiência do inconsciente inclui um discurso, o discurso do Outro e algo mais. É esse algo mais que tentamos apreender numa série maneiras. A segunda hipótese desse seminário é a de Miller para o X Congresso: é preciso abordar o inconsciente como algo a mais que o inconsciente da fantasia porque ele é hoje uma necessidade já que convivemos com situações em que não é possível tocar nosso trabalho partindo do inconsciente como discurso do Outro. Lidar hoje com a experiência do inconsciente é lidar com a experiência de um discurso “em mim, mais do que mim”, mas também com muitas outras muitas coisas “em mim mais do que mim” e a tudo isto chamaremos de inconsciente.

O percurso dos nossos encontros foi assimilar esse inconsciente como discurso do Outro, esse inconsciente tomado como uma cena à fantasia. Assim, temos afirmado que o inconsciente é o inconsciente da fantasia e o que nela não cabe. O inconsciente no seu sentido radical tanto é o inconsciente da fantasia como aquilo que na fantasia não cabe. O que é esse inconsciente que não cabe na fantasia? Será que o que Miller chamou de inconsciente real? O inconsciente transferencial seria o inconsciente da fantasia? Temos associado a isto que não cabe na fantasia, o termo *sinthoma*.

De todo modo, temos abordado a fantasia como uma cena e como uma janela: o que é a janela, o que cabe nela e o que nela não cabe? O que é isso? E como lidar com isso?

Tomar como uma janela e não como uma tela, mera representação, é tomar a fantasia como uma matriz que serve a uma função, é uma estrutura. Uma cena para a gente não é uma imagem, é uma imagem, mas feita de vários elementos que se articulam. Nós trabalhamos com a atomização das cenas. Uma cena é uma estrutura no sentido do imaginário tomado no plano do significante. O significante para a gente é qualquer coisa que se possa destacar de um campo de continuidade e que possa se opor a outro, no sentido bem *latu senso*. É claro. É o significante que podemos ter como massa, como matéria prima, mas no sentido bem geral, numa

* Este texto reproduz o terceiro 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. Transcrição e pesquisa inicial de referências por Cida Malveira, revisão Marcus André Vieira.

sessão o que puder se destacar de um sonho que possa se opor a outro é um significante.

Nesse sentido, uma cena é uma imagem tomada no jogo de significante e não de significações. Não são tanto as significações de um sonho que nos interessam, mas seus elementos significantes. Quando fazemos nossas análises e dos outros queremos as cenas, queremos montagens, queremos seus elementos decantados de estruturas que se apresentam no plano do imaginário, que se apresentam como imagens, mas que funcionam como significantes. Em outras terapias seriam tomados não como significantes, mas como imagens sem si, já com seus sentidos prontos: “sou de libra, portanto, sou...”. Para nós “libra” só interessa se puder significar outra coisa que não o que diz, ou seja, se estiver em um jogo de oposições significantes, uma estrutura.

Por isso estamos nos interrogando sobre a estrutura da janela da fantasia, sobre esse campo da nossa prática básica para poder entender como funciona isto que a gente chama, por exemplo, *sinthoma* em relação à janela da fantasia.

A janela da fantasia em duas cenas

Retomando, então as duas cenas fundamentais de Patrícia Bosquin-Caroz.¹ Primeiro a cena de entrada, a cena do avião. Ela decanta e sintetiza alguma coisa que parece fundamental para a estrutura do que acontece. No avião, tudo escuro, turbulência, ela apavorada, a mãe de olhos fechados, rezando, olhando pela janela, procura ver o que a mãe está vendo, tudo escuro e quando ela vê a mãe de olhos fechando rezando e lhe diz “nós vamos morrer”. Ela fica desesperada. Essa cena se complementa com a cena seguinte em que o avião vai cair e pegar fogo “nós vamos morrer incendiados, porque o pai não está”. A ausência do pai marca esse desamparo e essa cena marca o pai como ausente.

O que é essa cena então? Uma janela para o real da ausência do pai, ausência do desejo do Outro. Uma maneira de fisgar para o sujeito o que é a ausência desse desejo e as consequências catastróficas incendiárias desse desejo de um pai marcado como ausente. A presença do Outro como ausência, o real do Outro como ausência, estão enquadrados nessa cena. É uma estrutura que diz alguma coisa sobre o real, não é uma tela no sentido de representar a ausência de um pai por exemplo, pois isso a velaria em sua força. Não, ao contrário, a ausência aqui é uma janela às escuras, tela negra, sem representação. Ela o real da ausência dessa forma, como um irrepresentável no campo da representação.

A segunda cena, ela numa cadeirinha balançando em cima de um vulcão, a mãe numa cadeira com um filho, o pai com o outro e ela sozinha. Desamparo novamente, ausência e ainda o incêndio. Mas, aqui, o pai a olha e olhando a sustenta ao longe e ela não tem medo, é sustentada nesse transcurso por conta do olhar do pai. Na segunda cena, o desejo do pai, o olhar do pai é presente e a sustenta e o gozo dela é como objeto desse olhar, também presente. Numa cena, o real como ausência, o olhar da ausência e na outra cena a presença do olhar e o gozo tomando corpo diante deste olhar.

A segunda cena parece então trazer aquilo que teria ficado de fora da primeira. Apareceu o desejo do Outro, como olhar, e o sujeito se torna objeto desse olhar. Podemos dizer que se a primeira cena é de ausência, a cena do sujeito, a segunda é a cena do desejo do Outro presente, o sujeito se torna objeto diante desse desejo

que se apresenta como objeto *a*, causa de desejo, olhar. A primeira é uma cena em que *se olha* para uma falta, na segunda *se é olhado*. Essa composição entre as duas cenas marca alguma coisa de fundamental que a gente chama de fantasia.

Não é apenas uma janela para o real ela é uma janela que tem dois lados, uma matriz com duas entradas a do sujeito e a do objeto. Lembrem-se da janela do *Seminário 12* em que Lacan apresenta o esquema da cortina aberta e cinco vasos de flores. Do lado de cá há uma moça na casa e do lado de vocês alguém, um homem passando na rua. Isso é uma matriz, uma estrutura com dois lados. Nesse sentido é uma matriz que serve para ativo e passivo, uma reversibilidade que vai ficar marcada de alguma forma do sujeito para com o objeto.

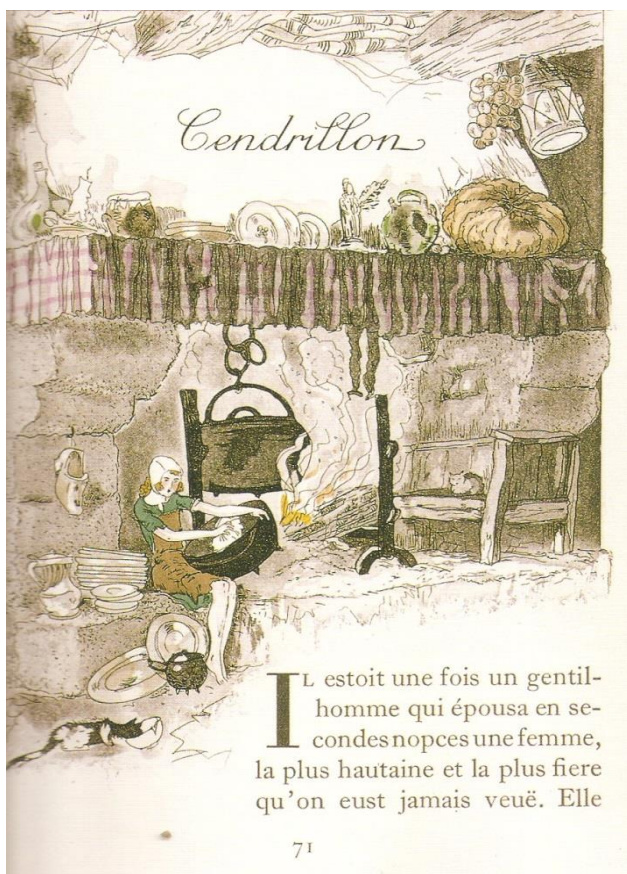
A realidade é a matriz que enquadra o real. O que ela nos mostra é o objeto olhar como causa de desejo, mas também os efeitos incendiários sobre o sujeito desse olhar, a necessidade de provocar esse olhar, e mais que esse olhar, o incêndio emocional do Outro, o que vai aparecer mais ou menos fora da fantasia. Um dos polos da fantasia é *sou objeto de seu olhar* e vai aparecer toda uma série em que provoca-se o olhar, mas também a cólera, emoções. A partir da emoção como objeto chega a ideia de que o importante aqui não é apenas o objeto olhar, talvez mais importante seja o objeto a ser devorado, sem no entanto se confundir com o objeto alimentar.

Algo aparece como definindo a matriz da fantasia melhor do que o olhar como causa de desejo e o sujeito tornado objeto por ele, ou ainda o desejo do Outro como ausente e o sujeito falicizado por essa falta, mas sim o próprio vai e vem entre as duas cenas da matriz da fantasia. Para ela não é tanto *olhar e ser olhado*, mas produzir alguma coisa no Outro e viver disso, o que se apresenta como a forma de alguma coisa oral, “*you are a devourer of emotions*” foi a interpretação do analista.

Cinderela

Foi onde paramos na última vez. Hoje gostaria de destacar menos a extração do objeto oral, como o modo como essa extração abre para uma fantasia menos real.

A matriz fantasmática poderia se resumir assim *se fazer alimentar de emoções*, devoradora de emoções. Nesse plano, mais ou menos nessa época, ela retoma alguma coisa que já tinha sido muito trabalhado e m sua história, a mãe falando “quando você nasceu não havia lugar para você”, o que ela retoma com a história da Cinderela. Relembra-se, mais uma vez, de quando ela se fazia de morta para a avó chorar. Uma brincadeira “fofa”, a avó chorando porque ela morreu. É algo que fazemos imaginariamente: “se eu morrer minha



avó vai chorar muito”, mas ela atuava a cena junto à avó.

Entretanto, em vez de retomar essa cena com pena dela mesma por não ter lugar, há algo muito “quente” em sua atual, desbloqueado pela análise que retorna sobre a cena e a relê. Esse excedente ela chama de *fazer vibrar o Outro*. Causar tristeza na avó é alguma coisa que estaria na matriz, no roteiro da fantasia. Já *Fazer vibrar o Outro* vai aparecer como satisfação a mais, imprevista, *sinthoma*. Que estatuto dar a isso? Como localizar e abordar esse a mais de gozo que não é da fantasia?

Neste caso, ao invés de aparecer um nome, uma criação neológica, como apareceu no meu e em outros relatos para o *sinthoma*, ao invés de aparecer algum artifício que nomeia o espaço fora da fantasia o que aparece é esta expressão. Com Anne Lysy aparece *efervescência*, com Marina Recalde, *vitalidade* ou *decidida*, aqui, *fazer vibrar*, é uma expressão que não diz muita coisa, parece esvaziamento do que já era, a mesma coisa com menos cena.

É difícil a partir daí pensar o estatuto próprio disso, em que espaço o *sinthoma* se desenrola, pois como Romildo lembrava as coisas concretas da realidade desta vida se realizam na fantasia. Enquadrar o real é um jeito de ter o real como algo concreto. O que a gente chama de fantasia é a mesma estrutura do que a gente chama de realidade. As coisas enquadradas são mais reais, pelo menos na nossa cultura ocidental, de 1600 até hoje, com a organização da perspectiva na pintura com Alberti e Brunelleschi. Vocês sabem que esta história de enquadrar o real precisou de um tempo para se organizar. Há alguma coisa nesse método de fisgar o real que é duro, concreto e funcional. Vocês sabem que ele começa quando se fixa um ponto, um ponto de fuga, um ponto cego, no infinito a partir dele tudo se hierarquiza e orienta, há os objetos mais próximos e os mais distantes.

É o que faz igualmente a fantasia, uma matriz organizada com relação a um ponto cego fundamental eu Freud chamou trauma e Lacan desejo do Outro. Desrealizar o trauma é desrealizar a fantasia e é também resrealizar a realidade psíquica.

Desrealizar passou, neste caso, por não mais levar a ferro e fogo o lado trágico da Cinderela. É mais justo chamar de lado dramático. Ela chama de trágico, nós chamaremos de dramático para não confundir a Cinderela com algum personagem das tragédias gregas que nada têm a ver com isso. Na tragédia grega não há exatamente trauma porque não há questão sobre o desejo do Outro. Há apenas uma fatalidade. Perguntar-se sobre o desejo do Outro é coisa da neurose e da modernidade.

Da Tragédia para a Comédia

Então o drama da Cinderela, sem lugar na família e passando fome do borrinho, vira para a comédia. Mas também não deveríamos chamar de comédia se seguirmos a definição lacaniana de comédia, que é sempre a comédia do falo. O falo é um semblante, ele organiza a partilha dos sexos, mas quando ele se propõe como o gozo dos gozos, o poder verdadeiro, se torna ridículo, cômico. É o que Lacan define no *Seminário V* com base em Molière e Genet. O cômico na história da Cinderela são aquelas irmãs com o pé grande que querem fazer caber no pé um sapato que não cabe, ou um príncipe meio cego andando pelas cidades para encontrar a mulher cujo pé caiba no sapato, ele esqueceu tudo e só consegue ver o sapatinho e fica batendo de porta em porta. Tudo isso tem um lado cômico e patético que é o de querer fazer existir a todo custo a relação sexual. O sapatinho

de vidro é aquilo que selará a relação, quando ele encontrar tudo será perfeito. É isto que o príncipe encena. Isso é a comédia.

Quando ela diz “passei da tragédia para a comédia”, proponho que leiamos que ela passou do drama para a farsa, como uma retomada do célebre dito de Freud que é fazer passar o drama neurótico para a miséria banal. O que importa é que ela ri de todo seu drama com sua avó. Ela escreve a cena com o riso incluído e considera “está acabada a minha análise”. Cinderela, aqui, nessa vertente farsesca não está nomeando a história que passou, está nomeando a história que continua, só que de outra maneira.

Participante: tinha pensado na Cinderela como o mito infantil do encantamento. Cinderela encanta. Tem o imaginário do olhar. É engraçado o fascínio por essa invasão nominal a esse corpo não tem palavras.

Marcus: A Cinderela é relativa à fantasia, ela tem um aspecto evidente que é elegante, fascinante, anoréxica. A figura da Cinderela não é muito alimentar. Comparem-na com a história de Cachinhos Dourados em que tudo é verdadeiramente o objeto oral alimentar. Com a Cinderela também, mas fora do lugar, o resto de comida, a comida das irmãs, a abóbora, os ratos. Isso vai muito bem com o sujeito antes da análise, religiosa, magra que come as emoções que essa magreza causa.

Participante: este drama já não é alguma coisa desesperadora para ela, não a toma tanto.

Marcus: ela não está mais no papel de Cinderela para arrancar emoção do Outro. Isto abre um espaço para pensar como fica a fantasia da Cinderela e para tentar pensar que elementos são esses que continuam. A partir da avó chorando, quando ela retoma a Cinderela com a qual se identificava muito, isso aparece para ela como farsa. É seu próprio gozo de devoradora de emoções que também aparece como farsa. Tanto a ausência do pai, quanto o pai olhando, os dois lados da fantasia que se encenam na matriz da Cinderela, tudo isto é uma espécie de farsa diante de alguma coisa mais quente que isso, o incêndio que estava lá no avião, o Vesúvio, alguma coisa com as emoções, a cólera do pai, a devoração por crianças mudas, e finalmente o fazer vibrar.

No ano passado, fiz uma lista de passes e tentei marcar o que fica de fora, utilizando a referência de Romildo da cesura, dos dois traços. Acho que esse caso poderia se escrever assim:

Devoradora de emoções // Fazer vibrar o Outro

“Devoradora de emoções”, ou Cinderela como drama, falam dos dois lados da fantasia. Do outro lado, o “fazer vibrar” que é o máximo do que ela consegue como nome para o sintoma. No lado do “fazer vibrar” a janela da fantasia não é decisiva. Sujeito e objeto se relativizam. Oferecer-se como coitada, sem lugar na família para o olhar de uma fada madrinha que se compadeça e venha ajudar está fora de cartaz virou farsa.

Sujeito, objeto e sintoma

Sejamos radicais para sermos didáticos. Vamos combinar, para poder organizar, para sermos claros, que do lado do sintoma a referência aos conceitos de sujeito e de objeto não funciona muito bem. Só para situar conceitualmente: o objeto *a* é

nosso real quase sempre, mas se tem alguma coisa que Miller vem fazendo há anos é tentar mostrar que o objeto *a* é o real na fantasia e não o real sem lei. Como ele diz, o objeto “a” é o real dentro de um discurso. Já no plano do *sinthoma* o real não é necessariamente um objeto resto ou causa.

O objeto *a*, o olhar do pai é o real dentro da fantasia, dentro desse quadro, ou a voz. Ela queria ouvir a voz, provocar a cólera do pai, dentro do quadro. Já o fazer vibrar, apostamos nisso sem saber explicar bem, por convenção, digamos, não passa por extrair nada do Outro. Não se passa na cena, na janela da fantasia.

Sei que vocês estão estranhando, mas experimentemos reservar a referência a sujeito e objeto como categorias fundamentais somente para o plano da fantasia neurótica. Podem discordar, mas por hora vamos combinar que *fazer vibrar* nada tem a ver com objeto, inclusive o objeto como causa.

O problema é que ficamos sem referências. Queremos falar dessa coisa fora do enquadre, chamamos isso de *sinthoma*, dizemos que o campo do *sinthoma* é o campo de um gozo que não é o gozo do objeto, que não é o gozo do objeto causa, que é um gozo que por definição estamos chamando gozo do corpo falante. Excluindo o objeto, não podemos mais dizer que esse gozo do corpo é o gozo de algo que falta a ele, nem que o excede como resto ou causa.

De fato, o objeto da angústia é a irrupção do real na cena, mesmo que tenda a desmontar a cena. Falando do *sinthoma* estamos falando de alguma coisa que parece funcionar sem enquadramento. *O objeto a* é um real no enquadre. Por mais que seja o real como aquilo que arrebenta o enquadre. Esse paradoxo faz parte da fantasia. Como seria falar e experimentar um gozo que não lida com esse paradoxo?

No seminário de orientação do ano passado, a gente sentiu, se aproximou, do fato de que talvez não haja clínica nesse espaço, talvez não haja psicanálise no campo do *sinthoma*, já que somos muito tributários da fantasia, do sujeito e do objeto em nossa clínica. Sem buscar a causa, o objeto *a*, sem narrativas matriciais dessa busca, a fantasia, talvez não haja análise.

Participante: não tem objeto, mas tem sujeito ou agente de gozo?

Marcus: Usamos o termo sujeito para dizer muita coisa. Se definirmos “sujeito” como a presença de uma ausência, não poderemos dizer que há sujeito no plano desse fazer vibrar o Outro. Ela não faz isso porque deseja, porque algo lhe falta como sujeito e ela é conduzida a isso, mas porque ela é isso. Agora, se definirmos sujeito como sinônimo de pessoa, é claro que há sujeito.

Ângela: Fantasia é alguma coisa que se reduz, é o esforço, um esforço de poesia para falar de alguma coisa que não tem nome e seria uma maneira de falar o que é dela sem o Outro, porque a fantasia inclui o Outro. Fazer vibrar que ela reduz ao *a* *mais* o circuito pulsional nela sem o Outro.

Marcus: Do ponto de vista metodológico da investigação, a pergunta cabe. A proposta do Congresso é perguntar: qual é o lugar desse Outro da fantasia diante do *sinthoma* como Outro? É possível viver sem o Outro da fantasia? É possível abordar isso sem passar pela clínica psicanalítica com uma análise inteira? Não quero responder, mas acho que essa pergunta merece ser colocada e com certeza é ela que está sendo colocada em nosso Congresso.

Heloisa: uma palavrinha para Ângela com relação à pulsão. Parece-me que esse lado de cá, talvez seja isso, desse lado de cá o sujeito é acéfalo com relação à pulsão. Não diria que é sem Outro, tem essa questão de fazer vibrar o outro, tem alguma

coisa aqui que é de uma alteridade, mas você não pode mais situar mais o sujeito, o objeto. Um tempo que se falou muito nessa dificuldade de situar no passe. Lembro-me de Estela Solano que falou muito do passe dela, frisava muito esse rompimento da fantasia que descortinava o circuito pulsional.

Marcus: Exatamente. Com certeza vamos continuar usando o termo Outro, mas devemos nos perguntar sobre o que esse termo nos diz a cada vez. O Outro do trauma é sempre alguém que fez alguma coisa com alguém em algum momento, isto tudo é uma cena. Se a gente chama apenas esse Outro de Outro, estamos com uma alteridade bem concreta e representada, esse é o Outro, digamos, clássico. Podemos, porém, usá-lo como sinônimo de uma alteridade menos encarnada, esse seria mais o Outro ao final da análise, o Outro do *sinthoma*, mais feminino.

Assim como o gozo do Outro do *Seminário 20* não é o desejo do Outro, da mesma forma o Outro do *Seminário 20* não é o Outro do *Seminário 5*. O gozo do Outro no *Seminário 20* é bem mais próximo do que Miller destaca como *gozo do Um*. Ele é Outro para o gozo fálico, mas em si é quase um espaço de esvaziamento da alteridade.

Mirta: sem gozo do Outro?

Marcus: Quando Miller fala do corpo que “se goza”, algo difícil, acho que ele se refere a esse gozo do Um, gozo do vivo que não passa de saída pelo Outro, pela cultura, etc. Se o corpo goza é porque está vivo, ele goza, pulsão acéfala. Quando, porém, este gozo é marcado pelo Outro, passa a buscar o olhar do Outro por exemplo, já estamos em outro registro. O corpo que se goza é uma espécie de “vida pulsante do corpo”. É dessa dimensão que estamos tentando nos aproximar. Patrícia faz um esforço poético, como disse Ângela, com seu “fazer vibrar” para falar desse corpo que “se goza”, a substância gozante do corpo.

Limite e ilimitado, dois infinitos

Para concluir quero anunciar o que pretendo trazer na próxima vez. É que essa substância gozante se apresenta com uma abertura da matriz da fantasia. Ora, como essa matriz nos levava a viver sempre as mesmas histórias, agora podemos viver novas histórias, mesmo se com o velho equipamento. Isso porque a matriz da fantasia dava uma resposta ao enigma do desejo do Outro, agora esse desejo pode ser vivido a cada vez como vier. É o que chamamos normalmente de “se abrir à contingência”.

Ora, a contingência que essa substância gozante do *sinthoma* vem trazer como possibilidade é outro nome para o ilimitado. Afinal se antes a repetição era feita do acontecimento de infinitas vezes a mesma coisa, agora poderemos viver infinitas coisas uma a cada vez. Então, a contingência tem outro nome no ensino de Lacan, *ilimitado* ou *infinito atual*.

Na primeira lição do *Seminário 20*, Lacan faz todo um trabalho sobre isso, em relação ao gozo do corpo apoiando-se na matemática e na diferença entre dois infinitos. No *Seminário 10* ele já indicava algo assim distinguindo “infinito” e “ilimitado”, que é apenas outra forma de infinito. Ele dirá então: “A análise é ilimitada, mas não infinita”.²

No *Seminário 20*, ele dirá: “uma série tem limite e é nessa medida que ela é infinita”.³ Ele diz “número”, mas no contexto podemos substituir por “série”. Totalmente paradoxal, mas já indica como ele pensa no final de análise a partir de uma espécie de relação, entre o limitado da fantasia e o ilimitado do *sinthoma*.

Ângela: ele está falando do não-todo, que é limitado pelo falo, mas não é infinito.

Marcus: Ângela já deu o tom, mas eu queria entrar nisso com um pouco mais de detalhe. Uma série tem limite e é nessa media que ela é infinita: o quer dizer exatamente isso em termos da relação entre a fantasia e o sinthoma? Pensei em trazer aqui a diferença entre dois impossíveis e dois infinitos a partir dos dois gozos, o gozo fálico e o Outro gozo, gozo do Um. O primeiro seria o gozo do infinito potencial e o segundo o do infinito atual.

Participante: é a diferença entre repetição e reiteração.

Marcus: Exatamente. O real como aquilo que, na definição de Lacan, retorna sempre ao mesmo lugar é o real dentro da fantasia, do gozo dito por Lacan fálico. O real aqui sempre no mesmo lugar, marca que a fantasia tem um estoque de variações limitado. Já no plano do “fazer vibrar” a repetição não é mais exatamente repetição. Algo se apresenta já não mais no mesmo lugar. É o que Miller chama de *reiteração*, que se dá no plano do sinthoma do gozo do Um.

Para voltar ao Seminário de Orientação Lacaniana que estamos lendo com Romildo, neste registro não há mais *lugar* no sentido de posição, só no sentido de *local*, espaço aberto. Nesse espaço o Outro pode se apresentar, mas não mais sempre no mesmo lugar (posição) repetindo sempre o mesmo trauma. O real pode não se apresentar mais no mesmo lugar porque a fantasia não é mais um lugar forte, mais uma farsa. Pode ser uma coisa, como o incêndio, que está por ali o tempo todo, volta sempre, mas não volta exatamente no mesmo lugar no sentido de um real que se apresenta sempre no mesmo ponto traumático, dentro da cena seguindo uma matriz. Está um pouco retórico, do tipo, acreditem em mim”, mas vamos continuar trabalhando para melhorar.

Maria Silvia: mas dá para sair da retórica?

Marcus: Talvez não, mas a gente pode não se contentar apenas com boas metáforas. Passar da metáfora para o conceito é permitir que mesmo aqueles que não são tanto da paróquia, não entendem a metáfora, mesmo assim possam se apropriar da novidade que aquela metáfora trazia.

A ideia é que se há algo transmissível nessa experiência e não apenas por meio de boas metáforas. Quando falamos da corrida de Aquiles no paradoxo de Zenão entre Aquiles e a tartaruga estamos falando da repetição do que é sempre o mesmo, as passadas do herói. Lembrem-se que ela nunca alcançará a tartaruga porque sempre que ele chegar onde ela estava, e ele chega, ela já andou um pouquinho, nunca algo mensurável, o suficiente para que ela nunca esteja ali onde ele espera encontrá-la. Ele não poderá, por isso, nunca emparelhar-se com ela.⁴ Há toda uma cena e boas metáforas, mas há também a diferença entre o infinito de suas passadas e o infinito entre ele e a tartaruga que não é mensurável em passadas, é outro infinito. Foi o que fez Cantor propor o infinito potencial e o infinito atual.

Mirta: quando tratamos do gozo do Um, da tartaruga, digamos, já não somos mais sujeitos do inconsciente, já somos *parletre*, ser falante.

Marcus: Uma das maneiras de lidar com as grandes dificuldades de nossa clínica é cortar, distinguir. É dizer “uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa”. É o que fizemos com a cesura. É dizer uma coisa é o sujeito, da fantasia, e outra é o falasser, do sinthoma, isso esclarece, mas o problema é que aí não vemos como as duas coisas estão interligadas. Já Lacan usa sintoma e sinthoma, colocando a diferença em apenas uma letrinha. É que de fato não se sai da fantasia, mas apenas ela vira farsa. Isso vale para todos? Nas reuniões de organização do X Congresso Maria Ines

Lamy lembrou como com o autista, por exemplo, é preciso criar o enquadre, construir algo que faça efeito de janela, não necessariamente do mesmo modo que na fantasia neurótica toda centrada no enigma do desejo do Outro. Só isso já nos faz dizer que talvez nem sempre estaremos trabalhando da fantasia para o *sinthoma*.

Mirta: então não se fala mais sujeito do inconsciente, ex-sistência, essência, a gente fala de *falasser* e corpo falante.

A gente busca as palavras escolhendo o que melhor designa essa dimensão do gozo. Sujeito do inconsciente talvez não seja a melhor ferramenta conceitual em certos casos. *Sinthoma* tem sido o conceito que já há alguns anos nossa comunidade elegeu para tratar tanto da análise dos neuróticos (nas quais, falar em sujeito do inconsciente faz todo sentido) quanto dos psicóticos ou autistas (nas quais, sobretudo nestes últimos, “sujeito do inconsciente” parece não fazer o mesmo sentido). Uma *política do sinthoma* inclui neuróticos e autistas, já uma *política do sujeito*, claro pode incluir igualmente os sujeitos autistas, mas aqui já estamos utilizando o termo “sujeito” não mais como conceito e sim apenas como sinônimo de “gente”. Uma política do sujeito, no sentido conceitual do termo, do sujeito como aquilo que se encontra entre S1-S2 de um discurso encadeado, não serve para o trabalho com aqueles que se colocam em exterioridade com relação à cadeia significante. Usar, neste caso o termo, cria mais confusão que ajuda porque perdemos um tempo enorme para discutir e demonstrar de que modo eles podem ser considerados sujeitos quando há muitas outras coisas para fazer e propor a eles. Por isso talvez seja preferível um termo, digamos, que incluísse os dois, tantos os neuróticos quanto os autistas. *Política do sinthoma* talvez, ironia, seja mais “inclusiva” do que *política do sujeito*. O mesmo ocorre com o termo *falasser*. Se a gente conseguisse usar o termo *falasser* dando-lhe uma carga conceitual própria, operacional, e não apenas como sinônimo do que aprendemos a designar como sujeito, talvez economizássemos uma série de apologias do vazio que o conceito de sujeito nos leva a promover. *Sujeito* nos faz procurar o que falta, buscar o desejo, fazer circular o desejo como dizemos. “Fazer circular o desejo”, orientação que pode ser preciosa junto aos membros da equipe de um Caps, pode ser uma orientação que, junto aos autistas, vai desorientar. Como supor que há um desejo entravado, que não circula no menino que bate a cabeça contra a parede?

¹ Bosquin-Caroz, P. "A-paixonada", *Opção lacaniana* n. 58, São Paulo, EBP, 2010, pp. 95-102.

² Lacan, J. *O Seminário, livro 10, A angústia*, Rio de Janeiro, Zahar, 2005, p. 107.

³ Lacan, J. *O Seminário, livro 20, Mais, ainda*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p. 16.

⁴ Todo um desenvolvimento sobre a diferença entre os infinitos e a noção de limite foi retirado daqui por ter sido retomado na próxima lição do seminário.