

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

Taísa Mara Pinheiro Silva

**RELAÇÕES ENTRE O CONCEITO DE LALÍNGUA E OS POEMAS NONSENSE DE
LEWIS CARROLL EM ALICE:
Contribuições literárias para uma leitura psicanalítica**

Belo Horizonte

2023

Taísa Mara Pinheiro Silva

**RELAÇÕES ENTRE O CONCEITO DE LALÍNGUA E A POESIA NONSENSE DE
LEWIS CARROLL EM ALICE:
Contribuições literárias para uma leitura psicanalítica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Linha de Pesquisa: Processos Psicossociais

Orientador(a): Profa. Dra. Cristina Moreira Marcos

Belo Horizonte

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S586r	Silva, Taísa Mara Pinheiro Relações entre o conceito de lalíngua e os poemas <i>nonsense</i> de Lewis Carroll em Alice: contribuições literárias para uma leitura psicanalítica / Taísa Mara Pinheiro Silva. Belo Horizonte, 2023. 118 f. : il. Orientadora: Cristina Moreira Marcos Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Psicologia 1. Carroll, Lewis, 1832-1898 - Alice no país das maravilhas - Análise do discurso. 2. Carroll, Lewis, 1832-1898 - Alice através de um espelho - Análise do discurso. 3. Lacan, Jacques, 1901-1981. 4. Poesia nonsense inglesa. 5. Psicanálise. 6. Literatura. 7. Psicanálise e linguística. 8. Gozo. I. Marcos, Cristina Moreira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título. SIB PUC MINAS CDU: 159.964.28
-------	---

Taísa Mara Pinheiro Silva.

**RELAÇÕES ENTRE O CONCEITO DE LALÍNGUA E OS POEMAS *NONSENSE* DE
LEWIS CARROLL EM ALICE**

Contribuições literárias para uma leitura psicanalítica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade
Católica de Minas Gerais, como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Profa. Dra. Cristina Moreira Marcos (Orientadora) – PUC Minas

Profa. Dra. Jacqueline de Oliveira Moreira – PUC Minas

Profa. Dra. Lucília Maria Abrahão e Sousa – USP

Belo Horizonte, 06 de junho de 2023

Aos meus queridos pais...

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, pelo mais generoso amor, suporte, confiança com que me apoiaram durante o período.

À minha irmã, Laura Pinheiro, pela paciência e amor.

Ao Marcelo Henrique Del Piero Silva, meu querido amigo, que foi como uma família para mim em Belo Horizonte, incentivando e apoiando incondicionalmente desde o início do mestrado.

À Cláudia Rosa Del Piero, pelo cuidado, afeto e atenção com que sempre me recebeu em sua casa, sendo como uma mãe para mim em diversos momentos.

À querida Bruna Hallak, que ingressou comigo no programa de pós-graduação, e foi, por diversas vezes, parceira, leitora e amiga.

Às queridas amigas Camila Ferri, Fernanda Pessoa, Aline Gouvêa, Isabela Guimarães, Júnia Silveira, que fazem a vida e o dia a dia mais alegres.

À analista Cristiana Pitella, que pôde compartilhar comigo bibliografias referentes ao tema de pesquisa.

À professora Cristina Moreira Marcos, por sua orientação tão bem conduzida e leitura atenta e atenciosa de meu trabalho.

À professora Jacqueline Moreira, que com sua gentileza e generosidade promoveu em mim grande vontade de ingressar e posteriormente cursar matérias por ela ministradas na pós-graduação da PUC Minas – BH.

Ao Professor. Dr. Luís Flávio Silva Couto, pela paciência em acompanhar, com muita constância, excelentes intervenções e rigor teórico meu trabalho.

À Profa. Dra. Ilka Franco Ferrari, pela rica e clara transmissão teórica em suas aulas e necessários apontamentos na leitura de meu trabalho na qualificação, que igualmente contou com a querida Profa. Dra. Lucília Maria Abrahão e Sousa, a quem tenho imenso carinho pela doçura, inspiração e generosidade e, claro, grande contribuição à dissertação.

Agradeço à CAPES por conceder a bolsa (modalidade II), que viabilizou financeiramente esta produção e, finalmente, agradeço aos funcionários e demais professores do programa, pela dedicação em suas funções, o que me proporcionou grande crescimento pessoal.

*Vai saber
Se olhando bem no rosto do impossível
O véu, o vento o alvo invisível
Se desvenda o que nos une ainda assim...*

(WISNIK, Feito para acabar, 2011)

RESUMO

A partir dos estudos do último ensino de Jacques Lacan, investiga-se a noção de lalíngua atrelada ao movimento literário e artístico do *nonsense* encabeçado por Lewis Carroll e, no presente trabalho, materializado nos poemas de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através de um espelho*. A escolha por poemas e não pela narrativa *nonsense* em Alice se deu por se tratarem do puro *nonsense* exibido em sua agramaticalidade, além de portar outros aspectos como ritmo e musicalidade – no uso de palavras-valise, aliteraões, assonâncias, dentre outros –, a não intencionalidade de comunicar, a desestabilização da língua. Características que pudemos observar também em lalíngua.

Palavras-chave: lalíngua; gozo; *nonsense*; Lacan

ABSTRACT

Starting from the studies of the last teaching of Jacques Lacan, the notion of lalangue is investigated linked to the literary and artistic movement of nonsense headed by Lewis Carroll and in the present work materialized in the poems *of Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. The choice of using poems instead of the nonsense narrative in Alice was made because they represent pure nonsense displayed in their ungrammatical nature, in addition to having other aspects such as rhythm and musicality – in the use of portmanteau words, alliterations, assonances, among others, the non-intentionality to communicate, the destabilization of the language. Characteristics that we could also observe in lalangue.

Keywords: lalangue; jouissance; nonsense; Lacan.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1º CAPÍTULO: Linguagem em Lacan: do estruturalismo à lingüestesia	18
1.1. Brevíssima história dos Ensinos lacanianos	18
1.2. O último ensino e um movimento para o real	21
1.3. A linguagem e o não-todo da linguagem	23
1.3.1. Contribuição da linguística Saussuriana: linguagem, língua e fala	23
1.3.2. Contribuição da linguística Saussuriana: signo, significante, significado	26
1.3.3. Linguagem (ou a língua) em Jacques Lacan	26
1.3.4. Inconsciente estruturado com uma linguagem	31
1.3.5. Lingüestesia	37
2º CAPÍTULO: Último ensino laciano: letra, língua e o <i>parlêtre</i>	38
2.1 Letra	38
2.2 Língua	40
2.2.1 O gozo e o gozo de língua	42
2.2.2 Língua e o inconsciente real	45
2.3 Poema e língua	48
2.4 O <i>Parlêtre</i>	50
2.4.1 Sujeito do inconsciente	50
2.4.2 A emergência do parlêtre	54
3º CAPÍTULO: Significado e história dos poemas: os poemas <i>nonsense</i> de Lewis Carroll, sua vanguarda e a análise de poemas selecionados em <i>Alice</i>	57
3.1 As distinções entre poema, poesia e prosa	57
3.2 Brevíssima história do poema	63
3.3 Influências em Lacan: surrealismo e James Joyce	75
3.3.1 Lewis Carroll e o nonsense	80

3.4	Análise dos poemas em <i>Alice no País das Maravilhas</i> e <i>Alice através do espelho</i>	84
3.4.1	“A história da falsa tartaruga”	87
3.4.2	“A quadrilha da lagosta”	89
3.4.3	“Humpty Dumpty”	90
3.4.4	“Jabberwocky”	96
3.4.5	“A morsa e o carpinteiro”	1022
4	CONCLUSÃO	105
5	REFERÊNCIAS	1111

1 INTRODUÇÃO

*Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancimento das palavras.*
(BARROS, 2010)

Minha dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da PUC Minas tem como objetivo percorrer algo do indizível, que, sendo indizível, não se deve deixar de dizê-lo: dizê-lo enquanto lalíngua?

Fui movida pela pergunta – recorrente –: o que há anteriormente à linguagem enquanto código de comunicação? Por que Jacques Lacan em seu último ensino se encaminha para a literatura e para interpretação poética como solução do impasse com a linguagem se antes propunha uma ênfase maior na linguística para entender os fenômenos da psicanálise? A criação dos conceitos de letra e lalíngua teriam a ver com a anterioridade dessa linguagem que me instigava? Lalíngua e poema se encontrariam em algum ponto, e, se sim, como se daria esse encontro? Por que a vigência da afirmativa de Jacques Lacan em “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V Stein” de que a prática da letra converge com o uso do inconsciente? (LACAN, [1965] /2001, p.200). Talvez para constatar a insistência do indizível que, nem por isso, cessa de se escrever. O que pulsava indizível em Duras se mostrava também no ensino Lacaniano sem que ela o soubesse. (LACAN, [1965] /2001, p.200)

Para responder a tantas perguntas, não recuar frente ao impossível foi a tônica nos anos de trabalho em um tema instigante e também perigoso: estudar o real dele nos aproxima, põe - nos frente aos abismos que nos olham em reciprocidade.

Como querer saber o que há de anterior nas palavras sem, em algum momento, ver suas bordas apagadas e percorrer alguma devastação? Lidamos, em muitos momentos, com as vísceras das palavras, seus avessos.

O tema, que envolve o enigma, foi tomado como difícil, como previamente alertado por alguns professores. E assim foi. Pois as elaborações não deixam de envolver o real a todo o momento: o não sentido, a insuficiência das palavras, os furos do simbólico, a substância gozante, a letra, lalíngua e a não relação sexual reacendem a chama que nos faz questionar o declínio das garantias fálicas, a falta de sentido dos costumes e a força das fantasias e defesas psíquicas que munem nossa existência.

No entanto, o que nos ampara é a aposta no poder da invenção – sempre não-toda também: a flor que nasce no asfalto. Se a existência é não pavimentada e nos lança areia nos

olhos, cabe a nós limpar nossa maneira de enxergar e ir ter com a paisagem em torno do chão batido, encontrar nela o miúdo do poema, da poesia.

No aforismo lacaniano, “a relação sexual não existe”, temos a ratificação da incomunicabilidade: falamos sozinhos e há algo de nós que ressoa no outro mas não comunica de todo.

O que há é o mal-entendido, o equívoco, a falta de sentido, mas há também, algo que afeta, algo que irrompe em afeto e que faz do caminho percorrido menos solitário.

Dessa forma, pontuo que meu interesse no estudo de *lalíngua* se dá por acreditar na potência dos “entre” (laços) para roçar o impossível. Compreende-se que o diálogo entre os saberes é rico e estimula nossa postura não-toda de saber.

Assim, digo que meu percurso na psicanálise deu-se exatamente pelo real. Iniciou-se por intermédio da linguagem, ou seja, por aquilo que é linguagem e que também a ultrapassa (PAZ, 2012, p. 31): o poema e seus efeitos.

Durante a formação continuada em psicanálise, pude participar do Núcleo de Estudos em Arte e Psicanálise, na cidade na cidade de Ribeirão Preto. O Núcleo pertencia ao instituto CLIN-a vinculado à Seção São Paulo da Escola Brasileira de Psicanálise (EBP). Lá estive em contato com as primeiras discussões sobre os litorais entre o registro do simbólico e do real e atentei para que o poema – quando prenhe de poesia, poderia tangenciar o real e ressoar no corpo – ainda que prescindindo de sentido.

No Núcleo, foi possível compreender que o poeta, ao brincar com a linguagem, devolve-lhe sua originalidade: a poesia – então mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem – emerge à vida. A palavra mostra suas vísceras, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifícios no momento em que explodem no céu. É no poema/poesia também onde o poeta põe sua matéria em liberdade (PAZ, 2012, p. 31).

Pude relacionar a ideia de Paz à de Lacan, que afirma que a poesia é uma violência ao uso cristalizado da linguagem (LACAN, [1976-1977]/2000 p. 35), o poeta nota a natureza transgressora da poesia. Dessa forma, se a linguagem não recobre os fenômenos humanos em sua tessitura, é preciso mais: nós precisamos da criação poética que, não prescindindo da língua, cria uma nova dentro daquela língua já estabelecida. É preciso da arte da linguagem particular – sua *lalíngua* – para se manter viva a língua, arejada.

Tanto Lewis Carroll como Joyce, com seus neologismos (*portmanteaux*), e na privacidade de suas *lalíguas*, levaram ao radical a ruptura com a linguagem, para, assim, reinventar a língua inglesa. Proposta semelhante a Lacan, com sua *lalíngua* francesa (LACAN,

[1975-1976]/2005, p. 12). Ambos dão a lição de não recuar frente ao impossível em suas obras, e então os tomo não apenas como objeto de trabalho, mas inspiração.

Concomitantemente, foi na experiência como analisante que me vi, diversas vezes, frente ao furo na linguagem: deparei-me com o indizível. Algo da ordem de uma “palavra buraco”, escavada em seu centro como um buraco, onde todas as outras teriam sido enterradas: se não poderia dizê-la, poderia fazê-la ressoar, imensa, sem fim, um gongo vazio (DURAS, 1964, p. 48) que me sinalizava para o gesto de, esgarçando-me pelo campo da linguagem, poder tentar transpor o real à letra.

Lacan, em seu *O seminário, livro 25: momento de concluir* (1977-1978), afirma que trabalha com o que é impossível de dizer. E que o analisante ao dizer – do impossível – faz poesia (LACAN, [1976-1977]/2000, p. 23).

Posteriormente, com o ingresso no grupo de estudos do laboratório discursivo El@dis, da FFCLRP da USP Ribeirão Preto, sob a coordenação da professora Dra. Lucília Maria Abraão e Sousa, tive meu primeiro contato com tópicos da Teoria da Linguística, da ideologia na Teoria Discursiva e no que elas tangenciam a Teoria Psicanalítica pela via simbólica.

Quanto à Teoria Discursiva, ou a Análise do Discurso (AD) de filiação francesa, pude estabelecer semelhanças entre o sujeito para Pêcheux e para Lacan. Se, para este último, o sujeito cindido é tomado como ser faltante e falante que emerge da hiância dos significantes, no espaço de um lapso, em Pêcheux o sujeito também não é senhor do seu dizer, nem é a origem das palavras que produz. É um exilado das suas próprias palavras (SOUSA; HERCULINO, 2020). Portanto, para ambos os autores, a linguagem é um campo “pré-mundo”, em que os sujeitos foram lançados e pela qual se determina o que pode e deve ser dito (SOUSA; HERCULINO, 2020).

De Sousa e Herculino pude ler também que lalíngua é o útero da poesia. Isto porque lalíngua nasce da palavra ouvida, vem do falar-ouvido, um som sem sentido, mas que faz presença, e pode, assim, tomar qualquer sentido (SOLER *apud* SOUSA; HERCULINO, 2020, p. 11). Como está fora da língua, é o detrás da linguagem. Estruturada sintaticamente e para além do campo semântico. Lalíngua afeta, desestrutura as ordenações da língua, escancara que a língua é não-toda, e que é por ela sustentada. Com faíscas de lalíngua na língua, monta-se um meio de fazer manifestar o não-todo, o impossível, o sem-palavra, terminando em uma labareda acesa pelos poetas (SOUSA; HERCULINO, 2020).

Para a autora, a poesia – bem como lalíngua – é aquilo que faz furo na madureza da palavra, que desestabiliza os sentidos (SOUSA, 2016, p. 158). Isto é, o poeta pode abrir uma

via: escrever o impossível de escrever através das experimentações com a língua que promovem a quebra dos sentidos estabilizados.

Temos a demonstração que a linguagem, como já citado, é não-toda: falha em sua dimensão de código e de comunicação. Ela intenciona gozar e o equívoco pode ensejar o lúdico, a sonoridade, a invenção.

A partir dessas constatações é que propomos a hipótese de que o conceito de lalíngua se aproxima dos fundamentos do movimento *nonsense*, inaugurado por Lewis Carroll.

O objetivo desta dissertação é responder e enumerar quais são as semelhanças, as convergências e, a partir delas, compreender como é possível o diálogo entre estes campos do saber – poema e psicanálise.

Posto isso, demarcamos nossa pesquisa como teórica de caráter conceitual. A metodologia eleita ajudará a promover um trabalho em que os conceitos são reconhecidos em suas particularidades filosóficas e históricas, a fim de propiciar um estudo aprofundado sobre o tema (MARCONI; LAKATOS, 2017).

Além disso, circunscrevemos nossa pesquisa *sobre* psicanálise, na abordagem da psicanálise lacaniana, ao notar que, na pesquisa teórica conceitual, há o perigo de, se não bem conduzida, aglutinam-se teorias incompatíveis do ponto de vista epistemológico (LAURENTI, 2012): a confusão nas abordagens coloca em risco não apenas o rigor teórico, mas impacta na sobrevivência da teoria psicanalítica como campo da ciência, posto que essa se sustenta na vocação para a pesquisa (MOREIRA *et al.*, 2018).

Quanto aos objetivos da pesquisa, podemos pensá-la de cunho exploratório e histórico, em que se pretende tornar mais explícitos os conceitos – em nosso trabalho especialmente o conceito de lalíngua – para nos familiarizarmos com eles. Utilizamos esse procedimento técnico que corresponde majoritariamente ao uso de materiais já elaborados, como artigos científicos, livros de diversos tipos, publicações em periódicos e impressos de outra natureza (GIL, 2007).

Concentramo-nos em alguns seminários dos últimos de Jacques Lacan, tais como n’O *seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973), especialmente e, de maneira subjacente, O *seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976) – em que será possível evidenciar as relações de Joyce, lalíngua e sua literatura –, O *seminário, livro 25: o momento de concluir* (1977-1978).

Foi necessária, por vezes, a consulta a outros seminários, tais como O *seminário, livro 9: a identificação* (1961-1962), O *seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), além de textos dos *Escritos* (1966), como “Campo e função da fala e da linguagem”, “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” e “Subversão do

sujeito e dialética do desejo no inconsciente Freudiano” e da consulta a *Outros Escritos* (1972-1973), especialmente nos textos o “O aturdido”, “Televisão”, “Prefácio à edição inglesa do Seminário 11”.

Além de autores comentadores de sua obra, como Jacques Alain Miller, em *Os seis paradigmas do gozo* (2012c), *O monólogo de aparola* (2012b), *O inconsciente real* (2006-2007) e Jean-Claude Milner em *O amor da língua* (2012), dentre outros.

Para responder nossa questão, “Quais as relações possíveis entre lalíngua e os poemas *nonsense* em *Alice*, de Lewis Carroll?” nos guiamos pelo livro *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear* – nos poemas “Jabberocky” e dos versos recitados por Humpty Dumpty: poemas unanimemente reconhecidos como *nonsense* pelos vários teóricos, como aponta a autora. Assim, permanecemos em território bem mapeado (ÁVILA, 1996, p. 19).

Analisamos também o poema “A morsa e o carpinteiro” (LORENZO, 2000, p. 135), no capítulo “Tweedledum e Tweedledee”, amplamente conhecido na cultura popular inclusive por servir de inspiração para a canção “I am the Walrus”, dos Beatles. Os três poemas pertencem a *Alice através do espelho*. Quanto a *Alice no País das Maravilhas*, tecemos comentários aos jogos linguísticos quando de seu encontro com a falsa tartaruga, no capítulo “A história da falsa Tartaruga” (LORENZO, 2000, p. 68) e analisamos “A quadrilha da Lagosta”, ao observar a quadrilha – rimada – recitada por Alice (LORENZO, 2000, p. 79).

Myriam Ávila, por sua vez, se utiliza das obras do crítico e teórico literário Riffaterre, cuja aplicação da teoria não deixa de lado que o fenômeno literário não é somente o texto, mas seu leitor e os conjuntos de relações possíveis do leitor ao texto (RIFFATERRE, 1979, p. 11 *apud* ÁVILA, 1996, p. 23). A escolha do embasamento teórico se deveu a duas vantagens: uma é a visão que Riffaterre oferece do fenômeno poético como processo semiótico; outra diz respeito à posição independente de Riffaterre, que não está proposto a se ater a qualquer ortodoxia (ÁVILA, 1996, p. 23).

Nosso modelo, portanto, demanda uma problematização contínua das ideias e questões, bem como dos aspectos do objetivo e objeto formatados. A reformulação é um aspecto em vigor neste trabalho. Com Laurenti (2012), é possível dizer que o método aqui adotado propicia, ao mesmo tempo, um elevado rigor teórico e um consistente senso crítico, na condução por parte do pesquisador.

Ao possuir como foco o estudo de um termo de uma teoria, qual seja, lalíngua em suas relações com a poesia *nonsense* de Lewis Carroll, ele trará condições de se lidar, de modo mais

crítico e menos sacerdotal com as teorias psicológicas e deixará de ser refém dos manuais, que, não raro, contribuem para perpetuar imprecisões teóricas.

A pesquisa teórica em psicanálise não pode ignorar o que a experiência psicanalítica já elaborou sobre o funcionamento próprio do aparelho psíquico. Ao trazer para a pesquisa o trabalho de outros autores, o pesquisador entra em contato com algo de seu. Ponto importante a tocar, dado as acusações da pesquisa conceitual se tratar de mera repetição da teoria.

Segundo a concepção psicanalítica, a repetição leva ao encontro com a falta e nos encaminha para algo com que o escritor terá de se haver: a pesquisa não será meramente uma reprodução, uma cópia. Isso porque repetir não é apenas reproduzir algo, mas possibilita uma retomada, de uma reconstrução (LAMEIRA *et al.*, 2017). Jacques Lacan, em seu *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, destaca a diferença entre Tiquê e Autômaton, evidenciando que repetição não é reprodução (LACAN, [1964]/1988, p. 55).

O Autômaton é da ordem de insistência “automática” dos signos. Há um automatismo inconsciente da cadeia de significantes, uma volta insistente dos signos. A Tiquê, entretanto, aponta para além do Autômaton, uma vez que marca um encontro faltoso com o real. Assim, a repetição, em Tiquê, não é reprodução e nem o retorno dos signos nomeados aqui de Autômaton. Isso porque o encontro com a falta e a possibilidade de produção do novo desloca a serialização do Autômaton (LACAN, [1964] /1988, p. 57).

Durante o seu trabalho, o pesquisador, mobilizado por seu desejo e, portanto, sua falta, se depara com o real de sua busca. O que torna inviável pensar em reprodução de uma pesquisa, até porque não é possível desconsiderar a singularidade do objeto pesquisado e do próprio pesquisador (LAMEIRA *et al.*, 2017). Dessa forma, mais do que formular conceitos, a pesquisa em psicanálise se vale deles para a sua realização (LAMEIRA *et al.*, 2017). Ao recordar, repetir e elaborar o estudo de uma teoria, o pesquisador reconhece o valor epistemológico de uma teoria. Jacques Lacan ressalta que a conceitualização em psicanálise é como a arte do bom cozinheiro, que sabe cortar o animal bem na junta, ao soltar articulação com menor resistência (LACAN, [1972-1973]/1985, p. 10). Em nossa pesquisa, o instrumento que utilizamos é o conceito: em seu sentido sincrônico e diacrônico, como já dito. Ao passo que o cozinheiro, em seu ofício, utiliza-se da faca, o pesquisador dissecar com os conceitos (LAMEIRA *et al.*, 2017).

Trabalhando os conceitos percorremos, então, algumas expressões essenciais em Jacques Lacan, tais como: “O inconsciente é estruturado como uma linguagem”, “A linguagem é indubitavelmente feita de lalíngua”, “O inconsciente é uma elucubração de saber sobre a própria lalíngua: é um saber, um saber fazer com lalíngua”, “A poesia é uma violência à

linguagem cristalizada”; e os conceitos de “inconsciente real”, “falasser” e “lalíngua”, “gozo do Um”, os quais estruturam e supracumem sua obra sobre outra perspectiva, especialmente ao frisar o papel do corpo e do gozo – ensejo que faz a passagem de sua posição um tanto estruturalista para a clínica do real.

Posto isso, ressaltamos que os conceitos, por isso mesmo, não são um material simples. Possuem camadas e superposições e estão sujeitos a ressignificações, podendo restaurar toda uma teoria. Além disso, trabalhar com os conceitos é enfrentar a questão de que não são capazes de capturar de todo uma realidade, mas tão somente podem se avizinhar dela. Sua compreensão implica um salto.

É condição, para o trabalho conceitual, levar em consideração a existência de um fosso entre o conceito e o que ele pretende designar. Isso é muito evidente na psicanálise, na qual podemos encontrar explicitamente afirmado o caráter evanescente, inapreensível, dos conceitos dos quais somente podemos falar de modo aproximativo (LAMEIRA *et al.*, 2017).

Dessa forma, no primeiro capítulo abordamos didaticamente os ensinamentos e a organização da obra lacaniana a partir de marcos conceituais, trazemos também as contribuições da linguística para a noção de língua, linguagem e significante, as formulações como a linguagem com não-toda, além de trabalharmos o inconsciente estruturado como uma linguagem, sujeito do inconsciente e, finalmente, e adentrando ao último ensino, o conceito de lingüestesia. Assim, procuramos recobrir a extensão do pensamento lacaniano no ensino predominantemente estruturalista e pensar a “ruptura” com a linguística.

No segundo capítulo, expostas as concepções de linguagem para Jacques Lacan, rumamos em direção ao último ensino e trataremos do conceito de letra, o conceito de lalíngua, bem como o *parlêtre* e o inconsciente real, que nos dão a dimensão da queda do nome-do-pai. E permitiram a contextualização com o movimento *nonsense*.

No terceiro capítulo, além de uma breve diferenciação entre poema e poesia para fins didáticos e estéticos, sondamos as origens do *nonsense* e suas irradiações – surrealismo, Joyce – e impactos na obra de Lacan. Especificamos o trabalho de Lewis Carroll com o *nonsense* em *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho* e, finalmente, trazemos à baila os poemas escolhidos e elencamos as convergências em relação à lalíngua, além das ressonâncias na clínica de lalíngua e dessas convergências.

Dessa forma, ao me propor a escrita da dissertação, espero ter avançado para o começo – como propõe o prólogo – a fim de corroborar as intenções da psicanálise as quais Lacan

aponta no *Momento de concluir*: o que se espera é que a análise chegue a desfazer aquilo que da fala foi feito (LACAN, [1976-1977]/2000).

1. 1º CAPÍTULO: LINGUAGEM EM LACAN: DO ESTRUTURALISMO À LINGUESTERIA

1.1. Brevíssima história dos Ensinos lacanianos

Para fins didáticos, é possível propor uma leitura da obra de Jacques Lacan dividida em quatro momentos um tanto cronológicos (COUTO, 2021): o “primeiríssimo ensino”, de caráter um tanto imaginário anterior ao Discurso de Roma, o “primeiro ensino”, de caráter estrutural, “o último”, no qual predomina o “gozo do Um”, e o que Miller vai apontar como o seu “ultimíssimo” ensino. Nesta dissertação, considerados pela lógica interna de seus desenvolvimentos teóricos, tomaremos esses tempos por similaridade aos anéis borromeanos imaginário, simbólico e real, embora sem levar em conta a hipótese de que o ultimíssimo ensino apontaria para um quarto anel, o tempo, todos eles amarrados pelo sinthoma. (COUTO, 2021).

No primeiríssimo ensino observamos a apresentação de textos como, entre outros, “Para-além do ‘Princípio de realidade’” (LACAN, [1936]/1998), “Os complexos familiares (LACAN, [1938]/1985), o “Estádio do Espelho” (LACAN, [1949]/1998) e “A agressividade em psicanálise” (LACAN, [1948]/1998). A concepção do aparelho psíquico, nesse momento está, para Jacques Lacan, ligada ao antigo conceito de imago, não constando nesse momento nenhuma teoria sobre o inconsciente, como explicita Jacques-Alain Miller em seu texto “os complexos familiares”, de Jacques Lacan (MILLER, 2005). Cronologicamente, é possível localizar essa fase a partir da publicação de Jacques Lacan “Da psicose paranoica e suas relações com a personalidade”, datada de 1931, que marcou a sua aproximação com a psicanálise, pois sua graduação foi em medicina e sua especialização em psiquiatria. Esse período, que dura até cerca de 1953, também é conhecido pela sua aproximação com o movimento surrealista (PETER, 2008).

A segunda fase, chamada de primeiro ensino, voltada ao ensino do simbólico, ocorre sob a influência de autores vinculados ao movimento estruturalista, tais como Marcel Mauss, Georges Duménil, Lévi-Strauss e Jakobson, referências capitais para a formulação da tese do “inconsciente estruturado como linguagem”, presente em todo seu último ensino, desde a segunda lição d’*O seminário, livro 11* (LACAN, ([1964]/1988), p. 25) – em que toma o conceito freudiano de inconsciente para subvertê-lo e dizer que, em sua época, graças ao estruturalismo e a Lévi-Strauss, é possível aproximar-se daquilo que se materializa em verdade totêmica:

algumas relações já são determinadas e a natureza oferece significantes que organizam o modo inaugural das relações humanas.

E, seria a linguística, inexistente no tempo histórico de Freud, por seu modelo de jogos combinatórios, aquela que dá consistência a esses significantes e estrutura ao inconsciente – garantindo que sob esse termo, “estruturado como linguagem”, que há algo de qualificável, acessível e objetivável (LACAN, ([1964] /1979, p. 25) –, ideia que permanece até o chamado último ensino?

O conceito de estruturalismo tem sua raiz no termo “estrutura”, que até os séculos XVII-XVIII é tido como proveniente da arquitetura para designar a “maneira como um prédio é construído”. O termo amplia-se em analogia aos seres humanos em meados do XX: tanto o corpo do homem quanto sua fala, linguagem, são percebidos como construções, e além, o termo assume o sentido de descrição da maneira como as partes integrantes de um ser concreto organizam-se em uma totalidade (DOSSE, 1993, p. 15).

Dosse nos conta que o estruturalismo não foi exitoso apenas na antropologia, na linguística e psicanálise: esse fenômeno teve a adesão da maior parte da *intelligentsia francesa*, alcançando na França dos anos 1950 e 1960 um espaço sem precedência na vida intelectual do país (DOSSE, 1993, p. 13).

O êxito espetacular do estruturalismo deveu-se não somente ao método rigoroso que poderia ocasionar esperanças sobre os rumos da ciência, mas também ao fato de marcar um momento particular da história do pensamento de forte consciência crítica (DOSSE, 1993, p. 13) que representou contestação e contracultura na superação do academicismo, encarnado, inclusive, pela dominação hegemônica da velha Sorbonne.

Isso foi possível, especialmente, pelo notável desenvolvimento das ciências sociais. O paradigma estrutural garantiu um lugar a todo saber proscrito, à margem das instituições canônicas, graças a seu apetite de modernismo (DOSSE, 1993, p. 13).

Na lição 11 d’*O seminário, livro 20*, “O rato no labirinto” ([1972-1973]/1985, p. 190), há uma mudança de paradigma: Lacan remodela sua concepção e propõe que a linguagem, “é aquilo que o discurso científico incita para dar conta de lalíngua” ([1972-1973]/1985, p. 188). E o que a experiência mostra é que o inconsciente é testemunho de um saber que, em grande parte, escapa ao ser falante ([1972-1973]/1985, p. 190), pois é uma elucubração de saber sobre lalíngua cujos efeitos apresentam toda sorte de afetos que restam enigmáticos ([1972-1973]/1985, p. 190).

Esse terceiro momento na produção lacaniana, o último ensino, ligado à clínica do real, se dá então n’*O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973) até *O seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976). Sobre a delimitação do último ensino, em resposta a uma pergunta de Néelson Riedel, Tania Coelho dos Santos argumenta:

Penso que isso não pode ser datado de antes do Seminário 20. Por isso, considero que ter suspenso nossa leitura do Seminário 22 e proposto outro caminho significa o saudável reconhecimento de que aquele seminário não é da mesma ordem dos paradigmas que tínhamos até ali. (SANTOS, 2002, p. 9)

E finalmente, em um quarto momento, temos o “ultimíssimo Lacan” – marcado pela luta contra a inadequação do simbólico (MILLER, 2006-2007) e que engloba dois seminários: o de número 24 (1976-1977), e o 25: “Momento de concluir” (1977-1978) (MILLER, 2006-2007). Nesse momento Lacan está às voltas com dois objetos matemáticos, o toro (câmara de ar) e os nós borromeanos (criados em seu último ensino), sendo esse os pontos cardeais. A direção nesse ultimíssimo ensino, segundo Miller, é o giro em círculos no nó borromeano e o furo no toro (MILLER, 2006-2007).

Miller considera que Lacan fixou os limites de seus seminários em “O momento de concluir” (*O seminário, livro 25*), cujo título se refere a sua lógica temporal: o tempo era uma preocupação de Lacan, não apenas o tempo de parar, mas o destaque para o princípio segundo o qual é preciso o tempo para a análise. De acordo com o psicanalista lacaniano, esse seminário lança luzes sobre os seminários que o precederam e se destacam as relações entre o tempo associado à topologia.

O tempo do giro em círculos e não da ausência de tempo: que seria a eternidade com a qual sonhamos (MILLER, 2006-2007). A hipótese que Couto explana brevemente é a de que, pensada a periodização em momentos similares aos anéis do nó borromeano, o ultimíssimo ensino poderia apontar para um quarto anel que amarra todos eles, o tempo (COUTO, 2022, p. 3).

De maneira ampla podemos, portanto, situar cronologicamente, entre 1964 e 1980, o período de ênfase no registro do real. O ensino revolucionário foi marcado por profundas reestruturações indicadas por elaborações tais como: “não há relação sexual”, “gozo do Um”, pelo “inconsciente real”, pelo “falasser (*parlêtre*)”, por “lalíngua” e pela queda do “Édipo” e do “nome-do-pai”. Também surtiram impactos tanto no registro do simbólico quanto no do imaginário.

1.2. O último ensino e um movimento para o real

O último ensino lacaniano pode ser considerado, nesse ínterim, em uma ode ao real. Foi necessário que o autor reelaborasse vários de seus conceitos, dando a eles um novo caráter, fronteiriço, na medida em que constata a insuficiência prática e clínica de pautar seu ensino estritamente no terreno da linguagem (BARROSO; FERRARI, 2014). No entanto, o real não seria a negação do ensino sobre o simbólico; vem, em realidade, suplementar, restando fora da cadeia significante e incidindo sobre ela na condição de avesso (BARROSO; FERRARI, 2014).

Sobre o ensino voltado ao real, Miller ainda acrescenta que Jacques Lacan “serra o galho” sobre o qual havia posto todo o seu ensino anterior, o que o conduzirá a um esforço para reconstituir outro aparelho conceitual com os resquícios do precedente. N’*O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973), Jacques Lacan põe em questão o próprio conceito de linguagem, que passa a ser considerado como derivado e não originário em relação à invenção de língua – que é a fala antes do seu ordenamento gramatical e lexicográfico (MILLER, 2012c).

No último ensino, a concepção de real está atrelada àquilo que será definido como o que escapa ao simbólico. Há concepção do real como trauma. Finalmente, em 1975, n’*O seminário, livro 22: RSI*, temos real como o impossível, o fora do sentido.

Em sua primeira alusão em *Nomes-do-pai*, desse período, no texto *RSI* Jacques Lacan frisa: na análise há toda uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa (LACAN, [1953]/2005, p. 13). Ainda no período em que o real se mostrava atrelado ao simbólico, o autor já indicava uma transição. Françoise Dolto, que assistia à exposição do autor, questiona-se, em certo momento, se pode haver fala sem linguagem. Essa é uma questão pertinente para nós. Ao que Jacques Lacan confirma: o símbolo ultrapassa a fala (LACAN, [1953]/2005, p. 51) e, então, a pediatra e psicanalista francesa faz coro à fala inicial de Jacques Lacan: chegamos sempre a “o que é o real?” E escapamos dele o tempo todo (LACAN, [1953]/2005, p. 51). Notamos, dessa maneira, que o psicanalista francês já aponta um real que não somente pode ser acessado pelo simbólico, mas que escapa a este último.

O real como aquilo que escapa ou como o que não cessa, ou, ainda, o que não se inscreve, não são, no entanto, ideias novas – apesar de não terem sido sempre enfatizadas. Estão presentes desde Freud, embora não as o tenha nomeado.

Além do que escapa, do que não cessa e do que não se inscreve à interpretação ou à significação, ele encontra em sua obra com diferentes nomes, como limite à experiência e o

impossível de ser traduzido. Alguns diferentes conceitos, em Freud, indicam para essas concepções: barra ao sentido, ponto nodal, núcleo patogênico, umbigo do sonho, ponto de fixação, fixação libidinal, resistência terapêutica negativa e rochedo da castração definem na prática freudiana o real como impossível (MUCIDA, 2012).

Posto isso: o movimento para o real, é também em seu último ensino que Jacques Lacan pôde avançar para além da leitura do texto freudiano, imprimindo uma marca original. Ele fez do conceito de gozo sua resposta mais singular à descoberta freudiana do inconsciente. Assim, pois, a importância do tema é tanta na leitura de Lacan que o autor afirmava a intenção de que sua construção teórica sobre ele fosse chamada de campo lacaniano (BARROSO; FERRARI, 2014).

A introdução ao conceito de *lalíngua*, nosso objeto, se dá na primeira lição d’O *seminário, livro 19b: o saber do psicanalista* (LACAN, [1971-1972] inédito), desdobra-se ao longo do último ensino real, e, muitas vezes enigmática, pretende designar o que é originário em relação à linguagem. *Lalíngua* nos mostra que o que chamamos linguagem não se restringe à comunicação.

Nossa intenção é aproximar o conceito de *lalíngua* cunhado no espírito do real do último ensino à leitura *nonsense* dos poemas de Lewis Carroll em *Alice*. No entanto, devemos lembrar que essa maneira de ler a obra inglesa não é a única possível.

Sebastião Uchoa Leite enumera algumas possíveis leituras de *Alice* de Lewis Carroll desde as mais alegóricas – como a de Shanie Leslie, alvo de severas críticas por uma intencionalidade total de abarcar a obra (contexto biográfico) – até os de maior densidade conceitual (discussões lógico-semânticas), como a de Martin Gardner, a quem se atribui a leitura mais completa de *Alice*. É possível pensar ainda na leitura psicanalítica freudiana, como a encabeçada por Phyllis Greenacre, as que enveredam pela psicologia analítica de Carl Gustav Jung, como a de Judith Bloomingdale (LEITE, 1976, p. 8-20.)

Outros intérpretes tentam construir uma visão que abarque menos a intencionalidade do autor e se detenha mais ao texto; são os que oferecem uma interpretação dentro do quadro do *nonsense*, perspectiva adotada por Elizabeth Sewell, por exemplo, em que percebemos mantidas relações com a lógica, à matemática e, sobretudo, com o jogo (LEITE, 1976, p. 20). Nossa escrita segue no sentido de adotar uma visão *nonsense* na interpretação dos poemas, guiada por Myriam Ávila.

Isso porque ao relacionarmos com o último Lacan, é possível pensar que as palavras, na leitura *nonsense* das poesias de Lewis Carroll em *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através*

do espelho, já não buscam um encadeamento regido pela lógica da fantasia (RODRIGUES, 2018). Elas seguem a estrutura de ficção, são não-toda e de sentido evanescente. Assim, de maneira inédita na literatura pode-se acordar das aventuras do enredo (tão subversivo): Alice desperta do “país das maravilhas” para talvez continuar sonhando.

1.3. A linguagem e o não-todo da linguagem.

O termo não-todo vem de um empréstimo da tábua da sexuação na qual Lacan subverte a lógica formal Aristotélica a partir dos quantificadores da sexuação: *o para todo* e o *para não-todo*: sendo que o *não-todo* não é a negação do universal, mas a passagem de uma lógica pela medida da castração, um “infinito não totalizado”, algo que se pressupõe aberto à contingência (MONTEIRO, 2012, p. 23).

Pela via do não-todo, tomado de empréstimo da tábua da sexuação (MONTEIRO, 2012, p. 23) é possível pensar em uma concepção de linguagem balizada pela contingência do encontro de lalíngua com o real. Nas palavras de Lacan a linguagem pode ser entendida como correlativa da disjunção do gozo sexual. Sempre não-toda (LACAN, [1971-72]/1997, p. 40).

A noção de lalíngua faz emergir algo do real e do não-todo. Assim, ancoramos nosso trabalho em poder contribuir para compreender o não representável, o impossível da língua: que no bojo da clínica se apresenta tantas vezes nos finais de análise e nos dispositivos de passe.

Dessa forma, neste primeiro capítulo, além da breve abordagem histórica, trabalharemos *comparativamente* algumas noções e questões que gravitam em torno da linguagem, língua e fala no ensino lacaniano no período predominantemente estruturalista – inclusive a contribuição de Saussure, para pavimentarmos o caminho em direção ao real, trabalhados nos capítulos seguintes.

1.3.1. Contribuição da linguística Saussuriana: linguagem, língua e fala

Saussure, em seu *Curso de linguística geral*, definiu como matéria de interesse da linguística todas as manifestações da linguagem humana, seja de povos selvagens [*sic*] ou nações civilizadas, bem como de épocas arcaicas, clássicas ou em decadência, e que abarcam de cada período sua linguagem “correta”: como a bela linguagem (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 13).

Um dos objetivos dessa ciência dos fatos das línguas é o de procurar as forças que estão

em jogo de modo permanente e universal, em todas as línguas, e deduzir-lhes leis gerais às quais possam se referir todos os fenômenos peculiares à história (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 13).

Pontua também que a utilidade da linguística se mostra não apenas para aqueles manejarem textos – como historiadores e filólogos –, mas também é de enorme importância para a cultura geral e na vida das sociedades e indivíduos. A linguagem constitui fator mais importante do que qualquer outro (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 14).

Os objetos da linguística não são, como em outras ciências, dados previamente. Não contam com um ponto de vista precedente. Ao contrário, é o ponto de vista que criará o objeto, a depender do que, em termos linguísticos, pretende-se analisar do objeto – seja seu som, seja a expressão de uma ideia (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 15).

Ainda assim, seja qual for a perspectiva adotada, um fenômeno linguístico apresentará duas faces, uma dependente da outra: as palavras – suas sílabas – são impressões acústicas percebidas pelo ouvido, mas os sons não existiriam sem os órgãos vocais. Não se pode reduzir uma língua ao seu som e nem separar o som da palavra de sua articulação verbal.

Entretanto, não é o som que faz a linguagem. Ele é um instrumento do pensamento e não existe sem que se articulem, previamente, as ideias. É dessa maneira que o som (unidade complexa acústico-vocal) forma com a ideia uma unidade complexa fisiológica-mental. Existem ainda outros desafios atinentes aos objetos da linguística. A linguagem possui um lado individual e outro social, indissociáveis.

Sobre uma dualidade, a linguagem se apresenta, ao mesmo tempo, um sistema estabelecido e uma evolução, uma instituição atual e um produto do passado. O que se revela uma relação íntima e difícil de distinguir à primeira vista e ainda justifica os estudos sincrônicos e diacrônicos da linguagem, também propostos por Saussure. Sobre os objetivos da linguística, Saussure irá concluir que nenhuma ênfase com que se aborde o objeto da linguística – a linguagem – será possível capturá-lo de forma integral.

A língua é a norma de todas as outras manifestações da linguagem, mas não devemos confundi-las. A língua é uma parte da linguagem, sendo a mais central entre os fatos da linguagem. É um produto social dessa faculdade, caracterizado pelo conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício da linguagem entre indivíduos dado aos signos com sentidos comuns, compartilhados por uma determinada comunidade. É na língua que existe a união do sentido – que será compartilhada – e da imagem acústica, ambos psíquicos (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 23).

A língua, dessa forma, é a responsável – como instrumento criado e fornecido pela coletividade – por criar a unidade, dar materialidade à linguagem (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 17). Podemos dizer que ela existe em virtude de uma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade. O indivíduo possui a necessidade de uma aprendizagem para conhecer o seu funcionamento. Assim, é somente aos poucos que a criança a assimila. Difere da fala, pois um homem ainda privado de seu uso conserva a língua se compreender os signos vocais que ouve (SAUSSURE, [1916] /2016, p. 22).

A linguagem, por sua vez, é uma faculdade mais geral de articular as palavras. É possível compreender o conceito ao estar diante de uma conversa em língua estrangeira. Por exemplo, sei que há linguagem ali, há uma organização propícia à fala, mas não consigo compreender o sentido dos signos compartilhados, pois não pertenço àquela comunidade linguística. Saussure destaca que a linguagem é multiforme e heteróclita.

É, ao mesmo tempo, física (ondas sonoras), fisiológica (fonação e audição) e psíquica (imagens verbais e conceitos). Pertence, simultaneamente, ao nível individual e ao social, e não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos.

Sobre a linguagem ser uma faculdade dada pela natureza, Saussure afirma que não há evidências para essa conclusão. Para ele é natural a faculdade humana de constituir uma língua, ou seja, a partir do social, construir um sistema de signos distintos correspondente a ideias distintas (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 18).

Como a língua, reiteradamente, é tratada em seu aspecto social, a “universalidade” não ocorre sem enigmas. Entre todos os indivíduos assim unidos pela língua, estabelecer-se-á uma espécie de meio-termo: todos reproduzirão – não exatamente, mas aproximadamente – os mesmos signos unidos aos mesmos conceitos. A língua é o produto que o indivíduo registra passivamente. Não se supõe jamais premeditação (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 22). Qual a origem dessa cristalização social? (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 21).

Saussure propõe que, se pudéssemos abarcar a totalidade das imagens verbais armazenadas em todos os indivíduos, então, atingiríamos o laço social que constitui a língua. Como esse é um movimento impossível de reconstituir, a língua corresponde a um tesouro depositado pela prática da fala em todos os indivíduos pertencentes à mesma comunidade. É um sistema gramatical que existe virtualmente em cada cérebro ou, mais precisamente, nos cérebros de um conjunto de indivíduos, pois a língua não está completa em nenhum, e só na massa ela existe de modo completo (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 21).

Assim, a fala, em seu aspecto individual, permite a sobrevivência de uma língua. A fala

se caracteriza por ser a exteriorização da parte psíquica do sistema linguístico e permite ao indivíduo imprimir nela suas próprias características. É um ato individual, de vontade e inteligência, e que permite exprimir o pensamento pessoal. É a partir da reprodução, mais ou menos dos mesmos signos vinculados em sua comunidade, que se sustenta a língua enquanto sistema (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 21). Realizada a diferenciação, para fins didáticos, entre linguagem, língua e fala, seguimos mais adiante com Saussure para que possamos diferenciar signos, significante e significado.

1.3.2. Contribuição da linguística Saussuriana: signo, significante, significado

O autor suíço defende que a língua, enquanto sistema, é composta de signos que veiculam sentidos aproximados para determinada comunidade. Os signos, por sua vez, são compostos de significados e de significantes (ou conceitos e imagens acústicas do conceito). Dessa forma, o signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito (significado) e uma imagem acústica (significante).

O significante é a materialidade acústica da palavra feita de fonemas, a unidade mínima do som que segue uma linearidade – um fonema após o outro, uma palavra após a outra. Mas o significante é também a imagem acústica. Não é apenas o som material, a coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som. É uma imagem, é sensorial. Se chegarmos a chamá-la “material”, é somente, nesse sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 21).

O laço entre significante e significado é arbitrário para Saussure na proposição do *Curso de linguística geral*, uma vez que a ideia “mar” não está ligada à sequência de sons mar que lhe serve de significante. O signo é aquilo que une significante e significado, e que também podemos dizê-lo arbitrário (SAUSSURE, [1916]/2016, p. 21). É possível compreender, então, a língua como um ditador onipotente que aleatoriamente cola significante e significados. Para fazer surgir novos acoplamentos, é necessário o trabalho com a metáfora e a metonímia.

1.3.3. Linguagem (ou a língua) em Jacques Lacan

Jacques Lacan, em “Lugar, origem e Fim do meu ensino” (LACAN, [1967] /2006), segue sua empreitada de não deixar a psicanálise se desviar dos conceitos do inconsciente e da sexualidade. Sexualidade, devemos frisar, bastante distante da que falam os biólogos (LACAN,

[1967]/2006, p. 19) e que envolvem todo tipo de coisas, como os diários, os vestuários, a forma como nos comportamos (LACAN, [1967]/2006, p. 26).

Perante a constatação de Lacan de que os psicanalistas pós-freudianos focaram seus estudos no inconsciente, e que “ninguém ouve mais falar da sexualidade nos círculos psicanalíticos”, (LACAN, [1967] /2006, p. 27) há o movimento do autor de dirigir suas reflexões para um novo campo: a linguística. E afirmou que um dia percebera que era difícil não entrar na linguística a partir do momento em que o inconsciente estava descoberto (LACAN, [1972-1973] /2008, p. 22).

A recondução da psicanálise a pilares fundamentais, como a fala e a linguagem (FERREIRA, 2002), propõe que o homem nasce *na* linguagem como nasce no mundo, como também nasce *pela* linguagem (LACAN, [1967] /2006, p. 36): porque há linguagem, há o inconsciente (LACAN, [1967] /2006, p. 37).

Ninguém antes de Lacan se atentara para que, já em Freud – em *Psicopatologia da vida cotidiana*, *A interpretação dos sonhos*, *Os chistes* –, a linguagem se esboçava como um elemento sujeito a furos no discurso, trocadilhos, equívocos, jogos de palavras (LACAN, [1967]/2006, p. 36), o que faz Freud predecessor de Saussure no que tange às leis da superestrutura linguística (LACAN, [1967]/2006, p. 36).

Em sua leitura de Saussure, Jacques Lacan pinça os conceitos de significante e significado e subverte-os. Divergindo de Saussure, o psicanalista proporá uma teoria do significante expressa em um algoritmo em que temos o significante representado por um traço sobre o significado. Isso significa privilegiar a função significante (LACAN, [1961-1962]/2003, p. 26) em detrimento do significado e explicita as visões contrapostas da psicanálise e da linguística, que privilegiavam o significado.

O que há de comum em todo significante é que são constituídos como traço, ou seja, tem o traço como suporte (LACAN, [1961-1962]/2003, p. 29): assim, imprime-se algo de particular em vez da repetição do significado compartilhado na língua e na cultura. O significante não significa nada *a priori*, ou pode significar qualquer coisa. Ora, o significável resta submetido à plasticidade do significante, cuja função é colocar em cena um sentido. Ao ponto que nada significa, em princípio, o significante se une em conexão com outros significantes para significar.

É preciso ao menos dois (S1-S2) para formar uma cadeia significante. Isto é, um discurso significante que se possa significar algo, a partir da criação de novos sentidos. A essa

articulação, opõem-se os discursos correntes fundados nos códigos linguísticos, com os significados racionais dados por uma língua.

A união dos significantes é coordenada pelas operações de condensação e deslocamento, cujos efeitos são a metáfora e a metonímia. Referido um significante sempre a outro, a significação se configura apenas *a posteriori* da cadeia significante, assim a função do significante é colocar em cena um sentido novo (FERREIRA, 2002).

É importante ressaltar também que o significado só se dá na retroação quando um significante precise o sentido de outro. Mas isso também não basta, é necessária a colocação de um ponto final para impedir a proliferação das significações no cristal dos desfilamentos significantes.

A cadeia significante não prescinde de uma relação fundamental, o que significa que ela não se produz sozinha, mas precisa de um sujeito para que possa articulá-la e fazê-la à significação (FERREIRA, 2002): o sujeito do inconsciente que, como vimos, é aquele que surge no espaço de um lapso, um chiste.

N’O *seminário*, livro 20 (1972-1973), todavia, dirá que o significante se situa no nível da substância gozante: [...] o significante é a causa do gozo (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 22) e está atrelado ao corpo: por mais desmanchado, por mais confuso que isto seja, é uma parte que, do corpo, é significada nesse depósito (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 22). Há algo da linguagem que foge, irreversivelmente, à representação.

O psicanalista francês também não vai se esquecer do signo presente na teoria de Saussure. N’O *seminário* 9: *a identificação* (1961-1962), Jacques Lacan relembra a história de Robinson Crusoé, humano isolado em uma ilha teoricamente inabitada. Nesse cenário, uma pegada no solo poderia ter o valor de um signo, pois seria possível para o personagem pensar que não estaria só na ilha.

A distância entre este signo (pegada) e o que advém como instrumento da negação (não estou só) são os dois extremos de uma cadeia significante (FERREIRA, 2002). Um símbolo pode ser entendido como alguma coisa com valor de signo, já que na constituição de um símbolo o que está em jogo é um conceito que, por sua vez, engendra a coisa, e não o contrário.

Nesse momento do ensino de Jacques Lacan, o conceito parece ser a própria coisa, o que implica dizer que a coisa se reduz ao nome. É porque houve a produção de símbolos que haverá o ingresso no mundo das palavras, onde será criado o mundo das coisas (FERREIRA, 2002).

Que Jacques Lacan prime, nesse momento, pelo significante só tem sentido no quanto esse elemento tem de potencialidade para deslizar pelas cadeias e ressignificar *a posteriori* para o sujeito os seus significantes colhidos no espelho do outro. “Em função e campo da fala da linguagem”, o psicanalista aponta para a alienação fundamental. Formamos nosso ego, ou “eu”, ao que Jacques Lacan ironiza: esse ego, cuja força nossos teóricos definem agora pela capacidade de suportar uma frustração, é frustração em sua essência (LACAN, [1966]/1998, p. 251).

A frustração que o autor pontua diz do fato de ter seu discurso alienado à imagem apassivadora – em que o eu foi constituído tomando o outro de molde no estádio do espelho – e pela qual o sujeito se faz objeto na exibição do espelho, não podendo satisfazer-se com ela. Isso porque, ainda que atinja essa imagem, sua mais perfeita semelhança, seria ainda o gozo do outro que ele faria reconhecer ali (LACAN, [1966]/1998, p. 253).

Jacques Lacan lança luz sobre a arte do analista que consiste em suspender as certezas do sujeito. E é no discurso que deve se escandir a resolução delas (LACAN, [1966]/1998, p. 253). Para o autor, nesse momento, é imprescindível que o analista se atente à fala. Mesmo que ela não comunique nada, o discurso em si representaria a existência da comunicação; mesmo que negue a evidência, a fala é que constitui a verdade (LACAN, [1966]/1998, p. 253), pois a fala constitui uma emissão individual em que o analisante imprime algo de si e de sua maneira de interpretar os fatos.

A interpretação do analisante de sua realidade é o mais importante. Não importará a realidade factual, mas como a realidade é falada ou como o próprio sujeito foi falado, assim estará “estruturado seu inconsciente”. No trabalho que realiza de reconstruí-la (o fato) para um outro (pela fala), o analisante reencontra a alienação fundamental que o fez construí-la como um outro, e que sempre a destinou a lhe ser furtada por um outro (LACAN, [1966]/1998, p. 251).

Os fatos narrados pelo analisante engendram uma historicização primária, ou seja, a história já se faz no palco em que será encenada depois de escrita – no foro íntimo e no foro externo. Foi da assunção de sua história pelo sujeito, no que ela é constituída pela fala endereçada ao outro, que Freud serviu-se para fundamentar um novo método: a psicanálise (LACAN, [1966]/1998, p. 258).

Lembre-mos de que o método instaurado por Breuer e Sigmund Freud, e batizado por uma das pacientes de Breuer, Anna O. com o nome de *talking cure* – experiência inaugurada com essa histérica – os levou à descoberta do acontecimento patogênico chamado traumático.

Se esse acontecimento foi reconhecido como a causa do sintoma, foi porque a colocação de suas histórias em palavras determinou a eliminação do Outro (LACAN, [1966]/1998, p. 258), da fala de um Outro.

Quer se pretenda agente de cura, de formação ou de sondagem, a psicanálise dispõe de apenas um meio: a fala do paciente (LACAN, [1966]/1998, p. 248). E Jacques Lacan continua: o efeito de uma fala plena, para o autor, seria o de reordenar as contingências passadas, dando o sentido das necessidades por vir. Dessa maneira, os meios dos analisados seriam apenas os da fala, na medida em que a ela confeririam sentidos às funções do indivíduo. Há, então, o campo do discurso concreto, o da realidade transindividual do sujeito, posto que a princípio essa fala é de um Outro (LACAN, [1966]/1998, p. 259).

Ao que Jacques Lacan pontua como sendo o inconsciente parte desse discurso concreto, ou seja, aquilo que faltava à disposição do sujeito para restabelecer a continuidade de seu discurso consciente (LACAN, [1966]/1998, p. 260).

Por ocasião de seu ensino simbólico, o inconsciente não se tratava de um lugar enigmático e que, quando se mostrava, expunha-se plasmado na frase. Aliás, o inconsciente poderia ser entendido como aquilo do discurso que falha – tendo proposto que todo ato falho é um discurso bem-sucedido, ou até formulado com graça, e que o lapso é a mordaca que gira em torno da fala (LACAN, [1966]/1998, p. 269). É que o inconsciente não estaria distante das funções conscientes e poderia ter sua expressão nas funções da ideia ou até do pensamento. Se, nesse momento, o inconsciente se mostrava estruturado como uma linguagem, o autor nos dirá que essa também é a matéria dos sonhos. O sonho tem a estrutura de uma frase (LACAN, [1966]/1998, p. 268) representada por algumas figuras de linguagem: elipse e pleonismo, hipérbato ou silepse, regressão, repetição, aposição, metáfora, catacrese, antonomásia, alegoria, metonímia e sinédoque, e as condensações semânticas. Assim poderíamos ler o sujeito e como modula seu discurso onírico.

O psicanalista francês vai nos ensinar que, para além do inconsciente e dos sonhos, os sintomas estariam constituídos pelo tecido da linguagem. Das associações livres e da ramificação ascendente dessa linhagem simbólica seria possível notar pontos em que as formas verbais se cruzam novamente, os nós de sua estrutura. Resta claro que o sintoma se resolve por inteiro numa análise linguajeira porque estaria ele mesmo estruturado como uma linguagem, cuja fala deve ser libertada (LACAN, [1966]/1998, p. 270).

O autor sugere, nessa ocasião, o que seria a lei do homem, a lei da linguagem. E completa que, da frase (LACAN, [1966]/1998, p. 270) “No começo era a ação”, deveria constar que “No início era o verbo”, pois vivemos em sua criação (LACAN, [1966]/1998, p. 270).

Jacques Lacan não deixa de apontar, no entanto, o que já indicamos anteriormente: a diferença entre a fala e a linguagem: vai além e aponta que é antinomia imanente às relações da fala em relação à linguagem. À medida que a linguagem se toma mais funcional, torna-se imprópria para a fala e, ao se tomar demasiada particular, perde a sua função de linguagem. O sujeito barrado se funda, desde o discurso do Outro, e esse discurso está sempre endereçado. Além de portar a verdade do sujeito, possui certa função “comunicativa”.

Temos então que uma análise se configura exclusivamente pela fala, visando a uma margem de liberdade ao sujeito, antes alienado ao discurso do Outro, além de que os sintomas, o inconsciente e o sonho, estruturam-se pela linguagem: no início era o “verbo”.

1.3.4. *Inconsciente estruturado com uma linguagem*

A afirmativa de Jacques Lacan de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem diz do fato que a instância inconsciente segue leis homólogas às da linguagem em sua constituição. Em “Instância da letra no inconsciente”, o autor assegura que é toda a estrutura da linguagem que a experiência analítica descobre no inconsciente (LACAN, [1957] 1998, p. 498). Dessa forma, o inconsciente é o capítulo da história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado, certamente sua *escrita* já está em outro lugar (LACAN, [1953]/1998, p. 239).

Jakobson, linguista da escola de Praga, em seu texto “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasias” traz a afasia para debate também no campo da linguística. O autor ressalta que essa desordem não pode ser resolvida sem a participação de profissionais familiarizados com a estrutura e o funcionamento da linguagem (JAKOBSON, 1976, p. 34). Isso porque uma, dentre as possíveis atuações, poderia ser a de estabelecer perspectivas novas no tocante às leis gerais da linguagem (JAKOBSON, 1976, p. 35).

Quanto às leis gerais, Jakobson postula que, na combinação de traços distintivos em fonemas, a liberdade individual do que fala é nula, pois o código (linguístico) já estabeleceu todas as possibilidades a serem utilizadas na língua em questão. A liberdade de combinar fonemas em palavras está circunscrita, limitada à situação marginal da criação de palavras. No

que tange a formação de frases com palavras, o que fala sofre menor coação. E, finalmente, na combinação de frases em enunciados, cessa-se a ação das regras coercivas da sintaxe:

- 1) Na *combinação*, todo signo é composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros signos. Isso significa que qualquer unidade linguística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa, ou seja, é possível que se associem, quando apresentem similaridades. Assim, todo agrupamento efetivo de unidades linguísticas as liga numa unidade superior, uma vez que a combinação e a contextura são as duas faces de uma mesma operação (JAKOBSON, 1976, p. 39);
- 2) A *seleção* (ou substituição). Uma seleção entre termos alternativos implica a possibilidade de substituir um pelo outro, equivalente ao primeiro num aspecto e diferente em outro (JAKOBSON, 1976, p. 39). Pode-se aqui estabelecer uma relação de contiguidade. Seleção e substituição são as duas faces de uma mesma operação.

A *metáfora*, para Jakobson, é incompatível com o distúrbio linguístico da similaridade (JAKOBSON, 1976, p. 55). Na medida em que se relaciona à *combinação* e à *metonímia*, mostra-se incompatível com o distúrbio da contiguidade (JAKOBSON, 1976, p. 55), pois tem a ver com a *seleção* (ou substituição), conforme a deficiência principal resida na *seleção e substituição*, e enquanto a combinação e a contextura ficam relativamente estáveis; ou, ao contrário, reside na combinação e contextura, com uma retenção relativa das operações de seleção e substituição normais (JAKOBSON, 1976, p. 41).

A fim de delimitar os dois modos de arranjo, que descrevemos como sendo a *combinação* e a *seleção*. Saussure estabeleceu que o primeiro “aparece *in praesentia*: baseia-se em dois ou vários termos igualmente presentes dentro de uma série efetiva”; enquanto o segundo “une os termos *in absentia* como membros de uma série mnemônica virtual” (JAKOBSON, 1976, p. 40).

A competição entre os dois procedimentos, metonímico e metafórico, torna-se manifesta em todo o processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social. Eis porque, numa investigação da estrutura dos sonhos, a questão decisiva é saber se os símbolos e as sequências temporais usadas se baseiam na contiguidade ou na similaridade (JAKOBSON, 1976, p. 76).

Freud, no capítulo VI de *A interpretação dos sonhos*, destaca o trabalho dos sonhos elencando entre eles o trabalho de condensação e o trabalho de deslocamento. O psicanalista austríaco sugere que a comparação do conteúdo dos sonhos – curtos, insuficientes, lacônicos – com a gama e a riqueza dos pensamentos oníricos – e a posterior interpretação do sonho sempre

mais longa que o delimitado sonho – seria uma evidência do trabalho de condensação em larga escala (FREUD, [1900] / 2019, p. 189).

Portanto, Freud infere que, ao refletirmos que somente uma minoria de todos os pensamentos oníricos revelados é transposta para o sonho por um de seus elementos de representação, a condensação se apresenta por *omissão*. Quer dizer que o sonho não é uma tradução fiel ou uma projeção ponto por ponto dos pensamentos, mas uma versão altamente incompleta e fragmentária deles, ou, ainda, se dão por *fusão* ou *superposição*, em que se aglutinam diversos personagens em uma só manifestação onírica – como pode ser notado no caso do relato do sonho de Irma (FREUD, [1900] / 2019, p. 191).

Por trás da figura onírica de “Irma”, restam características de outros personagens, como sua amiga íntima a quem Freud supunha mais sagaz por aceitar suas sugestões, Mathilde, filha de Freud, e até Martha, a esposa. Transformada em uma imagem coletiva dotada, pois há diversas características contraditórias, Irma tornou-se a representante de todas essas outras figuras que tinham sido sacrificadas, ao trabalho de condensação, já que Freud transfere para ela, ponto por ponto, tudo o que remetia as outras personagens supracitadas. Existe outro meio pelo qual se pode produzir uma “figura coletiva” para fins de condensação onírica, ou seja, reunindo-se as feições reais de duas ou mais pessoas numa única imagem onírica (FREUD, [1900]/ 2019, p. 199).

Lacan comenta que o sonho de injeção de Irma é decifrado de maneira inaugural e que faz dele uma análise tão exaustiva quanto possível especialmente para introduzir a noção de condensação (LACAN, [1954-1955]/1985, p. 188).

A verdade que Freud estabelece como primeira para Lacan é a de que o sonho é sempre a realização do desejo, de um voto (LACAN, [1954-1955]/1985, p. 190). No caso do fundador da psicanálise, como indica ele próprio, na interpretação do sonho tinha o desejo de se desvencilhar da culpa de não eliminar de todo os sintomas de sua paciente, posto que, desvendando o conflito neurótico de Irma, a paciente histérica não aceita a solução. E se não aceita, os impasses aparecem no sonho como padecimentos orgânicos, o que aliviava a culpa do médico.

Lacan ainda comenta que nessa pré-história da psicanálise, como ele nos assinala, pensava-se que o sentido fundamental da neurose, quando descoberto, basta para que, ao propô-lo ao sujeito, ele devesse aceitar ou não essa descoberta, que ia na direção de sua cura. Assim, para Freud, em seus sonhos, se Irma não aceita, é uma má paciente, enquanto um paciente que aceita é bom e tudo lhe corre bem (LACAN, [1954-1955] /1985, p. 191).

Freud tem a impressão de haver proposto a boa solução aos sintomas histéricos de Irma – Lösung. Esse vocábulo tem a mesma ambiguidade em alemão como em francês, como dita Lacan (LACAN, [1954 -1955]/1985, p. 191) – é tanto a solução que se injeta na paciente como relatado no sonho como pode adquirir o sentido de solução de um conflito. Revela-se desde então uma multiplicidade de sentidos não apenas na imagem de Irma, mas também condensada em palavras no sonho paradigmático.

Quanto ao trabalho onírico do deslocamento, Freud logo perceberá que os elementos que se destacam como os principais componentes do conteúdo manifesto do sonho estão longe de desempenhar o mesmo papel nos pensamentos do sonho. E que, na realidade, pode se afirmar o inverso: o que é claramente a essência dos pensamentos do sonho não precisa, de modo algum, ser representado no sonho; ao que parece, opera nos sonhos o trabalho de deslocamento. Ilustrado no fato do sonho poder rejeitar os elementos altamente enfatizados nos pensamentos e selecionar para seu conteúdo outros elementos até então não veiculados pelos pensamentos, pela consciência (FREUD, [1900]/ 2019, p. 207).

Portanto, parece plausível supor que, no trabalho do sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade e, por outro, por meio da sobre determinação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, para depois penetrarem no conteúdo do sonho. Assim sendo, ocorrem transferência e deslocamento de intensidade psíquica, no processo de formação do sonho.

Destarte, como propõe o autor, o deslocamento do sonho e a condensação do sonho são os dois fatores dominantes cuja atividade podemos, em essência, atribuir à forma assumida pelos sonhos (FREUD, [1900]/2019, p. 209). Freud, em seu tempo, já acreditava na correspondência entre os mecanismos operadores dos sonhos e sua correspondência na linguagem, e propôs a associação livre: na liberdade de falar o que vem à mente, ao “soltar a língua” é possível identificar uma significação de manifestações psíquicas de origem inconsciente. Todas possuem em comum o caráter de significar outra coisa bem diferente do que significam imediatamente, ou seja, também ao falar em associação livre se opera um deslocamento.

Ora, seria possível, então, estabelecer um elo entre os mecanismos que operam a metáfora na linguagem aos que operam a condensação nos sonhos, bem como os mecanismos que na linguagem operam a metonímia ao trabalho de deslocamento no sonho dado, como já propôs Jakobson? Certamente, esse fato não passou despercebido para Jacques Lacan, que os

utilizará para fundar uma analogia entre os processos inconscientes – e os sonhos são via régia para seu acesso – e o funcionamento de certos aspectos da linguagem (DÖR, 1989, p. 20).

Em “Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Jacques Lacan logo de início esclarece que é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente. É possível, então, que se tenha de reavaliar a ideia segundo a qual o inconsciente é apenas a sede dos instintos (LACAN, [1966]/1998, p. 498).

O autor completa: o inconsciente não é o primordial, nem o instintual, e de elementar ele só conhece os elementos do significante. A afirmação de Jacques Lacan pode ser entendida no contexto de que, não raro, ainda ligam-se à noção de inconsciente à época da proposição de sua primeira tópica Freudiana, que começava a investigar os aspectos pulsionais, as forças obscuras a mover o ser humano, de modo que a racionalidade não se enraizava profundamente. Era apenas uma camada de verniz sem rédeas no comportamento humano (GARCIA-ROZA, 2009).

No texto mencionado, devemos entender letra – que compõe o título – como o suporte material da linguagem. A importância que o psicanalista francês dedica à linguagem, com sua estrutura, é devido ao fato de preexistir à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental. Se parecemos nos servir da linguagem, na realidade, somos seus servos.

A linguagem, composta por suas cadeias significantes, veicula a primazia do significante – como já vimos anteriormente. Então, sobreavisados, não devemos ceder à ilusão da existência de um vínculo natural entre significante e significado. Posto isso, é na cadeia significante que o sentido insiste e é, no nível do significante, que metáfora e metonímia se esboçam e desenham os seus efeitos.

Ao que propõe Jacques Lacan: eu me atenho à ordem do que afirmo, quando digo que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. Esse ‘como’ é pensado muito precisamente – volto sempre a isso, para não dizer que o inconsciente é estruturado ‘por’ uma linguagem. Ele é estruturado ‘como’ (LACAN, [1972-1973]/1985, p. 166).

Sobre a metonímia, Jacques Lacan destaca: (é) a parte tomada pelo todo [...] se a coisa é para ser tomada no real, não nos deixa uma grande ideia do que convém entender sobre a importância da frota que, no entanto, essas trinta velas supostamente aquilatam. Um navio ter apenas uma vela é, na verdade, o caso menos comum. Onde se vê que a ligação do navio com a vela não está em outro lugar senão no significante, é de palavra em palavra dessa conexão que se apoia a metonímia (LACAN, [1966]/1998, p. 509).

De palavra em palavra, sem significação *a priori*, é que as operações linguísticas podem se fazer. Observemos agora o que psicanalista nos diz da metáfora, vamos ilustrá-la prontamente. Digamos que a poesia moderna e a escola surrealista nos permitiram 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. Em outras palavras, para que tenha lugar a criação metafórica (LACAN, [1966]/1998, p. 510).

No entanto, a centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, ou seja, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes nos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia. Uma palavra por outra, eis a fórmula da metáfora (LACAN, [1966]/1998, p. 510).

Vemos que a metáfora se coloca no ponto exato em que o sentido se produz no não senso, ao indicar efeitos para além da linguagem. Assim, vislumbra-se que é seu próprio destino que o homem se desafie através da derrisão do significante, já que o homem não pensa com sua alma, como imagina o Filósofo. Ele pensa com uma estrutura, a da linguagem (LACAN, 2003, p. 512).

Sobre o inconsciente estar tecido como uma linguagem e não se remeter ao “espírito”, como alguns ainda guardam a impressão, Jacques Lacan destaca: é fato que a letra mata, dizem, enquanto o espírito vivifica. Não discordamos disso, já tendo tido que saudar aqui, em algum ponto, uma nobre vítima do erro de procurar na letra, mas também indagamos como, sem a letra, o espírito viveria. Todavia, as pretensões do espírito continuariam irredutíveis, se a letra não houvesse comprovado produzir todos os seus efeitos de verdade no homem, sem que o espírito tenha que se intrometer minimamente nisso (LACAN, [1966]/1998, p. 510).

A proposta de Jacques Lacan que o inconsciente é estruturado como uma linguagem não é, contudo, absoluta. O autor não deixa de propor que exista uma hiância: o real subjacente à estrutura, que haja o indizível, o limite para a palavra veiculado pela noção de um real. Isso não torna menos eficaz esse momento de seu ensino. O que se poderá notar é uma reformulação em seus ensinamentos finais cuja intenção, de alguma forma, é sobrepor suas elaborações. Posto isso, é importante dimensionarmos a contribuição lacaniana e seu alcance clínico ou teórico, em cada etapa de seus ensinamentos.

1.3.5. *Linguesteria*

Tomando que o ensino estruturalista não é menos eficaz perante o ensino do real e suas hiências, devemos pontuar que o diálogo entre psicanalistas e linguistas geralmente tem se dado com ênfase no primeiro ensino lacaniano de primazia do simbólico, tempo do enaltecimento das palavras a partir dos efeitos da significação sobre o significante, como vimos até aqui.

No entanto, a interlocução quanto ao ensino posterior aos anos 1970 é rara e quase não se encontram trabalhos que contemplem esse período na redefinição de novas parcerias (MONTEIRO, 2012) e o impacto da concepção de *lalíngua* na linguística.

Dessa forma, pensar os encontros e desencontros entre Jacques Lacan em seu último ensino e Saussure pode significar ir além de domínios demarcados, o que não caberá ao recorte de nossa dissertação. O que podemos afirmar, nesse íterim, é que o conceito lacaniano de *lalíngua* em seu último ensino não vem complementar o que não foi possível a Saussure teorizar em termos de língua (MONTEIRO, 2012). Trata-se de outra via: estabelece-se entre língua e *lalíngua* uma relação paradoxal, entretanto não excludentes.

Na intenção de reforçar o fato de que os destinos que dá à linguagem extrapolam as questões do campo da linguística, Lacan argumenta que, considerando a fundação do sujeito e que tudo que verte de sua boca seja inconsciente, já não é possível falarmos em linguística. Assim, forja outra palavra: *linguesteria* (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 22). A condução por outro domínio que não aquele reservado aos linguistas nos faz cogitar que as elaborações de Saussure sobre a linguística em relação à psicanálise tiveram a finalidade de reconduzi-la, a psicanálise, aos seus próprios fundamentos (FUKS, 2017).

2 2º CAPÍTULO – ÚLTIMO ENSINO LACANIANO: LETRA, LALÍNGUA E O *PARLÊTRE*

2.1 Letra

Rompida a hegemonia linguística, vigente a “lingueteria” e posta em jogo a linearidade da cadeia significante e com inclusão do gozo da fala, há modificações tanto na noção de representação quanto no estatuto do sujeito significante, que se solta da cadeia e se transforma em insígnia. A insígnia – significante solto – ganha o estatuto de letra. Assim, a insígnia é signo, signo de gozo (ROSA, 2009).

O conceito de letra, cunhado também no último ensino lacaniano, afasta a prevalência de uma dimensão mais falada da língua que se fundava no significante saussuriano, e dá relevância à dimensão escrita da língua (ROSA, 2009). A isso devemos a escolha dos poemas – que não prescindem da materialidade da voz – mas, fundamentalmente, são literários.

Considerando que, à medida que Lacan se afasta da hegemonia da linguística estrutural, vai prevalecendo não o sentido da língua, mas o gozo. A partir daí evidencia-se que é a pulsão e não a significação que move o ser falante. Com isso, Lacan propõe a noção de lalíngua, conceito fundado para falar da satisfação pulsional (ROSA, 2009).

Lalíngua pode ser entendida como os estilhaços do choque da linguagem com o corpo, que comporta gozo, mas não promove um acontecimento de corpo por não demarcar uma borda que contorna um vazio (a zona erógena freudiana), incorrendo na possibilidade de extração do objeto pulsional que localiza o gozo. O que faz isso é a letra, a marca no corpo de um dos estilhaços de *lalíngua*. (ÁLVAREZ, 2020 *apud* PIMENTA, 2021)

Lalíngua se sustenta no som e no sem sentido estando mais relacionada ao fonema e à letra. Traz, além do fônico, o material marcadamente gráfico cumprindo o papel de transcrever os sons de lalíngua, assim não há letra sem lalíngua e lalíngua se precipita na letra. Posto que a letra põe em uso o material significante, assegurando que, ali, no corpo, algo se escreve – mas também algo ressoa.

A letra é o receptáculo que dá acolhimento ao gozo (MONTEIRO, 2012). Se lalíngua é o impacto, a entrada do gozo no corpo, a letra implica uma localização desse gozo – que em lalíngua estava deslocalizado. Lalíngua é o início do gozo, enquanto a letra é sua marca, o recorte de um modo singular de gozo. A letra é marca de gozo e modo de gozo (ÁLVAREZ, 2020, p. 85).

Em sua estrutura gráfica de insígnia opera com significantes soltos e se ordenam fora do sistema simbólico na sua face representativa e comunicativa (ROSA, 2009). Observa-se então uma mudança da lógica significante para a lógica da letra, ou de lalíngua, especialmente no quebra do encadeamento de signifiante que agora forma enxames (*essains*) de Uns, como veremos à frente.

Saímos de uma estrutura de cadeia que predominava no ensino estruturalista para uma estrutura de constelação que predomina no ensino real. Interessará a Lacan nesse momento a escrita ideogramática chinesa, composta de seus Uns.

O agrupamento chamado “constelação” pode ser associado ao que Ezra Pound fez surgir a partir da poesia chinesa: o princípio de condensação e o método ideogrâmico de compor que são a “justaposição direta de elementos em conjuntos geradores de relações novas” (CAMPOS, 1993 *apud* ROSA, 2009).

O método ideogrâmico de composição tenta ultrapassar os obstáculos da cadeia signifiante à constelação de letras: os signos do gozo do ordenamento lógico-discursivo (e Lacan já havia cunhado para isso o termo *linguística*, que o afasta da linguística estrutural) tentará criar, na literatura, com o sistema fonético, com dígitos e letras, uma área linguística não discursiva, não verbal (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 82 *apud* ROSA, 2009).

O “movimento constelar” emerge com as vanguardas do início do século XX e renasce em meados do século – e até a década de 1970, com a poesia concreta. Sua realização trata-se de atacar a organização convencional do poema – cuja unidade formal é o verso –, de modo que “o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (ROSA, 2009). Nessa “poesia-sem-verso” – e nesses quesitos se parece com o poema *nonsense* – ganha importância um campo relacional de funções gráfico-fonéticas, como veremos no poema da cauda do rato mais à frente – e uma justaposição de palavras que levam o leitor a uma experiência “verbivocovisual”, expressão cunhada por Joyce (ROSA, 2009).

O surgimento do conceito de constelação tem em Mallarmé um precursor. A subversão do campo poético e inauguração de um novo espaço no qual a língua surge como “um sistema de relações espaciais infinitamente complexas” (BLANCHOT, 1984, p. 247 *apud* ROSA, 2009) – envolvem o poema como uma forma nova.

Mallarmé atenta-se ao “poético que abriu-se [*sic*] à não-linearidade, à estética do fragmentário e do prisma” (ROSA, 2009). É típico de sua obra, por exemplo, a página,

simultaneamente disposta, desdobrada, à mostra, caracteres diversificados que regulam a emissão oral e a disposição dos temas principais, secundários e adjacentes (ROSA, 2009).

Pode-se dizer, segundo a autora, que sua escrita trata-se de uma partitura, permeada de silêncios, separada em grupos de palavras ou palavras entre si; movimento escandido, acelerado, delongado, que força um espaçamento da leitura (ROSA, 2009).

A vanguarda dos movimentos artísticos em seu “constelar” se dá, em grande medida, pelo advento do mundo moderno – os mosaicos tipográficos e eletrônicos favoreceram o surgimento da crise na poesia subjetiva. Não nos furtamos das simultaneidades – impostas pelos cartazes, *slogans*, manchetes – nem dos movimentos instantâneos – anúncios luminosos, histórias em quadrinhos etc. – ambos sinalizando a necessidade de uma comunicação rápida dos objetos culturais (ROSA, 2009).

Faz-se necessário pensarmos – e assim contextualizarmos – como o poema chega às vanguardas e em que isso se relaciona ao nosso tema, por isso traçaremos no terceiro capítulo uma análise atenta que se rende à diferenciação teórica entre poema e poesia. Retomamos um poema de Mallarmé, e também versamos sobre algumas vanguardas incluindo a de Lewis Carroll em seus contextos, além, é claro, de uma brevíssima história dos poemas.

2.2 Lalíngua

O termo *lalangue* aparece na obra de Lacan a partir d’*O seminário, livro 19: ...ou pior*, traduzido ou por *lalíngua* ou *alíngua*. Neste nosso trabalho, acompanhamos Haroldo de Campos, que cunhou o significante lacaniano em português como *lalíngua*. Para ele, o prefixo “a”, em português tem um sentido privativo que o distancia do artigo feminino francês “La”, escolhido por Lacan.

Assim sendo, a opção por *alíngua* poderia vir a significar o oposto do que se pretende com *lalangue*. Em vez de servir como um destaque, de dar uma ênfase nas ressonâncias com “*lalia*”, “*lalação*”, de servir de evocação a tudo o que nos afeta quanto a um fluxo polifônico das palavras, poderíamos incorrer no erro de conceber *lalangue* como uma ausência de linguagem, o que não é o caso.

Com esta tradução, “*lalíngua*”, enfatizamos o elo que a palavra guarda com a *lalação*, uma modalidade “privada” da língua que diz do encontro com os primeiros equívocos, detritos da língua materna que embala e afeta o corpo do infante.

Como modalidade privada, queremos dizer que lalíngua, assim como a fala, está no campo do particular, no campo inconsciente, em que o sujeito pode imprimir algo de si e de sua história, e não no campo da linguagem corrente direcionada à comunicação.

Quanto à lalação, retornemos ao ensino de Jacques Lacan: eu faço lalangue porque isso quer dizer lalala, a lalação, pois é um feito muito precoce do ser humano fazer lalalações. Assim, basta apenas ver um bebê, escutá-lo, e verificar pouco a pouco que há uma pessoa, a mãe, que é exatamente a mesma coisa que *lalangue*, exceto que se trata de alguém encarnado que lhe transmite *lalangue* (LACAN, 1974).

A partir do “saber do analista” (1971-1972), e mais enfaticamente no *O seminário, livro 20: mais, ainda* (*Encore*, homofônico a *En corps* – no corpo) (1972-1973), dentre outros momentos que marcam a predominância do registro do real, o autor passa a incluir a questão do corpo em sua teoria e o circunscreve em um lugar para o pré-discursivo: não se trata mais de uma linguagem desencarnada, que se articula em significantes. O significante é a causa do gozo (LACAN, [(1972-1973)/2008], p. 11). E a letra é seu recorte.

A linguagem – enquanto código direcionado à comunicação – não é o fato primordial, portanto, mas, sim, o gozo. O *parlêtre* se esgarça na linguagem – uma palavra remete a outro, à outra – na busca de uma completude que não é possível, pois o Outro é faltante (LEITE, 1997). Miller então afirma o exposto anteriormente: o primário é lalíngua e o gozo, e todos os demais são derivados (ALVARÉZ, 2020, p. 67). Lalíngua pode ser entendida como a manifestação do real na língua: o real que transita em forma de lalíngua e que está destinado a se revelar no que escapa à língua, naquilo que lhe faz furo. É o equívoco presente na língua que escancara sua incompletude. A presença de um real atesta que a linguagem não recobre tudo e há o que permanece impossível de ser dito (TFOUNI *et al.*, 2017) e por isso é necessária a invenção, por isso nos valemos do poema que, sendo palavra, tem os efeitos de transcendê-la.

O lugar pré-discursivo trata-se de um saber que está inteiramente investido no fazer, um saber-fazer, vemos, como dito, a abertura ao equívoco e à criação. [...] A lalíngua que o *parlêtre* habita, está sujeita à equivocidade pela qual cada uma delas se distingue. Uma língua entre outras não é nada além da integralidade dos equívocos que sua história deixou persistirem nela. É o veio em que o real se depositou ao longo das eras [...] (LACAN, [1972]/2003, p. 492). Nesse sentido é que, com lalíngua, o psicanalista pensa em uma “linguagem” anterior à fala articulada, propondo que a linguagem é uma elucubração de saber sobre lalíngua (LACAN, [1972-1973] /2008, p. 187).

Miller afirma: “Lacan chega a pôr em questão o conceito de linguagem, que passa a ser considerado como um conceito derivado e não originário, em relação à invenção lacaniana de *lalíngua*, que é a fala antes do seu ordenamento gramatical e lexicográfico” (MILLER, 2012, p. 38 a).

Ao tomar a incompletude e os furos da linguagem, Jacques Lacan desenvolverá, portanto, *O seminário, livro 20: mais, ainda*, que “a linguagem é aquilo como o que o inconsciente é estruturado, é mesmo porque, a linguagem, de começo, ela não existe. A linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função da língua” (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 149).

À vista disso, a linguagem parece sempre se remeter não a um fluxo contínuo, mas nasce – à analogia do aluvião na mineralogia dos dendritos – dos pequenos pingos de chuva do idioma materno, nos quais *lalíngua* se alicerçará: assentada em *lalíngua* é que a linguagem se erige. Nesse nível original, são solidários o gozo e *lalíngua*, e resultam derivados o desejo, o discurso e também a linguagem (ALVARÉZ, 2020, p. 67).

O sujeito do inconsciente, ou sujeito barrado, que abordaremos mais adiante, constituir-se-á somente em um segundo tempo lógico, posterior ao *parlêtre*, por meio do banho de linguagem advindo do campo do Outro. O enxame de S1s de *lalíngua* não produz sentido e não promove um acontecimento (ÁLVAREZ, 2020, p. 85). É ele que constitui o primeiro tempo lógico, ao qual a linguagem irá se sobrepor.

2.2.1 O gozo e o gozo de *lalíngua*

Nessa seção visamos percorrer brevemente os conceitos de gozo na obra lacaniana até alcançarmos o que o autor expõe como “gozo do Um”, ou gozo de *lalíngua* em que o gozo é a razão de existir do próprio “significante”.

Assim, para Jacques Lacan, já a partir d’*O seminário, livro 4* (1956-1957) os efeitos da pulsão mostravam-se presentes para além da relação imaginária, e a experiência analítica apontava para o fato de haver, sim, gozo na experiência com a linguagem, o que impediria qualquer tentativa de realização plena do sujeito no significante (BARROSO; FERRARI, 2014, p. 250).

N’O *seminário*, livro 7 (1959-1960), como aponta Ilka Ferrari e Adriane Barroso, o gozo surge pertencendo ao registro do real, que passa a ser sua morada definitiva até o último ensino, embora seu modo de relação com a linguagem apresente variações nesse trajeto: caberia ao sujeito do inconsciente uma recusa desse gozo original, inapreensível na instância do real, que só pode ser localizado *a posteriori*, após a cadeia significante ser instaurada e permitir que se construa para ele uma borda que o situa (BARROSO; FERRARI, 2014, p. 250). O gozo é apenas atingível por uma construção atingível pela transgressão do bem e do belo. Quando se compreende que da pulsão, uma parte é representável, transcrita como desejo, enquanto outra permanece vinculada ao real, sendo o objeto a, é que isso que faz a ponte entre prazer e gozo (BARROSO; FERRARI, 2014, p. 251).

Apenas n’O *seminário*, livro 11 (1964) o gozo deixa de ser tomado como se estivesse localizado em uma espécie de abismo para além da linguagem (BARROSO; FERRARI, 2014, p. 251), o acesso ao gozo se dá por uma via que não é a da transgressão, mas a da repetição pulsional. Vemos já aqui na obra lacaniana que há um corpo afetado por um gozo ineliminável, e que a língua existe antes mesmo da linguagem formal.

Um ser de gozo não pode ser todo absorvido pela operação de significantização: o sujeito é alienado no próprio movimento de S1 a S2, não fixado a um significante, tornando insuficiente toda possibilidade de identificação oferecida pelo Outro (BARROSO; FERRARI, 2014, p. 251).

A consequência clínica desse período, que vai d’O *seminário*, livro 11 ao o último ensino lacaniano, foi a demarcação de um espaço privilegiado para o corpo, para o gozo com a linguagem, e para as experiências vividas, na proposição da clínica dos nós, das conexões e das tranças que substituem as cadeias significantes.

Para Miller, há em Lacan duas clínicas: a primeira clínica, da relação da dialética do sujeito com o Outro, chamada primeiro Lacan, na qual a ênfase é colocada no Simbólico. E a segunda clínica, que é a clínica do real, a clínica borromeana, em que se pode pensar casos fora do limite da clínica da dialética do sujeito (LEITE, 1998).

A clínica do real está baseada na forclusão generalizada da falta no Outro é a condição para a existência do “*parlêtre*”, o que promove um giro e faz da psicose o paradigma das estruturas.

Detendo-nos um pouco mais no que enuncia a na primeira lição d’O *seminário*, livro 20: *mais, ainda*, “Do gozo”, que o gozo se reduz apenas a uma instância negativa, o gozo é aquilo que não serve para nada (LACAN, [(1972-1973)/2008], p. 11) e critica a tradição da

filosofia utilitarista questionando: o útil serve para quê? É o que não foi jamais bem definido, por razão do respeito prodigioso que, pelo fato da linguagem, o ser falante tem pelo que é um meio (LACAN, [(1972-1973)/2008], p. 11).

O autor ressalta, na mesma lição, que o usufruto – noção retirada do direito que, esse, sim, é responsável por uma repartição, distribuição, retribuição no que diz respeito ao gozo – é útil, não o gozo em si. Afirmando que é a relação do direito com o gozo que instaura a diferença que há entre o útil e o gozo (LACAN, [(1972-1973)/2008], p. 11).

Lalíngua, essa substância de gozo que para nada serve, é um neologismo ocasionado por um lapso quando Jacques Lacan, ao proferir “O saber de um psicanalista” refere-se à Laplanche – psicanalista francês – e mescla seu nome à Lalande (dicionário francês).

Destarte, com algum humor, diz que lalíngua – grafado dessa maneira – nada concerne com dicionário qualquer que seja. Isso porque o dicionário tem relação com a dicção – a linguagem ditada pelas normas da língua – e propõe que não seria esse lado que teria a ver com o inconsciente (LACAN, [1971-1972] /1998, p. 10).

Em “Los signos del goce” (1986-1987), Miller afirma lalíngua como o conceito que permite a virada à segunda axiomática de Lacan, que já não sustentará o estruturalismo e o inconsciente estruturado como uma linguagem, e sim no gozo que está presente em lalíngua: “Se o gozo é mais fundamental que o Outro, observem que, simetricamente, Lacan introduz o conceito de lalíngua como anterior ao de linguagem” (MILLER [1986/1987] apud ALVARÉZ, 2020, p. 67).

Quanto ao gozo, podemos nos remeter a Miller, em seus “seis paradigmas do gozo”, em que o autor compreende que o ponto de partida de Jacques Lacan foi o fato da linguagem e da fala como comunicação endereçada – e nascida do Outro. Não obstante, n’*O seminário, livro 20: mais, ainda*, Jacques Lacan começa a expor o gozo enquanto fato [...]. Mas, ainda em termos de representação, podemos entender que significante representa o gozo (MILLER, 2012c, p. 38).

O gozo era sempre secundário em relação ao significante, sem embargo; no sexto paradigma, a linguagem e sua estrutura são lançadas ao papel secundário, derivado. Isso porque nasce um questionamento sobre a fala não ser concebida enquanto comunicação, mas como gozo, um gozo sem endereçamento, o “gozo do Um”. O gozo seria primário, originário (MILLER, 2012c, p. 38).

O que Jacques Lacan chama de lalíngua é a fala como disjunta da estrutura de linguagem que aparece separada da comunicação por meio de uma aliança originária entre o gozo e

lalíngua e sob a forma do gozo do blábláblá (MILLER, 2012c, p. 38) ou de um ronronar: lalíngua não está feita, antes de tudo, para dizer, mas sim para gozar [...] é o nosso ronronar. O significante, nesse momento, não é mais do que uma construção linguística a supor a anulação, o esvaziamento da substância sonora, aquela à qual se produz assonâncias, onomatopeias, todas as homofonias com as quais Jacques Lacan brinca em numerosas ocasiões (ALVAREZ, 2020, p. 75). Temos:

Lalíngua serve para outras coisas muito diferentes da comunicação. Nos tem [sic] mostrado a experiência do inconsciente, enquanto feito de lalíngua, esta lalíngua que escrevo em uma só palavra, como sabem, para designar o que é sujeito de quem [...] Se a comunicação se aproxima ao que efetivamente se exerce no gozo da lalíngua é porque implica réplica, dito de outra maneira, o diálogo. Mas, lalíngua serve primeiro para o diálogo? Como articulei em outros tempos, nada é menos seguro. (LACAN, [1972-1973]/1985, p. 166)

No sexto paradigma, Miller indica que não só há a queda da fala como comunicação, mas também aponta para o fato que os conceitos do grande Outro, do nome-do-pai, do símbolo fálico, desmoronem-se como semblantes (MILLER, 2012c, p. 38). Assim, a disjunção é a tônica vinculada por esse paradigma: a disjunção da fala e da linguagem, do significante e do significado (MILLER, 2012c, p. 40).

Lacan frisa, no momento em que inaugura o sexto paradigma do gozo, que todas as necessidades do ser falante estão implicadas em uma outra satisfação ao nível do inconsciente: o gozo se baseia na satisfação com a linguagem (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 71) e a realidade é abordada com os aparelhos de gozo e não há outro aparelho de gozo que não a linguagem (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 75).

Sobre a queda do ensino predominantemente estruturalista, o psicanalista francês vai ressaltar, em “O aturdido” (1972), que o sujeito barrado habita a lalíngua, e está exposto à equivocidade pela qual cada uma delas (línguas) se distingue.

Diante disso, podemos entender que uma língua não é nada além dos equívocos que sua história deixou que persistissem nela. É o veio em que o real – o único, para o discurso analítico – se mostra sob a afirmativa que não existe relação sexual (e que estamos submetidos à incomunicabilidade) (LACAN, [1972]/2003, p. 492).

2.2.2 *Lalíngua e o inconsciente real*

O real incrustado no sintoma, como aquilo que não cessa e que resiste, foi o que ofereceu a Lacan as coordenadas da invenção do dispositivo analítico para o levar a abandonar a hipnose e buscar outras estratégias na condução de um tratamento analítico. E ele o fez através dos sonhos (MUCIDA, 2012).

Dessa forma, os sonhos, como produção do inconsciente, bem como os sintomas, apresentam um núcleo resistente: algo sempre escapa à interpretação. Se, em Sigmund Freud, o real já mostra implicações nas ações inconscientes, Jacques Lacan vai argumentar sobre a tese de um inconsciente real, na qual não deve haver interpretação. Isso porque “quando o espaço de um lapso não comporta mais nenhum sentido (ou interpretação) somente aí é possível estar seguro de estar no inconsciente” (LACAN, [1976]/2001, p. 571).

É a partir de então, e não mais sob a ênfase do simbólico trazida em RSI, mas n’*O seminário, livro 22: RSI*, que temos concepção de inconsciente real: o real, devemos concebê-lo como aquilo que é expulso do sentido. É impossível como tal. É a aversão do sentido (lapóstrofo). É também a versão do sentido no anti-sentido e no ante-sentido. É o recuo do Verbo, visto que o Verbo só está lá para isso (LACAN, [1974-75], Inédito, p. 106).

Ao escolher o lapso e não outra formação do inconsciente – como os sonhos ou o sintoma – Jacques Lacan acena para as infinitas leituras, pois o lapso é aberto ao sentido. É onde se veicula a abertura do inconsciente e que pode colocar em causa isso que é da ordem do inconsciente real: pontos de fechamento do inconsciente e o limite à interpretação e à cadeia de sentido (MUCIDA, 2012).

Em uma análise, deparamo-nos com muitas idas e vindas, passando pelo inconsciente real. Significa que o *parlêtre* pode extrair desse percurso um saber lidar com o real fora de qualquer sentido e que isso tem efeitos sobre o espaço de seu gozo. Jacques Lacan demonstra que o inconsciente é um saber fazer, uma habilidade de fazer com lalíngua que excede em muito aquilo que se pode dar conta em nome da linguagem (ALVÁREZ, 2020, p. 65).

Assim, se a linguagem é uma elucubração de saber sobre lalíngua, o inconsciente é um saber fazer dessa elucubração (ALVÁREZ, 2020, p. 65), que não é só um pensamento, mas um trabalho ativo (ALVÁREZ, 2020, p. 65).

É só depois de “feito” esse trabalho que poderemos pensar em outro inconsciente. A partir da elucubração de saber fazer com lalíngua, é que se poderá pensar em um inconsciente estruturado como uma linguagem.

Mas, o que é uma elucubração de saber? Miller propõe uma articulação de semblantes, a um só tempo se desprende do real e o envelopa. Segundo o autor, a maior mudança que atinge

a ordem simbólica no século XXI é o fato de ela ser, hoje, amplamente entendida como uma articulação de semblantes (MILLER, 2014).

As categorias tradicionais enquanto garantidores fálicos que organizavam a existência passam para o nível de construções sociais, votadas à desconstrução. Não é apenas o fato de os semblantes vacilarem, mas de eles serem reconhecidos como semblantes (MILLER, 2014). Se a psicanálise lacaniana atenta para esses semblantes, é ela também que, por meio de Lacan, restitui o outro termo da polaridade conceitual: nem tudo é semblante, há um real. O real do laço social aponta a inexistência da relação sexual. O real do inconsciente é o corpo falante (MILLER, 2014).

A ordem simbólica, concebida como um saber regulando o real e lhe impondo sua lei, assinalava uma clínica dominada pela oposição entre neurose e psicose. Agora, a ordem simbólica é reconhecida como um sistema de semblantes que não comanda o real, mas lhe é subordinada. Um sistema agora concebido como respondendo ao real da relação sexual que não existe (MILLER, 2014).

Lalíngua, enquanto língua originária, é precisamente o que marca o giro de um inconsciente estruturado pela linguagem e seus semblantes para um inconsciente real: propor que a linguagem é aquilo com a qual o inconsciente é estruturado, não é seguro porque a linguagem, em primeiro lugar, não existe (ALVÁREZ, 2020, p. 62).

Isto é, a linguagem não é primária. O inconsciente real, que caminha no sentido de um saber fazer com a elucubração que a linguagem fez sobre lalíngua, evidencia que o primário sim existe: é lalíngua. No inconsciente real, estamos fora do sentido: trata-se da existência de vários S1 que não se associam a nada.

Os Uns da lalíngua – língua original, arcaica ou fundamental – encontram-se em estado bruto, que não formam cadeia e são arredios ao campo da verdade e da historicidade (MUCIDA, 2012). São um enxame de S1s que portam o gozo.

A linguagem é definida como o tratamento e a distribuição desse gozo, ou seja, a linguagem é meio de saber fazer com o gozo expresso pelo enxame de S1s. Assim, podemos dizer que o primeiro ensino em que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” continua válido, mas seu significado agora é um pouco mais complexo: o inconsciente é estruturado como uma linguagem em um segundo tempo lógico, sendo que o primeiro implica uma tramitação e distribuição do gozo de lalíngua (ALVÁREZ, 2020, p. 66).

2.3 Poema e lalíngua

Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem.
(BARROS, [1985]/2010, p. 195)

Em “Um esforço de poesia”, Miller dirá que o que torna possível o encontro entre a psicanálise e a literatura – ou o poema – é que em ambos comparecem a causa de desejo além de serem facilitadores da produção de novos significantes (MILLER, 2003). O poeta descreve o real através de uma linguagem condensada, às vezes enigmática, enfocando-o com um olhar sempre novo (OLIVEIRA, 2012).

A produção de novos significantes e esse tangenciar do real para nós é especialmente interessante já que desde que lançamos mão das identificações de lalíngua com a poesia soubemos que lalíngua é um som aparentemente sem sentido que faz presença e ultrapassa a significação. Lacan também segue rumo a um “significante novo” que não tenha nenhum compromisso com o sentido e porte seus equívocos.

Nas palavras do psicanalista, é desejável um significante novo que não tivesse nenhuma espécie de sentido, o que talvez levaria àquilo que, com passos trôpegos, chama-se real. Por que não tentaríamos formular um significante que, contrariamente ao uso que se faz atualmente, tivesse um novo efeito? (LACAN, [1977]/1998c, p. 14 *apud* MONTEIRO, 2012).

Dada a sua plasticidade, lalíngua pode tomar qualquer sentido e conseguir esse efeito, um efeito de ressoar e poder ser uma promotora de novos significantes. Como está fora da linguagem formal é o detrás da linguagem estruturada sintaticamente, está para-além do campo semântico. Lalíngua afeta, desestrutura as ordenações da língua, escancara que a língua é não-toda, e que é por ela sustentada.

Sendo assim, lalíngua é matéria-prima para os poetas e não passa despercebida. Nos dizeres de Manoel de Barros, o poeta não gosta “de palavra acostuada”, e é “um abridor de amanhecer” em uma poética que faz acordar a língua (BARROS, 2010 *apud* SOUSA; HERCULINO, 2020).

Destarte, o poeta produz novos significantes em uma língua cristalizada, surrada, pelo uso cotidiano, como em nossa epígrafe: são os poetas que arejam a linguagem. Lacan completa:

[...] É aí que lalangue, lalangue em francês, deve me dar uma ajuda – não, como acontece algumas vezes, me oferecendo um homônimo [...] que está mesmo aí é para nos servir para alguma coisa – mas simplesmente me permitindo dizer que a gente âme (que a gente alma). Eu almo, tu almas, ele alma. Aí vocês veem que só nos

podemos servir da escrita, mesmo para incluir o jamais j'âmais (o jamais já almais). (LACAN, [1972-1973]/1985, p. 116)

Sousa e Herculino, citando Manoel de Barros, nos deixam saber que “gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável” (BARROS, 2010 *apud* SOUSA; HERCULINO, 2020). Em vista disso, será pelo “defeito” que se promove uma quebra na língua: o tropeço, o buraco que desfaz a ilusão de que há um sentido na língua. São os defeitos que escancaram que o discurso é poroso, aerado fal(t)hoso (SOUSA; HERCULINO, 2020).

O que permite que “lalíngua se alma.” A falta – essa incompletude de sentidos – é uma falha no simbólico, uma “desilusão” que explicita o real da língua, o discurso originário: é lalíngua que se mostra, tecida nos equívocos, plena de não sentidos.

Sousa discorre que há urgência em tomar a língua em sua plástica equivocidade, marcada pela falta que lhe é constitutiva, o que significa tomá-la em sua condição de poesia (SOUSA, 2016).

Tomar a linguagem – a vida, em si – em sua condição de poesia é, para Jacques Lacan, uma astúcia do homem para “enfrentar tudo isso” (LACAN, [1976/1977], 2023). A poesia, ao mesmo tempo que é efeito de sentido, também comporta – e suporta – nossa falta constitutiva.

O efeito de sentido ladeado pelo furo faz com que o fracasso não seja absoluto. E que um poeta se reconheça nisto: senão preencher a falta, ao menos afetá-la. Assim é que, trabalhando com lalíngua, acontece de um sujeito imprimir uma marca que possa abrir uma via em que se escreve um impossível a escrever (MILNER, 2012).

Lacan indica aos psicanalistas que, com o auxílio do que chamamos a escrita poética, podem ter a dimensão daquilo que poderia ser a interpretação analítica (LACAN, [1977]/1998c, p. 10 *apud* MONTEIRO, 2012). Ele reitera que é somente a poesia que permite a interpretação, porque a poesia é efeito de sentido, mas também efeito de furo (LACAN, [1977]/1998c, p. 14 *apud* MONTEIRO, 2012).

É possível inferir que a interpretação, em consonância com a poesia, é fundada em outra ressonância que não passa pela noção de belo, mas por uma economia libidinal suportada pelo equívoco, do qual o chiste vem se ocupar (MONTEIRO, 2012).

Haroldo de Campos, em “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua”, refere-se ao “Dr. Lacan” como um agudo crítico da literatura e talvez alguém que, em sua radicalidade, entenda a urgência em tomar a língua em sua condição de poesia, sem hesitar diante do impossível de escrever.

Assim é que o poeta paulista compara o psicanalista francês primeiramente à Gongora – poeta conhecido como “príncipe das trevas do barroco espanhol” devido ao estilo culto, obscuro e muitas vezes rebuscado – e, posteriormente, à Mallarmé – por ser também um “syntaxier” (um “sintaxista”), um exímio manipulador da sintaxe francesa até os seus extremos limites de diagramação frásica (CAMPOS, 2011).

A partir da profunda ligação e convergência da psicanálise e das letras, Haroldo não deixa de estranhar que “lalíngua”, em muitos textos, venha grafada como “alíngua” com o “a”, prefixo de negação no português, ao que se opõe: ora, lalíngua, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua.

É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela “função poética”, uma língua que “serve a coisas inteiramente diversas da comunicação” (CAMPOS, 2011). Haroldo de Campos expõe sua apreciação por esse conceito ao explicitar que “alíngua” mata a eloquência invocada por lalíngua:

“Prefiro LALÍNGUA, com LA prefixado, este LA que empregamos habitualmente para expressar destaque quando nos referimos a uma grande atriz, a uma diva (La Garbo, La Duncan, La Monroe)” (CAMPOS, 2011).

Sobre etimologias, ele destaca: Lalia, lalação, derivados do grego laléo, têm as acepções de “fala”, “loquacidade” e também por via do latim lallare, verbo onomatopeico “cantar para fazer dormir as crianças” (Ernout/Meillet); glossalalia quer dizer: “dom sobrenatural de falar em línguas desconhecidas” (Aurélio) (CAMPOS, 2011, p. 14).

O autor conclui que toda a área semântica que essa aglutinação convoca (e que está no francês *lalangue*, mas se perderia em *alíngua*), corresponde aos propósitos da cunhagem lacaniana, ao servir à justaposição enfática para frisar que se a “a linguagem é feita de lalíngua”, pode-se brincar, usar de brinquedos linguísticos.

Portanto, Haroldo evidencia que Jacques Lacan maneja bem as figuras de linguagem, seus efeitos e assonâncias: “O ‘idomaterno’ – LALÍNGUA – nos ‘afecta’ com ‘efeitos’ que são ‘afectos’, resume Jacques Lacan, mostrando que sabe jogar com mestria o jogo que enuncia.” (CAMPOS, 2011, p.14).

2.4 O *Parlêtre*

2.4.1 *Sujeito do inconsciente*

Para entendermos o conceito de *parlêtre* ou falasser que Lacan cunha em seu último ensino se faz necessário compreender o que em psicanálise se conceitua como Sujeito do inconsciente até então.

É possível, por exemplo, atrelar – em diversas áreas do conhecimento – o conceito de sujeito ao de agente de determinadas práticas – aquele que atua, tal como notamos na Linguística. O sujeito da psicanálise não é tributário do sujeito do conhecimento ou ainda da representação. Tampouco se trata do homem, caso em que seria o sujeito da antropologia, e menos ainda do indivíduo, sujeito da sociologia (VORSATZ, 2015).

Sigmund Freud não firmou propriamente um conceito de sujeito e, em certa medida, costumava também se referir à noção corrente de autor da ação, de participante ativo. A delimitação do conceito, a que mais tarde Jacques Lacan denominou sujeito, bem como sua importância para o avanço da psicanálise, contudo, residem nas entrelinhas do texto freudiano, desde seus primórdios (BARROSO, 2012), principalmente, no que tange as formulações sobre o inconsciente.

Vladimir Safatle não deixa de sublinhar a inesperada, à primeira vista, correlação entre o sujeito lacaniano, o sujeito da não-presença a si e o gesto de enunciação do *cogito*, em Descartes. O inconsciente freudiano seria o sintoma produzido pela noção moderna de subjetividade, criada pelo filósofo francês (SAFATLE, 2000). Ao que Jacques Lacan pontua:

Não digo que Freud introduz o sujeito no mundo -o sujeito como distinto da função psíquica, a qual é um mito, uma nebulosa confusa – pois é Descartes quem o faz. Mas direi que Freud se dirige ao sujeito para lhe dizer o seguinte, que é novo – Aqui, no campo do sonho estás em casa. (LACAN, [1964]/1988, p. 47)

Identifica-se, assim, então, uma relação genealógica entre a fundamentação da modernidade e o inconsciente psicanalítico, dado que o inconsciente – como pensado por Sigmund Freud – seria um sintoma, uma reação à noção moderna de subjetividade. Além disso, a verdade do projeto de estruturação do sujeito cartesiano seria o sujeito do inconsciente (SAFATLE, 2000). Com a enunciação da tarefa reflexiva do *cogito*, Descartes propõe o princípio da subjetividade, figurada na autoconsciência como princípio mesmo da razão, respaldado na certeza de si mesmo – uma marca da Modernidade enquanto momento histórico (SAFATLE, 2000).

Há, tanto para Descartes quanto para Jacques Lacan, a intenção de fundamentar a razão a partir de uma subjetividade que tenta se apresentar à pura identidade de si. Esse entendimento ratifica o marco do psicanalista francês ao afirmar que o sujeito sobre o qual se opera em

psicanálise só pode ser o sujeito da ciência (LACAN, 1998, p. 873). Todavia, o sujeito da ciência – que para Descartes aparece como certeza imediata – em Jacques Lacan, mostra-se transfigurado como pura inadequação (SATAFLE, 2000).

O sujeito lacaniano tem como irreduzível a alteridade no interior de sua identidade. Isso não apenas pela anterioridade do Outro, como Descartes já considerava, mas porque há um descentramento radical ao passarmos à figura do Outro como estrutura linguística desejante e originariamente inconsistente (SATAFLE, 2020). O sujeito cindido, que marca o ensino estrutural de Jacques Lacan é, portanto, um sujeito cartesiano subvertido (LACAN, [(1966)/1998], p. 794) cujos primeiros passos de elaboração foram dados por Freud ao observar que, nos homens, há algo que age à revelia deles próprios (COUTINHO JORGE, 2005, p. 17).

Assim, opera-se sua “ferida narcísica”, golpe que descentra o homem de si mesmo e escancara que ‘o eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa’” (COUTINHO JORGE, 2005, p. 17). O sujeito que experimenta, faz ciência é ele próprio um sujeito cindido também marcado pela dúvida, conforme destaca Jacques Lacan:

O douto que faz ciência é também um sujeito, ele próprio, e até particularmente qualificado em sua constituição, como o demonstra o fato de a ciência não ter vindo ao mundo sozinha (de o parto não ter sido sem vicissitudes, e de ter sido precedido por alguns fracassos: abortos ou prematuração). Ora, esse sujeito que deve saber o que faz, ao menos segundo se presume. Ao menos assim parece no universo contemporâneo [...] Afirmação à qual [...] se pode dizer que, nesse aspecto mostra mais pretensão do que sucesso. (LACAN, [1960]/1998, p. 794).

Tal descentramento do sujeito da ciência, se funda na pretensão de “saber” o que faz, segundo Jacques Lacan mostra mais pretensão que sucesso. A psicanálise nos diz do sujeito subvertido marcado pela dúvida: um sujeito pontual, evanescente (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 153).

Jacques Lacan propõe a existência de um pensamento mais-além da consciência impossíveis de representar de outro modo que não dentro da rede dos significantes. É a mesma homologia de determinação em que o sujeito do eu penso se acha em relação à articulação do eu duvido (LACAN, [1964]/1985, p. 47).

Descartes apreende o seu eu penso na enunciação do eu duvido, não em seu enunciado que ainda carrega tudo desse saber a pôr em dúvida: Eu diria que Freud dá um passo a mais – que nos designa bastante a legitimidade de nossa associação – quando nos convida a integrar ao texto do sonho o que chamarei o colofão da dúvida – o colofão, num texto antigo, é aquela mãozinha indicativa que se imprimia na margem, no tempo em que ainda se tinha tipografia. O colofão da dúvida faz parte do texto. (LACAN, [1964]/1985, p. 47)

Portanto, as concepções psicanalíticas de sujeito que surgem enquanto conceito em Jacques Lacan, são diferentes de um “Eu” ou de um “Ego” atuantes no plano da consciência. Elas tratam, antes, de um sujeito pensado a partir da concepção de inconsciente (FERREIRA-LEMOES, 2011), ao que o autor francês ressalta [...] ter se referido ao sujeito, quando é do inconsciente que se trata (LACAN, [1964]/1985, p. 46).

Podemos inferir que o sujeito não designa um ser, não encarna uma entidade substancial não responderá à lógica ou ao tempo da consciência e não será regido pelo princípio da realidade. Este sujeito que Lacan conceitualiza esvaziado de toda substância – fenomenal, metafísica ou biológica – para fundar uma subjetividade que recolhemos diariamente na prática psicanalítica; este sujeito do inconsciente, pode ser dito, tomando como referência o cogito cartesiano, e, sob as palavras de Lacan como: penso de onde não sou, logo sou de onde não penso... não sou, ali de onde sou o brinquedo de meus pensamentos, penso no que sou, ali de onde penso não pensar (RABINOVICH, 2001).

É um sujeito que se caracteriza pela barra que o cruza, que o marca para sempre como cindido; cisão que não é um acidente da patologia, da história ou da biologia, mas essa barreira que o cria enquanto sujeito, que o separa do S1, o significante que o marca. Barreira essa que não é outro que o recalque primário freudiano (RABINOVICH, 2001).

Há uma hiância na representação desse sujeito que se encontra atravessado pelo Outro e, por conseguinte, cindido. Com isso, é possível afirmar que, prescindindo de categorias existenciais, o sujeito lacaniano está vinculado à falta. Sua “substância” é sempre um vir a ser ou uma falta-a-ser.

O sujeito, tomado a partir do Outro, é o que se forja na linguagem e pela linguagem nesse momento do ensino lacaniano. Deste modo, a linguagem, desde aqui, não é um instrumento de comunicação; mas de constituição. Não sendo prévio ao significante, mas suposto e assujeitado a ele, na linguagem o sujeito encontra suas identificações das quais é efeito (BAAS; ZALOSZYC, 1996).

Ele está entre – no intervalo – dos significantes e remetido às articulações das cadeias significante, assim surge por ocasião de um lapso, um esquecimento, um sonho ou um chiste, ou seja, nas formações do inconsciente (BAAS; ZALOSZYC, 1996).

Dessa forma, compreendemos que o sujeito só emerge quando já instaurada as ligações significantes, sendo ele mesmo produto dessa articulação significante que o determina

(LACAN, [1971]/2009, p. 18). Ele é, nesse sentido, um efeito da cadeia significante, aquele que desliza por ela.

N’O *seminário, livro 20* (1972-1973), Lacan retoma a lição que havia demarcada n’O *seminário, livro 16* (1968) de que significante representa um sujeito para outro significante. (LACAN, [1972-1973]/1985, p. 68). Porém, a própria linguagem que o constitui não dá conta de dizer desse sujeito: se por um lado ele é representado pelas cadeias significantes, por outro há algo que escapará ao significante, não sendo apreendido de todo pela linguagem.

Como supracitado, no primeiro momento da obra lacaniana, há a concepção do surgimento do sujeito a partir do Outro que lhe atribui sentido. Isto é, a constituição do sujeito que se configura, em nível inconsciente, ocorre por meio de alienação ao ensejar o nascimento do sujeito por ação da linguagem e dos significantes oferecidos no campo do grande Outro – nesse momento, entendido também como “a cultura”.

No entanto, essa concepção se transforma à medida que Jacques Lacan reflete sobre as mudanças relativas ao Outro, sobretudo, do Outro social, pois, para o autor, a psicanálise é um sintoma do momento temporal a que chegamos na civilização. Civilização essa que, por sua vez, é bastante diferente da cultura. A cultura hoje já não tem o mesmo *status* que tinha à época de Sigmund Freud devido, em grande medida, ao fortalecimento do sistema capitalista: a cultura e os discursos estão vinculados ao contexto comercial, o qual não é passível de emitir uma verdade sobre o sujeito, já que obedecem a interesses que podem nos enganar.

Há um giro na teoria em que não é mais o grande Outro a trazer um universo simbólico que propiciará ao sujeito seu acesso à verdade, à crença, ao desejo. Dessa forma, o que surge em contrapartida ao Outro, é o objeto a que figurará na ordem do que é singular para o sujeito. Essa singularidade, por sua vez, orientará o último ensino lacaniano, que passa a focalizar naquilo que é próprio a cada um e que não se partilha.

2.4.2 A emergência do parlêtre

A virada conceitual na obra lacaniana reduz o conceito de sujeito à mesma condição de semblante a que Jacques Lacan passa a atribuir toda construção proveniente do Simbólico. Implica, além disso, no surgimento de um novo conceito, o *parlêtre*. Antes o sujeito, para Lacan, era teorizado numa vertente mais linguageira, fundamentada nos significantes vinculados aos sentidos e à significação, o que deixava claro seu direcionamento à ordem simbólica. Para Miller, quando o inconsciente é conceitualizado a partir da fala – de que

depende também a escrita – e não mais a partir da consciência, ele porta um novo nome: *parlêtre* ou falasser em português (MILLER, 2016). O *parlêtre* se substitui ao inconsciente, o inconsciente que já não é o mesmo no sentido de Freud, nem, tampouco, o inconsciente estruturado como uma linguagem (MILLER, 2016). Esse conceito que engloba não apenas o sujeito como também o corpo – o qual ele crê ter, sofre dos efeitos de tal corpo e dos significantes, enquanto afeto e não somente significação. Seu corpo é um suporte que o gozo utiliza para se manifestar (MRECH, 2009). O significante, contrário ao que propõe a Linguística, não se reduz a um puro elemento diferencial de um sistema simbólico, sem uma propriedade intrínseca, e do qual emerge um sujeito como um referente vazio. Existe um efeito de gozo no significante, que manifesta sua ressonância sobre o corpo e o afeta, predominantemente em nível pulsional da linguagem. Esse entendimento é o que está em questão na “substituição” do “sujeito do inconsciente” ou sujeito cindido pelo *parlêtre* (TEIXEIRA, 2021). O *parlêtre* tem de se haver com esses corpos que se supõe ter e com os seus gozos. Ele goza em dois registros: seu corpo imaginário, seu corpo simbólico e o real, um complexo dos outros dois corpos. Miller vem propor que é no corpo imaginário que as palavras da língua fazem entrar as representações que nos constituem como um mundo ilusório sob o modelo da unidade do corpo (MILLER, 2016). São gozos do *parlêtre*, os gozos do corpo e da fala. Se por um lado o *parlêtre* goza do próprio corpo, ele se afeta de gozo, ou seja, ele se goza. Por outro lado, ele se distingue de gozar de si mesmo e condensa um gozo que se reparte entre os objetos. O gozo da fala é desarmônico em relação ao corpo. Não se trata de um corpo unitário como, pensando no registro imaginário, tal como poderíamos crer (MILLER, 2016). O *parlêtre* “fala” lalíngua, uma linguagem ou discurso sem palavras, o corpo falante fala em termos de pulsões (MILLER, 2016). Expressão essa que Jacques Lacan utiliza para afirmar a essência da teoria psicanalítica, ou seja, uma linguagem de gozo para aquele a quem seu corpo é sua única consistência, consistência mental (LACAN, [1975-1976]/2007, p. 64). Se antes o que havia era um sujeito que deslizava entre as cadeias significantes, com o *parlêtre*, o sujeito sai de seu corpo a todo instante (MRECH, 2009). É corpo que, no entanto, não evapora (LACAN, [1975-1976]/2007, p. 64). Traçadas as diferenças entre o sujeito do inconsciente e o *parlêtre*, não podemos dizê-las excludentes; ao contrário, há uma imbricação do corporal e do incorporeal: configurada pela incorporação do corpo simbólico no corpo do *parlêtre*. Nas palavras de Jacques Lacan, em Radiofonia, o primeiro corpo (simbólico) faz o segundo (corpo do *parlêtre*) [...]. O corpo é aquilo que pode portar a marca adequada para situá-lo em uma sequência de significantes (LACAN, [1970]/2003, p. 406).

3 CAPÍTULO 3º – SIGNIFICADO E HISTÓRIA DOS POEMAS: OS POEMAS *NONSENSE* DE LEWIS CARROLL, SUA VANGUARDA E A ANÁLISE DE POEMAS SELECIONADOS EM *ALICE*

3.1 As distinções entre poema, poesia e prosa

Poema e poesia, apesar de muito se entrelaçarem, não designam um mesmo objeto. Primeiramente não podemos nos deixar levar pelas leis da métrica, pois nem toda obra construída de acordo com as leis do metro ou que contenha ritmo e sistema de rimas contém poesia (PAZ, 2012, p. 22). Por outro lado, está longe de ser a forma a (re)suscitar a poesia. Muitos poemas são obras métricas – há máquinas de rimar, mas não de poetizar (PAZ, 2012, p. 22). Um soneto, por si, por exemplo, não é um poema, é uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico em seu metro, rimas, estrofes forem tocados pela poesia.

Por outro lado, há poesia sem poemas: Octávio Paz aponta que há paisagens, pessoas, e fatos que muitas vezes são poéticos. A poesia talvez se trate mais de uma substância capaz de transitar entre materialidades: faz seu percurso como a eletricidade, que é capaz de nos despertar ou mover com um susto, ou, ainda, de nos fazer tocar com a ponta dos dedos algo do sublime. Quando encontra seu suporte material, a poesia então congrega ou se isola em um produto humano: quadro, canção, tragédia (PAZ, 2012, p. 22).

Isso porque a expressão poética é irredutível a palavras e, não obstante, muitas vezes – e como será nosso objeto na dissertação – não prescinde da materialidade da palavra para expressá-la. Ao que propõe o poeta mexicano, poema está em um campo de tensão entre a dependência da palavra e sua luta para transcendê-la (PAZ, 2012, p. 191).

No campo de tensão sobressai a figura do poeta, seu fino labor é o de ser um fio condutor e transformador da corrente poética, manifesta em materialidade do poema – no caso no suporte da palavra. Estamos na presença de algo radicalmente diferente de uma forma literária pautada pela métrica – estamos diante de uma obra.

Podemos considerar então um poema, quando tocado pela poesia, como uma obra: o poema, aqui, é poesia erguida, pois a retira de seu estado amorfo. Nesses casos, é lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia se o deixarmos de conceber como uma forma capaz de ser preenchida por qualquer conteúdo.

Assim sendo, o poema deixa de ser uma forma literária apenas, e torna-se o ponto de encontro entre o homem e a poesia, torna-se um organismo verbal que emite poesia, portanto forma e substância não são a mesma coisa (PAZ, 2012, p. 22).

Um poema puro, uma obra, não poderia deixar de ser feito de palavras e seria, literalmente, indizível, e ao mesmo tempo um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir além de si mesmas – a não se cristalizar em seus usos habituais –, que não tentasse fazê-las dizer o indizível, não passaria de simples manipulação verbal (PAZ, 2012, p. 191).

Feita a diferenciação entre poesia e poema nos cabe agora diferenciar brevemente poema de prosa. Em “Signos em rotação” (PAZ, [1966]/1996), Octávio Paz nos diz que é no poema que o ritmo se realiza plenamente, ritmo que ele acredita ser anterior à própria fala. Sem o ritmo não há poema, só com o mesmo, não há prosa (PAZ, [1966]/1996, p. 11).

Pela violência da razão, da contundência do pensamento racional é que as palavras vêm a se desprender do ritmo, isso porque a linguagem, por inclinação natural, tende ao ritmo: “no fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso. E o pensamento, na medida em que é linguagem, sofre o mesmo fascínio” (PAZ, [1966]/1996, p. 11).

A prosa é considerada um gênero tardio, ao ponto que o poema “pertence a todas as épocas”, sendo uma forma natural de expressão e identificável em todos os povos, considerando que há povos que não produziram a prosa.

Isso porque a prosa pode ser considerada um instrumento de síntese, crítica, análise – de dissecação de um tema – sendo “filha da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma”, visto que seu grau pode ser medido pelo avanço no domínio do pensamento sobre as palavras. Pode mesmo se dizer que na prosa o ir e vir incessante do ritmo cede lugar à marcha do pensamento (PAZ, [1966]/1996, p. 11).

O poema, no entanto, evoca o ritmo, põe o corpo em jogo ao ponto que nele ressoa. Dessa forma, o poema estaria para a dança como a prosa para marcha, posto que a poesia segue inclinações naturais do idioma e seu progresso e evolução (PAZ, [1966]/1996, p. 11).

O ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias, posto que o poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo, ou melhor, as palavras ditas pelo poeta se apoiam no ritmo para serem ditas. O ritmo que, por si só, não pode ser entendido apenas como uma medida, mas certa intencionalidade e direção ao provocar uma espera, suscita um desejo que, se interrompido, temos um choque.

Esperamos do ritmo do poema algo que não sabemos nomear. Se suspensa a expectativa, sentimos seus efeitos no corpo; isso porque o ritmo não é, como frisado, uma medida do tempo, mas o tempo original. Nós somos esse tempo. O ritmo vem resgatar uma operação contrária à dos calendários e relógios: devolve-nos o tempo concreto dotado de sua direção, nos vertemos em ritmo (PAZ, 2012, p. 65).

O ritmo não é apenas o elemento mais antigo como também é possível que seja anterior à própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem – a língua – nasce do ritmo, ou que, ao menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim todas as expressões verbais são ritmos, até prosa. O que a distingue é que o ritmo só pode se manifestar espontaneamente e plenamente, sendo condicionante, no poema (PAZ, 2012, p. 74).

Feitas as diferenciações necessárias, devemos elencar a categoria de poemas aos quais nos referimos: Octávio Paz, em “O arco e a Lira” (2012) propõe uma certa índole ao poema, que o vê como um integrante de seu tempo histórico, podendo ser classificado quanto ao estilo em poema lírico, épico e tragédia. Assim, mesmo sendo um elemento único para captar sua singularidade, é preciso abordar o poema dentro de uma realidade histórica na qual ele responda a uma função (PAZ, 2012, p. 200).

Trataremos com mais ênfase da poesia lírica, fruto da modernidade. Ela, pela primeira vez na história, deixa de servir a outros poderes – à comunidade, à religião – e quer refazer o mundo à sua imagem (PAZ, 2012, p. 200). Ainda que opte por apresentar essa imagem de mundo às avessas, por vezes.

A atitude dos poetas modernos é radicalmente diferente da atitude dos poetas antigos: todos se sentem isolados da sociedade e alguns se consideram fundadores de uma história e de um homem novos, ao contrário dos poemas épicos e do teatro, por exemplo, que são formas em que o homem se reconhece em coletividade ou comunidade. O poeta lírico, por excelência, se vê como indivíduo (PAZ, 2012, p. 199).

A épica e o teatro são obras que possuem heróis, protagonistas ou personagens e um conflito ou nó de contradições que se mostra com toda sua crueza: sendo que na tragédia ou na comédia mostram-se de forma objetiva o conflito entre os homens e o destino, na épica observamos a expressão de um povo com sua consciência coletiva em que se mostram seus heróis, fundadores, e a história anterior dessa comunidade. Em ambos os estilos falam por eles “outra voz” (PAZ, 2012, p. 200) e se distinguem da lírica por seu caráter objetivo: a épica conta, a dramática apresenta.

No poema épico o povo é visto como origem ou como um futuro com um destino unitário selado por atitudes heroicas e representam, geralmente, sociedades fechadas e aristocráticas. O teatro – comédia, tragédia, política – exige a democracia como atmosfera porque tratam da sociedade a dialogar consigo mesma, dilacerada e em uma luta interna consigo mesma (PAZ, 2012, p. 201).

Na modernidade, a posição do homem diante do cosmos e de si mesmo é diferente: mostra-se órfão e destronado, mas em condições de refazer sua morada terrestre. Foi Copérnico quem desferiu a primeira ferida narcísica da humanidade, mostrando que o homem não era o centro do cosmo e nem o rei da criação.

Uma das consequências foi o abalo ou mesmo desaparecimento de sistemas complexos de crença no sagrado, divino ou transcendente, que resultou no desaparecimento de noções que eram a justificação da vida e o fundamento da história. Essa mudança revolucionária consistiu na substituição de valores por outros (PAZ, 2012, p. 226). No entanto, o autor defende que a revolução moderna funda-se em uma impotência para consagrar os princípios nos quais se baseia.

A leitura de um poema lírico, *nonsense* e que capta as nuances da Modernidade pode parecer, como o próprio gênero, aleatória: no entanto, o poema é, antes de tudo, um jogo. O poema *nonsense* é produzido de maneira bem diferente da prosa *nonsense*. Há especificidades no modo de criação desses poemas que dizem de sua peculiaridade contextual, histórica, que apontam para a necessidade de compreender o *nonsense* enquanto um movimento literário, pois o leitor é mantido na dúvida sobre a existência de uma chave para o texto (ÁVILA, 1996, p. 50).

A ideia essencial de que o poema detém o controle sobre sua decifração é bastante familiar ao *nonsense*, em que o controle da linguagem pretende ser absoluto. O jogo com as expectativas do leitor é ainda mais inerente ao *nonsense*, em que o senso comum é o pano de fundo contra o qual ele vem recortar. O *nonsense* também parece apresentar o conteúdo do poema como um equivalente ao poema mesmo, constatação aplicável ao movimento literário, dado que os textos são por definição “sem conteúdo” (ÁVILA, 1996, p. 29).

Michel Rifaterre, crítico e teórico literário, em sua concepção semiótica da poesia, propõe que, para confeccionar – e ler corretamente [*sic*] – um poema é necessário lançar mão dos hipogramas – descoberta de Saussure trazida à luz por Jean Starobinski em *Palavras sob as palavras* (1971) – com os quais se consegue desintrincar a origem das aparentemente insolúveis obscuridades (ou chamadas de agramaticalidades).

Sua teoria, no entanto, não é original ao propor elementos equivalentes como os específicos da estrutura do poema e do desvio (agramaticalidade) como ponto nodal de sua construção (RIFATERRE *apud* ÁVILA, 1996, p. 30).

Ferdinand de Saussure é quem começa sua pesquisa em relação aos anagramas e hipogramas, privilegiando os aspectos fônicos do poema e ocupando-se do exercício de decifração: há um título ou um mote, ou, como já citada, uma frase mínima, que se repete com letras trocadas ao longo do poema, ou então em temas adjacentes subliminares, mas sempre remetendo àquele conteúdo primeiro do poema – e a audácia de Saussure consiste em tratar essas abstrações, a língua, como um repertório de conceitos isolados separados do discurso (STAROBINSKI, 1971, p. 13), como um material concreto, uma matéria-prima.

No entanto, a influência de Saussure não se detém nesse momento predominantemente estruturalista: se estende ao seu ensino voltado para o real, pois Jacques Lacan não deixa de mencionar n’*O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973) os anagramas estudados pelo linguista. Jacques Lacan, considerando que Saussure qualificou de arbitrária a relação do significante e significado, como apresenta em seu *Curso de Linguística Geral*, propõe que o que se passa por arbitrário é: os efeitos de significado têm o ar de nada se relacionarem com o que os causa, o que não os faz necessariamente arbitrários.

Saussure acaba por admiti-lo, talvez contra seu coração, em seus estudos sobre os anagramas e hipogramas (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 26), ou seja, Starobinski nos traz à luz um Saussure diferente que, como pontua Lacan, não mais propõe a arbitrariedade citada, mas nos diz que teria sido melhor que os tivesse tomado por contingentes (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 56).

Se eles têm o ar de nada se relacionarem com o que os causa, é porque se espera que aquilo que os causa tenha certa ligação com o real. O sério real, como diz Lacan: o que se obtém depois de um longo tempo de extração, de extração para fora da linguagem, de algo que está lá preso (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 26).

Em *Palavras sob as palavras*, Starobinski nos conta que Saussure, tendo se debruçado sobre os versos saturninos, os de Homero e Virgílio e também de Ovídio, Sêneca, Horácio e Lucrécio dentre outros autores, quanto aos hipogramas os eleitos foram Ângelo Policiano, Thomas Johnson, Rosati e Pascoli, promove uma vasta pesquisa sobre textos nos quais se procurava um texto subterrâneo arranjado de outra maneira sob o da superfície (STAROBINSKI, 1971, p. 8).

Tanto para Saussure quanto para Riffaterre, os conceitos de matriz (ou anagrama) e hipograma são fundantes para o poema: a matriz ou anagrama seria uma frase mínima literal que não se explicita no poema, e sim permanece uma estrutura latente sobre a qual o poema se tece em um movimento de espiral (RIFFATERRE *apud* ÁVILA, 1996, p. 31), cujas curvas são as variantes que o atualizam por certa obliquidade semântica, e não literal, a mesma matriz (ou anagrama.).

O hipograma por sua vez, podem ser de diferentes tipos, como os semas, as pressuposições, os clichês e sistemas descritivos (ÁVILA, 1996, p. 31), todos dizendo, de certa forma, de associações ou conotações preestabelecidas, posto que poema algum pode ser criado de uma matéria-prima (ÁVILA, 1996, p. 31) intocada : o sema diz de uma palavra e suas pressuposições; a palavra porta pode ser associada à palavra chave, que implicam, da mesma forma, acesso a algum lugar, ou mesmo a dualidade aberto e fechado. A rede sêmica desencadeada seria o material na composição do poema para Riffaterre e para a autora (ÁVILA, 1996, p. 31).

Os sistemas descritivos são um tipo mais complexo de clichê e, em ambos os casos, o poema fará referência a um poema anterior – já estão fixados em textos e já tem conotações literárias prévias. Trata-se de uma malha de palavras que se associam em torno de uma palavra nuclear, de acordo com designado sema do núcleo, de forma que cada uma funciona como uma metonímia do núcleo.

O poema, portanto, se produz a partir de outro texto, não explícito ou ausente (hipograma) e uma palavra se torna signo poético, seja por expansão ou por convergência, quando substitui ou evoca semas, clichês, pressuposições. A leitura é feita a partir da identificação das incongruências – agramaticalidades – do texto, que apontam para o hipograma que provavelmente faz parte da competência linguística do leitor (ÁVILA, 1996 p. 50).

O texto poético no estilo *nonsense* é, por excelência, todo agramatical – tudo se passa como se não houvesse derivação hipogramática. Mas na verdade ocorre um cuidadoso apagamento das pistas que instala a dúvida no leitor quanto a haver uma palavra-chave para o texto (ÁVILA, 1996, p. 50).

Portanto, se aparentemente a leitura de um poema, em especial um poema *nonsense*, parece convidar o leitor a soltar a imaginação e dar-lhe maior liberdade de movimento e uma participação maior, sua construção trata-se, na realidade, de uma leitura guiada em que o leitor se vê forçado de tempos e tempos a interromper a leitura por suas agramaticalidades (ÁVILA, 1996, p. 33).

Dessa maneira, o convite é, na realidade, a notar as equivalências entre os pontos de agramaticalidade e perceber o poema como uma unidade semiótica, o que limita sua interpretação. É o hipograma, por exemplo, que fornece uma espécie de “gramática” (ÁVILA, 1996, p. 33) para a leitura, segundo a autora, mantendo o leitor sob estrito controle.

3.2 Brevíssima história do poema

Feitas as necessárias diferenciações entre poesia, poema e prosa, optamos por traçar na história da literatura ocidental, de maneira brevíssima, a história de poemas. Focamos no percurso literário a partir do Renascimento e da Idade Moderna até a Modernidade e as vanguardas europeias do século XX: momento em que conceitos como de indivíduo vem à tona, dentre outros conceito caros à psicanálise e cujo arcabouço de valores ajudou a fundar o espírito de nossa época pós-moderna, ou hipermoderna.

“Moderno” ou Modernidade pode ser entendida em suas várias acepções, pois possui muitos desdobramentos que, curiosamente, quase sempre convergem no intuito de marcar a consciência da mudança dos tempos instaurada por diversos acontecimentos históricos (OLIVEIRA *et al.*, 2017): seja pela nova era cristã universal, em oposição à antiguidade pagã, seja pelo Renascimento, em oposição aos ideais da Idade Média. Pelas descobertas iluministas, em oposição à retomada da Antiguidade Clássica pelos renascentistas; pelo *Zeitgeist* romântico, frente ao clássico; até desembocar na Modernidade, propriamente dita, época que se definiu como a primeira que se opôs a si mesma (OLIVEIRA *et al.*, 2017).

Como trabalharemos na história do poema, é mister resgatar um gênero que perpassa, de maneira diversa, é verdade, alguns desses momentos: o soneto é o mais característico dos gêneros de poemas ocidentais desde a Idade Média – há notícias de sonetos do século XII – até as primeiras décadas do século XX.

Literalmente, soneto significa pequeno som e composição poética, com quatorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos – no que se chamou de forma Petrarquiana ou Camoniano (O QUE É O SONETO?, 2022). Largamente apreciado na Inglaterra, tendo por lá, nos sonetos shakespearianos, três quartetos e um dístico, possuindo rimas pré-definidas em suas estrofes – no esquema AB, AB, CD CD, EF, GG (O QUE É O SONETO?, 2022). Dante foi o primeiro grande poeta a cultivar o soneto, Petrarca deu-lhe uma forma e conteúdo que se tornariam modelares na Itália e em outros países da Europa. Sá de Miranda e Luís de Camões quem introduziram o gênero poético em Portugal (O QUE É O SONETO?, 2022): bastante

cultuado do século XVI ao XVII, o soneto entra em declínio com o Romantismo e ressurge com o Parnasianismo em seu culto à forma.

É verdade que os sonetos continuam presentes no século XX, no entanto de maneira menos expressiva, havendo quanto à forma a busca por algumas soluções empregadas no afã de ultrapassar a limitação que os quatorze versos colocam à fantasia do poeta (O QUE É O SONETO?, 2022). Como exemplo, temos um dos chamados “sonetos de amor”, de Luís de Camões:

(Primeiro quarteto)

Amor é fogo que arde sem se ver, (A)
é ferida que dói, e não se sente; (B)
é um contentamento descontente, (B)
é dor que desatina sem doer. (A)

(Segundo quarteto)

É um não querer mais que bem querer; (A)
É um andar solitário entre a gente; (B)
É nunca contentar-se de contente; (B)
É um cuidar que ganha em se perder. (A)

(Primeiro terceto)

É querer estar preso por vontade; (B)
é servir a quem vence, o vencedor; (C)
é ter com quem nos mata, lealdade. (B)

(Segundo terceto)

Mas como causar pode seu favor (C)
nos corações humanos amizade, (B)
se tão contrário a si é o mesmo Amor. (C)

Observamos que as estrofes se organizam em esquemas pré-definidos de rimas e, além da forma, Camões, como homem do Renascimento, tinha a racionalidade bastante marcada, tendo gozado das influências dos filósofos gregos como Platão e Aristóteles (O QUE É O SONETO?, 2022). Assim, ao tratar de amor enquanto algo irracional, o poeta se mostra altamente cerebral e habilidoso, fazendo uso de figuras de linguagem que suscitam o contraditório – a própria lógica e o sentimento – como paradoxos e oxímoros. Além disso, adota, em algumas outras composições, uma estrutura dialética: o primeiro quarteto apresenta uma tese, o segundo quarteto uma antítese, e nos tercetos a síntese ou solução racional para a questão (O QUE É O SONETO?, 2022).

O poeta Cláudio Daniel ressalta que o poema, contudo, não se trata de sentimento como se convencionava pensar – até pela franca influência Romântica: é um engano. O que pode haver,

como ressalta Jakobson, é uma função emotiva no poema, o poema se dá por sua função poética, faz-se pela a materialidade das palavras em seu jogo criativo entre a palavra e as ideias (O QUE É O SONETO?, 2022).

Sendo a forma do poema soneto apreciada até o Romantismo, é aqui que o vemos deixar de ser um conjunto de regras dado aos bens do idealismo, apenas na segunda metade do século XIX o poema pode, de alguma forma, se libertar (O QUE É O SONETO?, 2022). Não que o soneto tenha deixado de existir; inclusive, foi possível brincar com sua forma dando destaque ao ritmo, a sonoridade que, muitas vezes, se entrecruza com o sentido. No poema de Arthur Rimbaud “O cocheiro bêbado”, pós-Romântico, é possível, por exemplo, a partir de apenas uma palavra de uma sílaba em cada verso, reconstituirmos uma história. Nele, o som e o sentido se entrecruzam.

Cocheiro bêbado – Arthur Rimbaud¹

Álacre
Vai:
Nacre
Rei

Acre
Lei,
Fiacre
Cai!

Dama:
Tombo.
Lombo

¹ COCHER IVRE

Pouacre
Boit:
Nacre
Roi:

Âcre
Loi,
Fiacre
Choit!

Femme
Tombe:
Lombe

Saigne:
-Clame!
Geigne.

Dói.
Clama:
Ai!

(Tradução de Augusto de Campos)

Ezra Pound aventava três categorias para os poemas: a musicalidade, o metro e a imagética. A musicalidade é reforçada por aliterações, assonância, paronomásias, anáforas. A métrica pode ser definida como nos sonetos antes descritos, que por suas disposições trazem também musicalidade ao poema, e a imagética, que aguça a imaginação do leitor por seus delineamentos. Uma categoria não exclui a outra (O QUE É O SONETO?, 2022).

No poema, o gênio de Rimbaud nos faz unir as três categorias afins: pelas figuras de linguagem e uso inovador do soneto, desenhamos a história de uma dama que cai da carruagem e se machuca (O QUE É O SONETO?, 2022).

Até então regidos por uma série de técnicas de versificação as quais constavam em manuais de métricas e em tratados de autores clássicos tais como *A poética*, de Aristóteles, e a *Arte poética*, de Horácio, o poema ganha novas possibilidades. Se antes um poeta deveria conhecer as formas de métricas, rimas, ritmo, figuras de linguagem e gêneros poéticos tais como soneto, a canção, a litania, a écloga, a epístola, a elegia, dentre outros (POEMA EM PROSA, 2022), agora é possível também inovações e bricolagem na arte poética.

O momento Romântico – e no século XIX diversas foram as correntes literárias – veio trazer novas temáticas que, imbuídas de emoção, acabavam por tornar secundárias as lapidações formais. Eram assuntos prediletos aos Românticos o culto à nação, os dilemas individuais, a aspiração à transcendência, o que manteve em destaque os poemas épicos no período.

O romance, reportando-nos ao poema narrativo longo que recupera uma matriz medieval, é destaque entre os Românticos e será tomado como modelo para uma renovação literária (NUNES, 2020). Tal narrativa com representação idealista da moral cortês e ênfase na aventura e no maravilhoso se instaura como paradigma da inovação poética em geral e do poema narrativo em particular.

Na etimologia, o termo romance deriva do latim e designa *romanus*, ou então cidadão romano, até chegar a *romanz*, em francês antigo, que diz das matérias expressas nas línguas diferentes do latim. O termo, no sentido de designar um poema narrativo longo, no entanto, surgido sob a canção de gesta e da lírica trovadoresca, se dá na França do século XII. Costumava-se começar a *mettre en romanz*, ou ainda, “pôr em vernáculo” a matéria literária que circulava em outros idiomas, sobretudo o latim (NUNES, 2020).

Pondo em vernáculos e com textos já cunhados no novo idioma, a partir do material literário oral e escrito, cria-se uma tradição literária do poema narrativo e que será conhecida como “romance” – cujos elementos são facilmente identificados: deslocamento do núcleo temático heroico do combate para a aventura e, em particular, a busca, que chega a receber dimensão espiritual; peripécias constantes; importância dos afetos para a cadeia de acontecimentos, em especial o amor cortês e sua codificação; o maravilhoso baseado em antigas lendas e mitologia (NUNES, 2020).

O Romantismo, como a própria etimologia da palavra deixa transparecer, buscará no romance os fundamentos de sua poética e sua cosmovisão: valorização da imaginação, dos afetos e do sonho, busca da transcendência à realidade cotidiana, revelação visionária e encantamento do mundo, viagem e errância, busca do desconhecido e do ideal (NUNES, 2020).

O personagem “cavaleiro branco” apresentado em *Alice através do espelho* aparece no limiar do Romântico em relação ao *nonsense* vitoriano e pode indicar uma síntese do período vivido: atrelado às honras da cavalaria medieval, imaginativo e atrapalhado em relação à realidade cotidiana, busca em suas invenções elementos que lhe facilitariam essa árdua tarefa. Em outro ponto mostra o acúmulo de “bugigangas”, aparatos tecnológicos que demonstram o apreço Vitoriano pela ciência: época de invenções que surgem com os avanços tecnológicos sem precedentes, como a máquina a vapor e a eletricidade, às quais Carroll faz clara alusão pelo personagem (ÁVILA, 1996, p. 20).

À revelia da polêmica gerada em torno de sua predileção pela companhia de garotinhas, Lewis Carroll, reconhecido pelo próprio Jacques Lacan como um paradigma da sublimação na obra de arte, mantém uma atitude de amor cortês: colocava sua pequena Dama em um lugar inatingível como um trovador da Idade Média ao enaltecer sua amada. Nesse tipo de amor, o homem eleva moralmente seu desejo devido à irrealização deste. Assim é que a sexualidade torna-se sublimada (RADAELLI, 2012).

Apesar de sua originalidade, portanto, o *nonsense* não é, como aponta Klaus Reichert, um caso de geração espontânea, e herda algumas de suas características do Romantismo, de maneira que, como é comum nos fenômenos literários, representa um desenvolvimento de tendências surgidas no estilo anterior, e, ao mesmo tempo, uma ruptura com os processos e objetivos desse estilo (REICHERT *apud* ÁVILA, 1996, p. 58).

Se o século XIX é rico em suas manifestações literárias, grande parte delas foram influenciadas pela capacidade do *nonsense* de captar rigorosamente o espírito de sua época em uma radiografia aguda de seu tempo, como aponta Klaus Reichert, pela sagacidade desse

movimento de formular perguntas que ainda não haviam sido formuladas (ÁVILA, 1996, p. 194).

No entanto, é certo que, o *nonsense*, antes de formular perguntas, expressa algumas verdades: “uma verdade não-toda expressa pela loucura da identificação, pela equivocação da linguagem e pelo sem-sentido do real, sobre o qual buscamos produzir saberes, ciência e história e criamos equívocos, mal entendidos, lapsos e poesia” (RADAELLI, 2012, p. 8).

Assim, podemos dizer que temos três revoluções posteriores a meados do século XIX que não hesitam em romper com os modelos tradicionais na literatura, como também os fez os poemas *nonsense* de Lewis Carroll: o verso livre de Walt Whitman, inaugurado no livro *Folhas de relva*, que dispensa a métrica, a rima e utiliza um ritmo livre e espontâneo próximo ao da linguagem coloquial, deixando-se invadir pela temática do cotidiano, o que rompe a busca apenas por temas considerados elevados. Vejamos:

Canto a mim mesmo – Walt Whitman²

Canto a mim mesmo
Celebro a mim mesmo,
e canto a mim mesmo:
e o que eu assumo, vocês devem assumir,
pois cada átomo que a mim pertence
também a vocês pertence.

Folgo e convido minha alma,
dito-me e folgo à vontade
vendo no estio uma lança
de capim.

Minha língua, cada átomo
deste chão, deste ar:
nascido aqui, de pais aqui nascidos
de pais quanto a isso iguais
e os pais deles também,
eu,
agora com 37 anos,
em plena saúde vou
contando não parar.
Até à morte.

Os versos de Walt Whitman transmitem a individualidade típica aos poemas líricos modernos. em que o “eu” é saudado em detrimento da coletividade; além disso, o verso livre, diz Octávio Paz, citando D. H Lawrence, são como a sístole e a diástole de um peito poderoso (PAZ, [1966]/1996, p. 78), porque não abandonam o ritmo que ali permanece: subsistem pausas, as aliteraões, as paronomásias, os choques de sons.

Pode se dizer que no verso livre contemporâneo, bem como em ambos os livros sobre Alice, os elementos quantitativos do metro deram lugar à unidade rítmica. Em certas ocasiões – por exemplo, na poesia francesa contemporânea – a ênfase se transmitiu da unidade rítmica para os elementos visuais (PAZ, [1966]/1996, p. 78), como trataremos em Mallarmé.

O autor francês enseja uma segunda revolução, que se dá, como vimos, pelos poemas visuais modernos com diferentes tipos de diagramação, fontes e corpos de letras derivadas de

² Song of myself – Walt Whitman (1982)

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.
I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,
Born here of parents born here from parents the same, and their parents the same,
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
Hoping to cease not till death.

anúncios publicitários e jornais diários, marcadamente em *Lance de dados* (POEMA EM PROSA, 2022):

Lance de dados – Stéphane Mallarmé³ [1842-1898] / 2013

JAMAIS

MESMO ATIRADO EM CIRCUNSTÂNCIAS ETERNAS

DO FUNDO DUM NAUFRÁGIO

PORQUE

o Abismo

Branco
se expõe
furioso

sob uma inclinação
desesperadamente plana
d' asa

a sua

recaída prévia dum mal de se erguer no voo
cobrindo os impulsos

³ JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES
DU FOND D'UN NAUFRAGE
SOIT
que
l'Abîme
blanchi
étale
furieux
sous une inclinaison
plane désespérément
d'aile
la sienne
par
avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bonds
très à l'intérieur résume
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative
jusqu'adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque
d'un bâtiment
penché de l'un ou l'autre bord.

cortando rente os ímpetos
 no âmago se resume
 a sombra que se afunda nas profundas nessa alternativa vela

 para adaptar
 a tal envergadura

 as suas horríveis profundas como o arcaboço

 duma construção
 que balança dum lado
 para o outro

O *Lance de dados*, de Mallarmé, aponta na contramão do diagnóstico da morte da arte pela efervescência e energia dos poemas que operam na separação da palavra e da coisa, bem como do significante e significado (ÁVILA, 1996, p. 192) – segundo modelo Saussuriano –, como Jacques Lacan também fará.

Pode-se dizer que nessas separações residem o potencial do *nonsense* que pulsa na arte do novo século: a pesquisa da forma, a recusa da representação e da referência, a abstração e o concretismo.

Mallarmé, assim como Lewis Carroll, pratica a poesia como jogo, operações com elementos combinatórios e matemáticos. Mas Mallarmé, ao lançar seus dados, joga um jogo de azar, enquanto o autor vitoriano queria abolir o acaso em seu jogo, pois o *nonsense* nega a viabilidade ou utilidade sequer, e adere à consonância da rima como única afirmação possível em um mundo onde a linguagem se tornou passatempo ocioso (ÁVILA, 1996, p. 205).

O terceiro momento trata-se da revolução do poema em prosa criado por Charles Baudelaire, no livro *Pequenos poemas em prosa*, de 1869, que rompe as fronteiras entre o verso – unidade melódica e sintática do poema, seja livre metrificado ou livre – e o texto em prosa – dividido em parágrafos, blocos de textos mais extensos que o verso ou estrofe, presentes em contos, novelas, romances, por exemplo.

Baudelaire inaugura a poeticidade na prosa e a hegemonia dos recursos estéticos sob a mera transmissão de um conteúdo: trouxe para a prosa a musicalidade, plasticidade e os efeitos sensoriais e sinestésicos da poesia (POEMA EM PROSA, 2022). Vejamos:

O estrangeiro – Charles Baudelaire

– A quem mais amas tu, homem enigmático, dize: teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?
 – Eu não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.

- Teus amigos?
- Você se serve de uma palavra cujo sentido me é, até hoje, desconhecido.
- Tua pátria?
- Ignoro em qual latitude ela esteja situada.
- A beleza?
- Eu a amaria de bom grado, deusa e imortal.
- O ouro?
- Eu o detesto como vocês detestam Deus.
- Quem é então que tu amas, extraordinário estrangeiro?
- Eu amo as nuvens... as nuvens que passam lá longe... as maravilhosas nuvens.

Criado por Baudelaire em meados do século XIX, o poema em prosa tornou-se uma terceira via da modernidade literária, a ponto de suscitar uma trajetória e tradição próprias desde então. Toma-se o poeta como a centelha da inquietação que veio abraçar a poética francesa do século XIX e também, por proximidade, o campo da prosa curta.

Causador de uma guinada em direção à poesia moderna, Baudelaire também foi responsável por uma atitude de simbiose entre os gêneros tradicionais – poema e prosa – com a publicação de *Petits poèmes en prose* (ou *Spleen de Paris*) (PAIXÃO, 2012). Fernando Paixão frisa que, na entrada do século XX, a prosa poética continua a ter eco, portanto as revoluções modernas encabeçadas pelos Simbolistas repercutem nas vanguardas que viriam mudar a face da arte moderna (PAIXÃO, 2012).

Em meio à renovação estética, o poema em prosa continuou a ser um tema vital na criação de muitos escritores franceses. Como gênero, já havia sido incorporado à vida literária e contava com uma tradição própria representada nas aventuras poéticas de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont (PAIXÃO, 2012).

Lewis Carroll, contemporâneo aos poetas revolucionários, muitas vezes já lhes antecipa os recursos, parece refletir o *Zeitgeist* nessa segunda metade do século XIX. Se é comum ouvir que os escritores estão à frente de sua época, na realidade, alguns são radicalmente da sua época a ponto de percebê-la profundamente (ÁVILA, 1996, p. 14).

Carroll é dos que a percebe profundamente, articulando-se a ela em dupla dimensão: 1. Coloca-nos diante do *nonsense* – e não se pode dizer que o *nonsense* já ocorrera antes dele na história da literatura. Por mais que houvesse temas que abordassem o mundo às avessas, todos eles se diferenciavam do movimento inaugurado pelo inglês, porque tornavam a escrita logo transparente ao leitor, enquanto o *nonsense* vitoriano, de Lewis, aposta na imprevisibilidade (ÁVILA, 1996, p. 20) como uma nova linguagem; 2. Destaca também o total desamparo do homem diante da impossibilidade de decodificação das regras que regem o mundo (ÁVILA, 1996, p. 13).

Ávila comenta que, para Annemarie Schöne, autora de *Investigações sobre a literatura nonsense inglesa*, as principais características do gênero são a despreocupação, a ausência de objetivos, o lúdico puro e simples. O *nonsense* é, na realidade, fruto de uma relação lúdica com a linguagem (ÁVILA, 1996, p. 55).

Dieter Petzold, em *Formas e funções da literatura nonsense inglesa do século XIX*, compreende o *nonsense* como uma liberação radical das convenções mentais às quais o homem social está sujeito (ÁVILA, 1996, p. 56).

O autor de *Alice* captura as filigranas dessas convenções mentais além das manifestações culturais vitorianas, vistas, por exemplo, nas miscelâneas do jornal diário. Este apresentava como característica comum a justaposição de coisas totalmente disparatadas, ou ainda identificadas na cultura do lazer do período, que era marcada pela popularização dos jogos com palavras, charadas e palavras-cruzadas, onde as palavras se relacionavam por critérios que não levam em conta seu significado (ÁVILA, 1996, p. 20).

Além disso, o momento propiciou uma proliferação de museus e dicionários – verdadeiros emblemas da constante sistematização e codificação da vida cotidiana. Assim é que o inglês, perceptivo de seu tempo, antecipa tanto em *Alice no país da maravilhas* quanto em *Alice através do espelho* os recursos já citados veiculados pelos artistas modernos: escrito em prosa contém poema, mas possui toda escrita altamente assemelhada ao verso livre contemporâneo. As frases não se sucedem obedecendo à ordem conceitual ou do relato, são precedidas pela lei da imagem e do ritmo, há um vaivém de imagens, acentos, pausas que são elementos inequívocos da poesia (poema) (PAZ, 2012, p. 78).

Apresenta-se, a seguir, um poema gráfico que simula a cauda de um rato em seu desenho (CARROLL, 1977, p. 57).

Figura 1 – Poema-cauda



Fonte: “Poema – cauda” de Lewis Carroll em tradução de Augusto de Campos em “O anticrítico, [1931] /1986, p.130”

O poema da cauda de rato, ou *tail tale*, tem a força de sentenças judiciais, são retratos da primazia do processo no poema *nonsense*, logrando encobrir uma matriz semântica, o que acaba por ressoar no poema como princípio cego e inexorável, sendo o processo a única forma cognoscível da norma, é seu porta-voz (ÁVILA, 1996, p. 161).

Posto isso, vale destacar diferenças quanto à intencionalidade dos autores modernos e do *nonsense* de Carroll: se os artistas modernos reconhecem o potencial artístico e revolucionário do uso radical da linguagem como instrumento, da manipulação lúdica de suas estruturas como portadoras em si do significado, a ruptura modernista se dá na intenção de chocar pelo emprego não ortodoxo da linguagem em oposição à arte anterior (ÁVILA, 1996, p. 22).

Lewis Carroll não chocava. Ao contrário, considerado literatura infantil, seus versos provocavam risos condescendentes nos adultos. Portanto, embora tenha rompido a antiga relação lógica e antecipado muito da poesia moderna – o *nonsense* destacado por sua imprevisibilidade e, a rigor, seu não sentido –, ainda que tenha se firmado como um sistema de referências, torna sem efeitos os constantes choques que provoca (REICHERT *apud* ÁVILA, 1996, p. 22).

Isso porque, muitas vezes, o *nonsense* é visto como um subgênero do humor ou, ainda, uma arte *näif*, direcionada às crianças. A consciência de sua própria *poiesis*, no entanto, é que faz o *nonsense* tão poderoso, contemporâneo, e o separa da poesia moderna (ÁVILA, 1996, p. 22).

Só uma escrita ingênua poderia negar corrosivamente uma ordem estabelecida. Nesse sentido, apenas a cabal aceitação da convenção e do *establishment* poderia demonstrar a impossibilidade de se restringir aos parâmetros deste, assim como somente escritores muito sofisticados seriam capazes de iludir com a ideia de estarem escrevendo disparates para crianças (ÁVILA, 1996, p. 22).

André Breton, precursor do surrealismo, ao contrário do que se via como uma arte *näif*, considerava Carroll um mestre na arte da subversão (MARRET, 2004, p. 17), no qual o movimento surrealista viria a se inspirar. Na separação entre palavra e coisa reside o potencial revolucionário do *nonsense*, que acaba por detonar, nas vanguardas do século XX, a pesquisa da forma, a recusa da representação e da referência, a abstração e o concretismo. Além disso, incute nos artistas a necessidade premente de se lançarem em novas aventuras de criação (ÁVILA, 1996, p. 192).

Tomando a história do poema, sua intrínseca relação com essa matéria tão fina, podemos pensar que todos nós – analistas ou não – podemos ser poemas – eis uma materialidade passível de portar a poesia. Viver em poesia é ser poema, ser imagens. A socialização da inspiração leva ao desaparecimento das obras poéticas, dissolvidas na vida. O surrealismo, ele mesmo, não se propõe tanto à criação de poemas, mas à transformação dos homens em poemas vivos (PAZ, 2012, p. 252). Como Joyce em sua *lalingua*, por exemplo, se fez paradigma da própria obra; ou, ainda, Attié, que vem em nosso auxílio evocar que não é poeta, e, sim, um poema (ATTIÉ, 2010, p. 86 *apud* MONTEIRO, 2012).

3.3 Influências em Lacan: surrealismo e James Joyce

Entretanto, no rico campo da literatura, a língua não apenas se relaciona com o poema, mas também com o romance, a produção em prosa – os quais, em si, não deixam de conter poesia. Isso se considerarmos a poesia como um efeito e não uma materialidade, uma substância capaz de transitar: pode estar na concretude do poema, na vibração da cor ou na melodia. Há poesia sem poemas (PAZ, 2012, p. 22).

Vemos a poesia, muitas vezes, manifestas nas expressões do surrealismo – da pintura à literatura. André Breton (1896-1966), expoente do surrealismo francês, autor do manifesto surrealista e da revista *Littérature*, quando da descoberta da obra freudiana, promove o deslocamento do discurso científico a outro que passa a ser percebido como poético.

Tal mudança provoca a ruptura de limites entre arte e ciência, antes evocados (SANTOS, 2002). É interessante observar esse dado materializado na vida pessoal do surrealista, posto que Breton era médico e optou por trabalhar, durante a guerra, em um hospital psiquiátrico. Movimento semelhante observamos em Lacan que, médico de carreira, é capturado em igual medida pelo freudismo, pela psiquiatria e pelo surrealismo, tendo grande influência do discurso poético em sua formação (RIVEIRA, 2017).

É possível mesmo dizer que Lacan frequentou os surrealistas, seus contemporâneos, tornando-se médico do pintor Pablo Picasso, também vanguardista. Além do fato de sua tese de doutorado dialogar com as ideias de Salvador Dalí e ser mais reconhecida no meio artístico do que no psiquiátrico e psicanalítico da época (RIVEIRA, 2017).

Breton e Aragon são importantes para nós, pois se opõem à via médica psicanalítica francesa e quebram a hegemonia de um discurso médico: eles propõem que a histeria seria como uma linguagem, um modo de expressão, uma obra poética cuja forma subversiva deve ser reivindicada, recusando-se a entendê-la como uma simulação ou patologia (ROUDINESCO, 1988, p. 21).

A despatologização e a quebra do discurso médico propostas pelos surrealistas apontam para o caminho também seguido por Freud, ao abandonar a hipnose, mostrando que a sugestão (hipnótica) não é outra coisa senão uma sedução enganosa para o médico (ROUDINESCO, 1988, p. 21).

Nessa atmosfera vanguardista propunha-se já a abertura dos asilos sob os dizeres: “Sem insistir no caráter perfeitamente genial das manifestações de certos loucos, na medida em que estamos aptos a apreciá-las, afinamos a legitimidade absoluta da concepção que eles têm da realidade e de todos os atos dela decorrentes” (RÉVOLUTION SURREALIST, 1927 *apud* ROUDINESCO, 1988, p. 21).

Assim, a intenção do movimento surrealista, em sua fase intuitiva, era a de ultrapassar a oposição entre um mundo desejado e o mundo real, para então estabelecer uma nova relação com a realidade posta: a de transformação – foram precursores em grande medida ao pensar as relações da arte e da loucura. Nesse sentido, o surrealismo propõe um mundo no qual “sonhamos de olhos abertos” (SANTOS, 2002). Por isso, o *nonsense* – enquanto direcionamento ao não sentido e à ruptura com a lógica –, do qual trataremos à frente, é elemento bastante presente nas manifestações e obras surrealistas.

Elisabeth Roudinesco nos conta que surrealismo opera, assim, uma curiosa fratura na história do movimento psiquiátrico-psicanalítico francês (ROUDINESCO, 1988, p. 25). A experiência surrealista inaugura na França o encontro entre o inconsciente freudiano, a linguagem e o descentramento do sujeito, que inspiram o jovem Lacan a extrair dali um alimento que se revelará essencial em seu itinerário ulterior (ROUDINESCO, 1988, p. 41).

Apesar do contato precoce com o movimento surrealista, apenas a partir de 1970 Lacan proporá uma teoria da linguagem que permite pensar, com maior ênfase, algo da prática surrealista (SANTOS, 2002) e, especialmente, do *nonsense*. Compreende-se, então, por prática surrealista algo que se delineia como o avesso do que se apresenta como cenário lógico (NADEAU, 1958, p. 46 *apud* SANTOS, 2002).

É dessa forma que Lúcia Grossi dos Santos afirma que a primeira concepção lacaniana sobre a linguagem, circunscrita ao simbólico, acaba por separá-lo do surrealismo (SANTOS, 2002).

Embora, nesse primeiro momento, quando do estudo da “produção literária” na psicose, Lacan já reconhecesse o papel do poema para o psicanalista, a obra *Memórias de Schereber* não pode ser entendida como poesia.

Ainda que Schereber seja escritor, não há a introdução de uma nova dimensão da experiência (LACAN, [1955-1956] /1985, p. 94) como elemento inovador. Isto é, a introdução em um mundo diferente do nosso, que estimula uma relação inaugural com a ordem simbólica e com o mundo, e, portanto, de transformação. Ora, é a poesia que faz com que não possamos duvidar da autenticidade de nossa experiência (LACAN, [1955-1956]/1985, p. 94).

Lúcia Grossi dos Santos afirma que, nesse momento do ensino lacaniano, algo do surrealismo se expressa como discurso delirante, a frase de semissono, a escrita automática, a narração de sonhos e o sono hipnótico (SANTOS, 2002).

Tais experimentações com a linguagem compõem, em si, uma série de experiências, a partir das quais Breton parece concluir que há o funcionamento autônomo da linguagem e a

autonomia da palavra em detrimento da autonomia do eu (SANTOS, 2002). Essas características passam a ser apreciadas, de fato, pela psicanálise, e se evidenciam nesse campo (SANTOS, 2002), dada a enunciação de Lacan e o conceito de *lalíngua*, ou seja, da linguagem como aparelho de gozo.

Dessa forma, a linguagem poderá se “libertar” dessa dimensão reguladora do código e recuperar algo que Freud aponta no livro sobre os chistes (SANTOS, 2002), e que a *lalíngua* encarna: a linguagem serve para gozar.

Se podemos pensar em experimentações e revoluções com as palavras e na influência sofrida pelo também anglófono Lewis Carroll, como veremos à frente, logo nos virá à mente James Joyce.

É evidente a admiração de Jacques Lacan por Joyce: James Joyce é o mito lacaniano, ou seja, está para Jacques Lacan como o mito de Édipo está para Sigmund Freud, porque quando o francês largou a mão de Freud, pegou na de Joyce. O mito lacaniano é, portanto, “James Joyce, o *sinthoma*” (GÓIS *et al.*, 2012), ao que Miller assevera: Freud é modificado por Joyce (MILLER, 2005, p. 21), a quem Jacques Lacan irá dedicar todo um seminário, a saber, *O seminário, livro 23: o sinthoma*.

No seminário, é possível conhecer a obra *Finnegans Wake*: este surpreendente aerólito, o intraduzível. Embora tenha sido traduzido por alguns corajosos, eles (quem?) apenas “testemunharam que aquilo não se traduz” (GÓIS *et al.*, 2012). É que o livro não é escrito numa língua (MILLER, 2005) e já não tem a intenção de significar ou fazer sentido.

Haroldo de Campos, que não trouxemos ao projeto por acaso, foi um desses corajosos. Ao lado de seu irmão, Augusto de Campos, no livro *Panoramas de Finnegans Wake*, lançaram luz sobre a primeira transcrição de fragmentos da obra joyceana para o português. Sobre essa experiência, Haroldo pontua que ocorreu numa “transposição criativa” (Jakobson), numa “transpoetização” (*Umdichtung*, como quer W. Benjamin), numa operação de reembalagem, *durch Umdichten einer Vorlage entstandener Text* [texto criado pela reembalagem de um modelo] ou “transcriadora” (como eu a chamo). Nela, o significante *prima* (tem primazia), o chiste é preservado em sua semantização fônica, em sua “matéria de linguagem” (*Sprachmaterial*, como sublinha Freud) (CAMPOS, 2011).

O que é que se passa em Joyce? O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado, pode aparecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós, analistas, graças ao discurso analítico, temos de ler – o lapso. É a título de lapso que aquilo significa alguma coisa,

quer dizer, que aquilo pode ser lido de uma infinidade de maneiras diferentes. [...] esta dimensão do ler-se, não é ela suficiente para mostrar que estamos no registro do discurso analítico? (LACAN, [1972-1973]/2010, p. 51)

Ao esforço criativo de Haroldo de Campos, devemos a preservação da primazia dos significantes, dos chistes, das onomatopeias da versão inglesa. Ato possível pelo refinamento artístico e pela propositura não de uma tradução, mas, como já dito, de uma fina transcrição dos consagrados poetas paulistas. Aos irmãos Campos devemos a possibilidade da leitura de fragmentos de *Finnegans Wake*, em português, naquilo que foi possível manter do lapso, de plástica e de potência dos significantes na abertura para diversas leituras possíveis. A Donald Schüller, a versão integral em português.

Jacques Lacan, no trecho acima exposto, aproxima a literatura de James Joyce em sua desconstrução – e o lapso que se lê – do discurso analítico ao enunciar que um significante pode ter sempre uma leitura outra. James Joyce é o que está ali para demonstrar a relação de cada um com *lalangue*, pela particularidade de seus significantes, ao tocar cada um. Contingência que é, para cada um, um traumatismo (MILLER, 2005), porque o escritor não dá o significado do significante, porém somente o eco homofônico e translinguístico, que despista todo o significado e, principalmente, que o anula e multiplica, sendo uma câmara de ecos a bater um no outro ao acaso, de maneira contingente (MILLER, 2005).

Joyce, nas palavras de Miller, é o intercessor que conduz a isso: o significante é, primeiro, uma causa de gozo (MILLER, 2005, p. 21). Na obra *Finnegans Wake*, ele aponta em que sentido a linguagem não existe como estrutura: é como se demonstrasse como a linguagem é desfeita pelo impulso de lalíngua: [...] pois ali a ordem da linguagem se mostra desfeita, recheada de ecos, que ele faz fermentar, homofonicamente, em outras línguas (MILLER, 2005, p. 21).

Em um fragmento de *Finnegans Wake/Finícius Revém*, temos um exemplo do que Miller aponta:

A queda (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonner-
ronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohohoordenenthur-nuk!) dum dantalho
velhonário é relatada cedo no leito, depois sabe no conceito ao longo de toda cristã
menestrelidade. (JOYCE, 1999, p. 3)

Finalmente, consideramos pertinente estudar lalíngua atrelada ao poema, pois é para onde apontam as disjunções de Jacques Lacan rumo ao seu último ensino: em se tratando de pensar os significantes, primeiramente temos *primazia do significante em relação ao*

significado, em que o psicanalista subverte a teoria saussuriana. Posteriormente, temos o *significante* – fora do sentido – em sua *relação com o gozo* – ou seja, *lalíngua*.

Por último, a palavra posta em liberdade, indica *significante e significado não são verso/reverso*. Ao contrário, há tanto mais significância quando há menos semantismo. Há tanto mais significância quanto mais o *significante* funciona como uma *letra*, separado do seu valor de significação. Esse *mais-de-significante* é o que podemos chamar de efeito poético (MILLER, 2012a).

3.3.1 *Lewis Carroll e o nonsense*

Poesia, s.f. [...] Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de um home. Designa também a armação de objetos lúdicos com emprego de palavras imagens cores sons etc. – geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados.

(BARROS, [1980]/2010, p. 181)

No tópico anterior, abordamos os surrealistas e também Joyce. Aqui, trataremos daquele por quem ambos mostravam-se particularmente interessados, tanto nas técnicas de escrita inovadoras como em sua personalidade (GELASHVILI, 2016, p. 47): Lewis Carroll.

Charles Lutwidge Dodgson, nascido em 27 de janeiro de 1832, na cidade de Daresbury, região de Cheshire, Inglaterra, desde cedo mostra especial interesse pela literatura e pela matemática, tendo se formado em Ciências Matemáticas no Christ Church College, na Universidade de Oxford, e aceito no ano seguinte como professor daquela célebre instituição, ali permanecendo até o fim da vida (LORENZO, 2000, p. 9).

Como professor em Oxford, torna-se amigo de Henry George Liddell e no ano seguinte conhece suas três filhas, Lorina Charlotte, Alice Pleasance e Edith. No verão de 1862, Carroll e um amigo, o reverendo Duckworth, fizeram um passeio de barco pelo rio Tâmsa com as irmãs Liddell.

Esse passeio marcou para sempre a vida do escritor: foi ali, com a mera intenção de divertir e agradar suas queridas crianças, que Lewis Carroll inventou boa parte das aventuras de Alice no País das Maravilhas: ele as inventava enquanto remava e as contava para as meninas (LORENZO, 2000, p. 10). É sabido que Carroll adorava a companhia das garotas; gostava, além de entretê-las, de desenhá-las e fotografá-las.

Ao que defende Radaelli, a obra *Alice* é marca do paradigma de um autor que viveu a sublimação na obra de arte, pois conseguiu dar um destino diferente dos instintos sexuais a suas pulsões, sem, no entanto, recalá-las: ambos os livros são manifestações do objeto levado à dignidade de Coisa (RADAELLI, 2012, p. 31) ao “dar existência de discurso à sua criatura.” (LACAN, [1965]/2003, p. 203 *apud* RADAELLI, 2012, p. 33).

Lacan, em homenagem ao autor inglês, aponta no próprio Lewis Carroll uma aparente contradição: Lewis é sonhador, poeta e apaixonado, mas também um lógico e um professor de matemática. Essa “divisão” é considerada necessária a sua obra (LACAN, [1966]/2004, p. 9). Além disso, para um psicanalista, a obra – *Alice no País das Maravilhas* – é um lugar eleito para demonstrar a verdadeira natureza da sublimação na obra de arte (LACAN, [1966]/2004, p. 10).

Isso porque, amante da beleza e da pureza infantil, Lewis conseguiu destinar suas pulsões à maneira de conseguir elevar o objeto – no caso a atração por Alice Lindell – à dignidade de Coisa, não recuando diante do inominável. Ao contrário, como artista, Carroll, organiza sua literatura em torno do vazio e cria uma nova literatura (RADAELLI, 2012).

Quando cria, o artista está a organizar o vazio em torno de um objeto novo e o faz como um criador mítico a partir de um furo (RADAELLI, 2012, p. 32). E, como pretendemos defender, além de visionário, se manteve atual após 150 anos da publicação de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*.

Assim é que, no endereçamento à Alice Lindell, a partir de seu laço transferencial, algo é possível se criar e, publicado o livro, pode-se estabelecer um novo laço transferencial agora com o leitor: ou seja, alcança-se o Outro e recupera-se o objeto considerando que o público fora afetado por sua escrita (RADAELLI, 2012, p. 33).

Dessa forma, torna-se evidente que as obras de Lewis Carroll não narram apenas as aventuras das meninas vitorianas, e tampouco são uma descrição sobre a vida e os costumes dessa sociedade. Os livros, contendo uma gama de personagens fictícios, se aproximam muito dos desejos e dos gozos dos seres humanos (RADAELLI, 2012, p. 43).

Muitos dos dispositivos literários e inovações inventados por Lewis Carroll – e alguns desses personagens fictícios como Humpty Dumpty – foram posteriormente incorporados e aperfeiçoados por Joyce em *Finnegans Wake*. Entre eles, os jogos de palavras, as palavras lidas ao contrário, os anagramas e, em especial, a palavra *portmanteau*, cunhada por Lewis Carroll, em 1872 (GELASHVILI, 2016, p. 48).

O conceito diz de duas palavras embaladas juntas, como uma mala de viagem, agrupadas em uma só palavra. Aparecem, pela primeira vez, quando Alice, em *Alice através do espelho*, encontra Humpty Dumpty. Personagem que também reaparece, como dissemos, em Joyce, como um dos símbolos centrais de *Finnegans Wake*. No romance, Humpty Dumpty é representado por Humphrey Chimpden Earwicker e também por Tim Finnegans – dois homens caídos, esperando pela ressurreição (GELASHVILI, 2016, p. 48).

Augusto de Campos pontua, nesse universo simbólico de Joyce, a queda de Finnegans, acima citada. É o fim de um ciclo vital e o começo de outro. Está ligada às diversas quedas da história e da mitologia humanas, como a de Adão; a do gigante Finn McCool – herói guerreiro da Irlanda que espalha os fragmentos de seu corpo pela paisagem de Dublin –; o colapso de Wall Street; a queda do homem-ovo nas aventuras de Alice; ou a queda do ovo cósmico (CAMPOS, 1998). Todos revelam também a inclinação do autor irlandês para o *nonsense*.

A produção *nonsense* inaugurada por Lewis Carroll é um fenômeno isolado, mas que influencia de maneira definitiva a literatura de vanguarda do século XX, além de mostrar-se inteiramente original à poesia anterior (ÁVILA, 1996, p. 48). No entanto, não é toda a produção do escritor vitoriano que pode ser considerada *nonsense* (ÁVILA, 1996, p. 48).

Ávila comenta que, para Annemarie Schöne, autora de *Investigações sobre a literatura nonsense inglesa*, as principais características do gênero são a despreocupação, a ausência de objetivos, o lúdico puro e simples. O *nonsense* é, na realidade, fruto de uma relação lúdica com a linguagem (ÁVILA, 1996, p. 55). Dieter Petzold, em *Formas e funções da literatura nonsense inglesa do século XIX*, compreende o *nonsense* como uma liberação radical das convenções mentais às quais o homem social está sujeito (ÁVILA, 1996, p. 56).

O *nonsense*, caracterizado pelo emprego do absurdo refletido na subversão da linguagem, revelará, em *Alice*, diversos níveis de crítica às normas naturais que regem nossa vida, à sociedade conservadora e moralista da época vitoriana (LORENZO, 2000, p. 10).

Lewis Carroll, pelo *nonsense*, procura transmitir que a verdade é não-toda e se expressa pela loucura da identificação, não havendo neutralidade no que se diz e nem em quem se diz, inclusive porque o dizer, em si, está marcado pelo equívoco da linguagem e pelo sem sentido do real (RADAELLI, 2012).

Ao contrário do que se possa pensar, o *nonsense* não é algo louco ou aleatório, como procuraremos demonstrar na análise dos poemas de ambos os romances de Alice. Os jogos de palavras, a invenção das já citadas palavras-valise, os equívocos são elaborados pelo autor com precisão matemática e procuram indicar aos leitores algo que Jacques Lacan também

intencionava, especialmente em seu último ensino: a linguagem é um beco sem saída. (RADAELLI, 2012). E o que a arte literária pode fazer disso é, na desconstrução da “ortopedia” linguística, liberar o espírito para a criatividade ou para o riso, como propõe Juliana Radaelli em sua tese (RADAELLI, 2012).

Isabel de Lorenzo, tradutora dessa edição de *Alice no País das Maravilhas* para o português, enumera algumas outras manifestações do *nonsense* na obra, como as brincadeiras com a lógica, a exploração dos vários sentidos das palavras inegavelmente, a impressão de um mundo de pernas para o ar (LORENZO, 2000, p. 12) que se expressa às “avessas” mas também com seu próprio quadro de regras e costumes talvez tão bem delineados quanto os da sociedade vitoriana, apenas denunciando o absurdo pelas situações inusitadas.

As narrativas, em *Alice*, protagonizada por uma criança e uma gama de personagens “loucos”, seguem as impressões as quais propõe Manoel Barros: geralmente deles é que emana a poesia – de acordo com nossa epígrafe: “Poesia, s.f. [...] Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de um home. Designa também a armação de objetos lúdicos com emprego de palavras imagens cores sons etc. – geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados” (BARROS, [1980]/2010, p. 181).

Cabe também a reflexão de Octávio Paz, ainda que em muitos momentos tenhamos usado poema e poesia como sinônimos: poesia é uma espécie de substância capaz de transitar pelas artes. Paz afirma que para Aristóteles a pintura, a escultura a música e a dança são formas poéticas (PAZ, 2012, p. 26), bem como o poema. Assim, a poesia não está restrita ao poema, nem todo poema contém poesia (PAZ, 2012, p. 22); mas, pode, essa forma literária, ser tocada pela poesia (PAZ, 2012, p. 22).

Outro adendo necessário é o de que, protagonizado e considerado por muitos um livro para crianças, pelo fato de discrepar muito dos padrões convencionais aceitos pelo universo adulto de sua época, essa narrativa foi imaginada como um texto para ser lido por crianças. Apesar disso, o enredo nada tem de ingênuo e, curiosamente, sofreu um caminho inverso, ao passar a ser considerado um texto para adultos, inclusive lido por especialistas em literatura ou filosofia (LORENZO, 2000, p. 8).

Os dois livros de *Alice – no País das Maravilhas e através do espelho* – implicam questões de lógica (com o uso frequente do absurdo), física (ao antecipar discussões em relação às dimensões de tempo e espaço na ciência contemporânea) e filosofia (LORENZO, 2000, p. 7).

A narrativa *nonsense*, escrita predominantemente em prosa, traz em seu bojo poemas, entre os quais alguns serão nossos objetos de estudo. Segundo Lorenzo, os poemas em *Alice no País das Maravilhas* que apresentam relação articulada com a narrativa são de dois tipos: 1. Assemelha-se à paródia, ao trazer uma imitação distorcida e cômica de poemas e cantigas tradicionais inglesas; 2. Trata-se de um poema figurado⁴ ou em forma de coisa: o tema se organiza em versos que compõem uma figura; utiliza o tamanho das letras, cada vez menores; e a disposição inusitada das linhas no espaço da página, para produzir a figura do rabo de um rato (LORENZO, 2000, p. 43).

Avisados, já de início, que as interpretações, especialmente no *nonsense*, são extremamente variáveis e nunca conclusivas, podemos pensar nesses poemas como “garrafas lançadas ao mar” – não podemos lhes prever o destino certo (CURY; ÁVILA, 1996, p. 15).

Nesse sentido, por ser uma garrafa lançada ao mar para a decodificação até certo ponto imprevisível do leitor, as pistas fornecidas pelo *nonsense*, a todo custo, buscam evitar a cristalização de significações rígidas, ao convidar o leitor a entrar na multiplicidade dos jogos da linguagem (CURY; ÁVILA, 1996, p. 15). É uma ideia que podemos ver reiterada por Jacques Lacan, em que o autor enfatiza as funções do poema, como a de ser uma violência ao uso cristalizado da língua.

Posto isso, o motivo de se tomar como objeto de estudo os poemas, e não a produção em prosa Lewis Carroll, é a convicção de que os elementos estruturais, porta-vozes da mensagem na garrafa *nonsense*, encontram-se de forma mais densa e rígida. Consequentemente, mais identificável nas composições em verso, já que na prosa se apresentam de maneira intermitente e difusa (ÁVILA, 1996, p. 18).

3.4 Análise dos poemas em *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*

“Quem é você?” perguntou a Lagarta.
[...] sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho
que já passei por várias mudanças desde então.
(CARROLL, 1977, p. 69)

Os livros de Alice foram um grande sucesso desde o início, tendo vendido algo em torno de cem mil cópias, um montante expressivo tanto para a época quanto para hoje. Além disso, o

⁴ Esse segundo tipo de poema é identificado, em *Alice*, no capítulo terceiro sobre a cauda do rato, segundo Lorenzo (2000).

livro foi traduzido em diversas línguas e difundido como desenho animado por Walt Disney (1951). A versão brasileira de Alice foi feita por Monteiro Lobato, no entanto o escritor pareceu não alcançar a riqueza da linguagem de Lewis Carroll, trazendo, muitas vezes, soluções simplórias na tradução.

Vale destacar que uma versão feita no sentido de preservar os jogos de linguagem e que se propôs à recriação não só do texto em prosa, mas dos poemas – cuja tradução ficou a cargo de Álvaro de Campos –, foi a de Uchoa Leite, em 1977, que utilizamos em nossa dissertação (LORENZO, 2000, p. 14).

Na versão de Uchoa foi possível preservar algumas características da história. Além do *nonsense*, foi possível manter o elemento do maravilhoso, que em uma narrativa é aquilo que irrompe subitamente no mundo real, negando ou contradizendo suas regras: apresenta características do mágico ou absurdo que, de repente, se manifesta no universo cotidiano. O maravilhoso, ao penetrar na vida cotidiana, a transforma em algo estranho, num mundo inteiramente imaginário e desconhecido.

O maravilhoso desponta já no primeiro capítulo, quando Alice entra na toca do Coelho. Toda a narrativa vai transcorrer num plano mágico, até o retorno para o plano da realidade no capítulo final. O *nonsense*, outro elemento típico da narrativa, serve ao maravilhoso pelo emprego do absurdo e da subversão da linguagem – na qual é possível ler vários níveis de crítica: às normas naturais que regem nossa vida, à sociedade conservadora e moralista daquela época, crítica da própria linguagem (LORENZO, 2000, p. 12). Marguerite Duras acrescenta que o autor das *Alices* usou da lógica e da moral para zombar delas próprias como nunca antes fora visto (DURAS *apud* MARRET, 2004, p. 17).

Outro ponto a considerar é a presença da poesia em meio à narrativa. Os poemas, além da notável subversão da linguagem pelo *nonsense*, também se manifestam pelo grafismo, como no poema do rato, a que já no referimos, ou, então, pela paródia que conta com a imitação distorcida e cômica de poemas e cantigas tradicionais inglesas, que naquele tempo eram bem conhecidos de todos e, portanto, deviam provocar riso imediato. São exemplos deste tipo: “Olha o pequeno crocodilo” (cap. 2), “Estás velho, Pai William” (cap. 5), a cantiga de ninar da Duquesa (cap. 6), a “Quadrilha da lagosta” (cap. 10), “O preguiçoso falou...” (cap. 10), a “Sopa de tartaruga” (cap. 10) (LORENZO, 2000, p. 12), em *Alice no País das Maravilhas*.

Em *Alice através do espelho* trabalhamos alguns poemas: “Jabberwocky” (cap. 2), o poema recitado por Humpty Dumpty (cap. 6), conhecido como “Recado aos peixes” e, ainda o “A morsa e o carpinteiro”, no capítulo “Tweedledum e Tweedledee” (cap. 4), amplamente

conhecido na cultura popular, inclusive inspiração para a canção “I am the Walrus”, dos Beatles. Quanto à *Alice no País das Maravilhas*, tecemos comentários aos jogos linguísticos quando de seu encontro com a falsa tartaruga, no capítulo “A história da falsa Tartaruga” e analisamos “A quadrilha da Lagosta”, quadrilha – rimada – recitada por Alice: trata-se de textos escritos, mas que na materialidade da fala ganham vida.

Trabalhar os poemas de *Alice* é poder lidar com o insólito e com os avessos, fugir aos lugares-comuns das regras dadas *prêt-à-porter*. Suportar os enigmas e os labirintos que as obras nos oferecem é recordar que também a realidade não oferece garantias fálicas.

Segundo Octávio Paz, as dúvidas de Alice não são diferentes das dúvidas dos místicos e dos poetas. Alice também se assombra diante de si mesma, diante de sua própria realidade, mas também diante de algo que questiona a sua realidade, a identidade de seu próprio ser. Isto que está a nossa frente – árvore, montanha, imagem de pedra ou de madeira – não é uma presença natural. É Outro. Está habitado pelo Outro. A experiência sobrenatural é a experiência do Outro (PAZ, 2012, p. 135).

Alice, além da experiência de alteridade em si e nos diversos personagens com quem se encontra, invoca também a crítica à universalidade: ora, se há outros desconhecidos em nós mesmos, como Freud já afirmava, como pode haver o universal? E como haverá universalidade com tanta subjetividade? Segundo Ghirardi (2015), Alice é a crítica mais severa à racionalidade vitoriana que se baseia nessa universalidade. Nessa sociedade em que tudo se reduz às regras: da etiqueta, da poesia, do julgamento, do palácio – e que olhadas internamente parecem ter um sentido, não se sustentam no mundo externo. No entanto, a grande loucura no coração da modernidade, para o autor, é de que há uma noção de verdade, que uma vez descoberta é aplicável a todos: a razão seria então abstrata, a-histórica (5 CLÁSSICOS..., 2015).

A crítica de Lewis Carroll pode ser expandida à história política de uma Inglaterra imperialista – vitoriana –, que exerceu sua soberania com grande violência, inclusive no que diz respeito à imposição dessas normas aos países colonizados: ou não veríamos a adoção de costumes como o chá das cinco na Índia, por exemplo. Um país subcontinente em que há uma predominância de climas quentes ou tropicais (5 CLÁSSICOS..., 2015).

Lacan diz que a História é feita para nos dar a ideia de que ela tem qualquer sentido. E que devemos, de pronto, questionar: ali estamos diante de um dizer que é um dizer de outro que nos conta suas besteiras, seus embaraços, seus impedimentos, suas emoções, nos trazem os efeitos de seus dizeres. Efeitos que vêm no sentido de agitar, comover, atormentar os seres falantes certos de que isso chegue a alguma coisa. A esses efeitos temos que servir, ou seja,

para que esses efeitos possam ter algum sentido: se arranjem, se acomodem (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 51), eles devem ser aceitos como verdades, como História.

O *nonsense* é um recurso de evidenciar a loucura na máxima da razão universal e da própria História. Ele tende a embaralhar os limites convencionais da arte ao provocar e questionar a norma, geralmente com a farsa, bufonaria e várias formas de subversão. Sendo que algumas vezes se utilizam da teatralização dos estilos de vida e dos comportamentos. No entanto, a ficção absurda produz textos perfeitamente coesos que desafiam o núcleo normativo do sistema, seu cânone e correntes dominantes. Dessa forma, o que se entende como absurdo literário não é propriamente um *absurdo*, visto ser resultado de um sistema bem desenvolvido em que se evidencia um metanível de autorreflexão. O que nos instiga diz respeito à definição do absurdo no nível da linguagem (SEMENENKO, 2019).

Se inexistente ou rompida a conexão entre significante e significado, a comunicação não se realiza. No entanto, o que se mostra surpreendente é, ao que parece, a linguagem, e especialmente seus usuários são altamente resilientes a erros ou “desconexões” e se recusam a desistir mesmo quando a linguagem se apresentam com conteúdo completamente sem nexo (SEMENENKO, 2019). Nos capítulos e poemas selecionados em **Alice no país das maravilhas**: 1-) “a história da falsa tartaruga” 2-) “a quadrilha da lagosta” e em **Alice através do espelho e o que ela encontrou lá**: 3-) “jabberwocky”; 4-) “humpty dumpty”; 5-) “a morsa e o carpinteiro”; foi possível ver como atua essa resiliência – inclusive testá-la – ao nos depararmos com o *nonsense*, os neologismos, *portmanteaux*, figuras de linguagem diversas, além da incomunicabilidade.

3.4.1 “A história da falsa tartaruga”

Cuide do sentido, que os sons cuidarão de si.
(LEWIS CARROLL, 1977, p. 104)

No capítulo nono de *Alice no País das Maravilhas*, “A história da falsa tartaruga”, vemos, de início, a personagem Duquesa, alguém que pretende tirar uma moral de todas as histórias – e o que seria extrair a moral de uma história se não atribuir uma interpretação, buscar um sentido dentro da aleatoriedade dos acontecimentos? O autor profere uma interessante frase, que nos evoca “lalíngua”: “cuide do sentido, que os sons cuidarão de si” (CARROLL, 1977, p. 104). Lalíngua, em sua profusão de som, é o efeito da linguagem extraído seu sentido (QUINET, 2016). Isso porque uma linguagem não tem existência por si, mas é sustentada na

materialidade de uma língua, que, por sua vez, é captada ao nível inconsciente por uma materialidade sonora que confere ambiguidade, duplo sentido que se manifesta de maneira específica em cada língua (QUINET, 2016).

A Duquesa representa uma personagem que procura interpretações que culminem em garantias fálicas que lhe irão sustentar a realidade, parece se proteger do *nonsense*. Ela não se exime também de irritar a pequena Alice:

- “Você está pensando em alguma coisa, minha cara, e isso a faz esquecer de [sic] falar. Neste instante não posso lhe dizer qual é a moral disso, mas vou me lembrar daqui a pouquinho.”
- “Talvez não tenha nenhuma”, Alice atreveu-se a observar.
- “Ora, vamos, criança!” disse a Duquesa. “Tudo tem uma moral, é questão de saber encontrá-la.” (p. 103)
- [...]
- “Como gosta de achar moral nas coisas!” Alice pensou consigo mesma. (CARROLL, 1977, p. 104)

Alice, ao ouvir várias histórias cheias de fins moralizantes (uma paródia às histórias infantis em voga na época), discute com a soberana e reivindica o seu direito de pensar – “Tenho o direito de pensar” (CARROLL, 1977, p. 105). A passagem também mostra “a recusa a narrativas totalizantes, já que o que importa para esse sujeito fragmentado não são os objetivos, as metas, os fins, mas os processos” (ATHAYDE; PEREIRA, 2017), posto que, a história com sua insondável aleatoriedade e sua falta de universalidade, põe em risco qualquer moral sustentável.

Quanto aos outros personagens que Alice encontra, no capítulo nono, enfatizamos também o grifo, personagens que costuma repetir a fala de alguns outros: “É tudo fantasia” (CARROLL, 1977, p. 105), reforçando os aspectos de uma *realidade* mental local.

O Grifo apresenta à Alice a tartaruga falsa, que lhe conta sua história, especialmente sobre sua vida escolar, lançando mão da teatralização dos costumes. Lewis Carroll nesse capítulo explicita seus trocadilhos em jogos linguísticos, alguns com efeito de piada: “Íamos à escola no mar. O mestre era um Cágado velho... nós o chamávamos de Tartarruga.” (CARROLL, 1977, p. 106) e “Nós o chamávamos de Tartarruga porque tinha... tanta ruga!” (CARROLL, 1977, p. 106). Quanto às disciplinas escolares, a tartaruga se refere às aulas de “Lentura e Estrita, é claro, para começar” além dos “diferentes ramos da Aritmética: Ambição, Subversão, Desembelezação e Distração” (CARROLL, 2013, p. 106) e dos estudos em “Histeria antiga e moderna, com Marografia; nos ensinava a Desdenhar, Embolsar e Pingar a Alho” (CARROLL, 1977, p. 108).

Para Miller, também a língua irrompe graças aos mal-entendidos, assim é possível que se entenda as paródias, chistes e joguetes linguísticos do grifo e da tartaruga, devido ao fato de que ela é anterior a toda a construção de saber, a linguagem está assentada em língua. Toda tentativa de nos entendermos é a prova também de que o beco sem saída da linguagem comporta um núcleo de língua: para Miller, feita de qualquer coisa, do que se arrasta tanto nos antros quanto nos salões (MILLER *apud* RADAELLI, 2012, p. 125). Dessa forma, não é difícil que percebamos que o autor se faz entender através do humor – ainda que à primeira vista sem sentido – revelando as matérias que irrompem no currículo como leitura (leitura), Histeria (História Antiga ou Moderna), Desdenhar (desenhar), por exemplo.

Isso porque é de língua que é composto o país das maravilhas: a linguagem ali não está organizada por código compartilhado por uma comunidade. Dessa forma, Alice busca desde o começo da história imprimir sobre os personagens todo o seu saber adquirido, mas desiste quando percebe que o sem-sentido domina a cena. O que faz Alice permanecer mesmo que a lógica não permaneça nesse lugar? É do *nonsense*, da língua daquele local, que Alice extrai seu gozo (RADAELLI, 2012, p. 126).

O gozo é elemento importante para língua: fala-se também no país das maravilhas pelo prazer em se falar, não há diálogos que se pretendam entendíveis. Certamente estamos no campo do “gozo do Um”, espécie de satisfação pulsional em que o Outro não está incluído, goza-se da linguagem por si, do próprio blábláblá sem que se tenha por intenção a comunicação.

3.4.2 “A quadrilha da lagosta”

Alice, já lançada há algum tempo no país das maravilhas, esforça-se por compreender a linguagem, regras e costumes. À maneira de um infans que tenta alcançar, no gozo privado de sua língua, aos ditames da língua materna. Língua materna que é, sempre, de alguma forma, também estrangeira.

O que resulta para o sujeito da língua materna é também seu idioma, mas não só: aquilo que se recebe da língua materna de modos distintos e incalculáveis é como uma chuva, tormenta de significantes próprios àquela língua idiomática que se depositam para ele como material sonoro, ambíguo, equívoco, cheio de mal-entendidos, cheio de sentido e, ao mesmo tempo, sem sentido (QUINET, 2016). Dessa forma se a linguagem pretende soar como universal, língua é particular para o sujeito.

A menina, assim, tropeça nos equívocos, nas etiquetas, nas canções do lugar onde todos são (somos) loucos (CARROLL, 1977, p. 82) – frase do gato de Cheshire, personagem cujo corpo, como tudo naquele mundo mágico, parece ir se es(vai)(indo), à medida que sobra ao animal apenas um enigmático sorriso. O sorriso enigmático de lalíngua se mostra à Alice.

No capítulo décimo “A quadrilha da lagosta”, Alice é apresentada à quadrilha da lagosta, dança típica local até então desconhecida pela garota, que, em certo momento, é impelida a recitar os versos. O Grifo ordenou-lhe: “Levante-se e recite para nós a canção”, Alice pensou: “como essas criaturas dão ordens e nos fazem repetir lições” (CARROLL, 1977, p. 116). Ao recitar sua cabeça estava tão cheia da quadrilha da lagosta que ela mal sabia o que estava dizendo e as palavras saíram de fato muito estranhas (CARROLL, 1977, p. 116). Emanava uma lalação sem sentido da garota.

A estranheza do episódio se dá porque Alice, ali, precisa repensar a sua lógica a cada encontro esquisito que ocorre na terra de lalíngua, porque é impossível para ela se pautar em saber herdado da família ou transmitido pela cultura, visto a variedade de episódios pelos quais passa. Cada encontro faz Alice se reinventar, ela coloca seu inconsciente a trabalho: há um inconsciente que exige ser decifrado, que se expressa por um “saber-fazer com lalíngua” (RADAELLI, 2012, p. 126).

Segundo Radaelli, para Heloísa Caldas (2003) *Alice* é um tratado sobre o falasser, pois ela precisa sempre rever sua história e se reinventar após cada situação estranha a que é submetida (RADAELLI, 2012, p. 127). Os encontros revelam sempre uma falta de reciprocidade, de harmonia entre os sexos, portanto de “gozo do Um” (RADAELLI, 2012, p. 127).

3.4.3 “*Humpty Dumpty*”

O personagem apresentado a nós no sexto capítulo de *Alice através do espelho* – Humpty Dumpty – é uma figura fictícia em forma ovoide, tema de uma rima infantil e que poderia designar alguém “baixinho e gordo” de maneira pejorativa.

Bem como o personagem da Duquesa, Humpty Dumpty procura atribuir sentido a uma gama de acontecimentos aleatórios e tirar deles uma moral ao não aceitar que a linguagem – nossa constituição enquanto *parlêtre* – aponta para sua dificuldade com o não-todo: ele, então, se debate com os hiatos de significação.

Assim, responde prontamente a Alice que “Um nome deve significar alguma coisa” (CARROLL, 1977, p. 192), completando que seu nome significa seu próprio formato (CARROLL, 1977, p. 192). Também na conversa com Alice chega a se exaltar com os questionamentos da garota – e ignora qualquer polissemia das palavras ao dizer – “Se tivesse querido dizer isso, teria dito isso” (CARROLL, 1977, p. 194).

O nome “Humpty Dumpty” é composto por um jogo de sons interessante, algo apropriado ao gosto de Carroll: frequentemente o autor escolhe usar palavras mais por sua dimensão lúdica, ou seja, por sua sonoridade (significante) – e Humpty Dumpty mais parece fragmento de uma lalação – do que propriamente por seu sentido (significado): um ser em forma ovoide. Humpty Dumpty é um velho conhecido do folclore inglês, como dissemos, e sua origem exata é ainda incerta; no entanto, o que é certo é que tem consagrada a si uma pequena canção que fala de sua queda do muro:

Humpty Dumpty sentou-se em um muro,
Humpty Dumpty caiu no chão duro.
E todos os homens e cavalos do Rei
Não conseguiram juntá-lo outra vez.⁵

O personagem está também presente no universo simbólico de Joyce – *Finnegans Wake* ou *Finícius Revém*, a depender da tradução, como já tratamos. O próprio título evoca aquilo que finda um ciclo vital e sinaliza seu próprio recomeço: um esboço ovoide que parece indicar o eterno retorno. *Finnegans* está ligado às diversas quedas da história e da mitologia humana – o livro se inicia com o termo *riverrun* terminando com “*A way a lone a last a loved a long the*” que evoca, justamente, *riverrun*, iniciando novamente o romance, num ciclo infinito – como a de Adão, a do gigante Finn McCool, herói guerreiro da Irlanda, que espalha os fragmentos de seu corpo pela paisagem de Dublin, o colapso de Wall Street, e, claro, como já propõe a pequena rima que trouxemos, a queda do homem-ovo do muro nas aventuras de Alice (CAMPOS, 1998).

José Miguel Wisnik, por exemplo, consegue captar essa busca pelo eterno retorno e destaca em *O som e o sentido: uma outra história das músicas* que esse gênero de canção modal cumpre também um “desenho” circular. Podemos dizer que no mundo modal, como o é na

⁵ Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king’s horses and all the king’s men
Couldn’t put Humpty together again.

melodia de Humpty Dumpty, [...] as melodias participam da produção de um tempo circular, que encaminha para a experiência de um não tempo ou de um “tempo virtual”, que não reproduz a lógica da sucessão de eventos de um tempo cronológico (WISNIK, 1989, p. 78). Dessa forma, a música, tal como a vida de Finnegans, não finda. Nas sociedades pré-capitalistas a música (modal) foi vivida como uma experiência do sagrado porque nela se trava a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído (WISNIK, 1989, p. 34).

Humpty Dumpty é também a repetição. Diz do infinito exercício humano de atribuir sentidos: lidar com o silêncio, a palavra e seus ruídos. Ele acredita dominar as palavras, o que elas implicam. E mesmo em toda sua fúria – como vemos em *Alice através do espelho* – ele não consegue se impor em um mundo que lhe aponta a todo momento seu limite, seja em forma de uma linguagem que não comunica, seja pela impossibilidade de imprimir a uma fala um sentido.

Humpty Dumpty é quem, ao seu modo, auxilia Alice na interpretação do principal poema *nonsense* presente no mundo além do espelho, explicando a Alice o que querem dizer algumas das palavras “difíceis” presentes no “Jabberwocky” (em português esse título foi traduzido de diversas formas: “Jaguadarte”, “Pargarávio”, “Tagarelão”, “Algaravião”, “Blablassauro”, “Bestialógico” etc.).

A linguagem já não pode ser usada para comunicar e, na ausência de parâmetros exteriores, só se entende como autorreferencial (ÁVILA, 1996, p. 190). Isso porque a língua é sustentada por lalíngua na qualidade de não-toda. As palavras estão sempre em falta e não são a centralidade na boca do homem racional.

Lalíngua é resistente a todo tipo de ordenamento: ela é solitária, singular, sujeita ao domínio onomatopeico, e por isso, como o feminino, não se limita a um conjunto porque lalíngua é pura satisfação e o puro gozo (RADAELLI, 2012, p. 125). Assim é que Lacan continua sua tarefa incessante de descentramento, a sua crítica ao todo, ao centro, à esfera. O movimento dos seminários reintroduz a falta, a descontinuidade, a não complementariedade, a hiância... torna inútil toda restauração de um centro – inclusive na linguagem – o discurso concebido como produto da articulação significante é um discurso sem palavras, que, como tal, gera palavras; é um discurso sem sentido que gera a própria proliferação do sentido (RABINOVICH, 2001).

O mito da torre de Babel, que retoma a temática da queda e das lutas cósmicas dos parágrafos anteriores – e que em sua etimologia quer dizer confundir, misturar (MONTEIRO, 2012, p. 11) –, não ilustra senão a possibilidade de uma divisão indefinida e não somável – as

línguas são imperfeitas porque várias – de uma língua primordialmente una (MILNER, 2012, p. 28). Assim é que, se tomando por autorreferencial, Humpty Dumpty, oferece a Alice um poema – como se segue – que parece expor a incomunicabilidade: a linguagem que lhe vence e não o obedece quando “gostaria de(ter) dito exatamente isso”. Também o tema interessou a Lacan; se, antes, a intersubjetividade lhe ocupava, no último ensino o psicanalista está às voltas com a incomunicabilidade: da torre de Babel herdamos o mal-entendido como a essência das comunicações entre os seres falantes, há uma desarmonia que não sofre reparos (MONTEIRO, 2012, p. 11).

No inverno, quando tudo é alvo como leite,
Canto esta canção só para o seu deleite...

Na primavera, quando os bosques verdejam,
Tentarei lhe dizer o que estes versos ensejam.

No verão, quando é tão longo o dia,
Talvez você entenda esta melodia;

No outono, estando as folhas a tombar,
Trate de tudo isto no papel registrar.

Uma mensagem aos peixes fiz chegar;
Expressando-lhes meu desejar.

E os peixinhos do mar
A resposta me deram sem tardar

Era isto que tinham a dizer:
“Isto não podemos, Sir, porque...”

De novo mandei lhes dizer:
“Que tratassem de obedecer.”

A resposta chegou, insolente: “Ora vejam!
Que gênio mais quente!”

Disse-lhes uma, disse-lhe duas vezes
Mas empacaram como reses.

Então uma chaleira nova peguei
Própria para um fim que engenhei.

Meu coração pela boca quis sair
Quando a chaleira até a borda enchi.

Alguém então me disse, sorrindo:
“Psss! Os peixinhos estão dormindo!”

Respondi alto, sem pestanejar:
“Ah é? Pois trate de os acordar.”

Falei bem claro, com voz de trovão,
E ele ficou ali, como pregado no chão.

Depois, emproado e atrevido,
Exclamou: “Não me arreberte o ouvido!”

Tão petulante ele era, que disse:
“Certo, vou acordá-los, se...”

Num saca-rolha então passei a mão
E fui eu mesmo acordá-los com decisão.

Encontrei porém a porta trancada,
Girei a maçaneta, mas nada...

O poema recitado por Humpty Dumpty, traduzido por Augusto de Campos como “Recado aos peixes”, caracteriza-se pela divisão em duas partes: há um introito composto de quatro conjuntos de dois versos com rimas emparelhadas dedicadas as estações do ano, formando, ele próprio, uma circularidade que pode nos remeter – novamente – ao eterno retorno o qual o personagem não controla. A segunda parte trata-se de um relato com vinte dísticos. A introdução não apresenta frases gramaticalmente interrompidas, as interrupções são dadas por comentários feitos por Alice ou por parênteses explicativos (ÁVILA, 1996, p. 106).

A segunda parte do poema, por sua vez, apresenta frases inconclusas do ponto de vista semântico, no entanto completas como versos de rima e métrica perfeitos. Ávila afirma que é como se a informação semântica fosse suspensa em obediência à pausa do verso (ÁVILA, 1996, p. 106). Não há, portanto, um absurdo ou *nonsense* ao nível linguístico, como já propusemos, mas uma intenção: as frases incompletas se dão exatamente quando algo está para ser explicado reforçando a incomunicabilidade – ele não diz “exatamente o que gostaria de ter dito”. As palavras sempre estão em falta, não transmitem toda a verdade pela impossibilidade. Há um não-todo da língua que marca a verdade, uma vez que ela deve ser dita, marca também a língua, e todo dizer efetivamente passa por a língua. A língua sustenta o real de a língua, o impossível de dizer (MILNER, 2012, p. 28).

A incomunicabilidade no *nonsense* parece evocar o “gozo do Um” de Jacques Lacan. A língua é o que institui o eu sozinho, sem o Outro e que não está a serviço da comunicação. O enxame de S1s de *la língua* não produz sentido e não promove, por si, um acontecimento. É preciso que algum desses S1s se diferencie e seja alçado ao *status* de uma marca, que é a letra. Humpty Dumpty é um personagem autorreferencial, com ele vamos encontrar a total negação da pluralidade ou de alguma unidade possível. Também o poema *nonsense* segue esse esboço: enumera objetos e nomes sem conexão entre si, sendo uma espécie de estratégia contra a hierarquização, a associação (ÁVILA, 1996, p. 187). Não existirá a soma ou redução de parcelas a um coeficiente comum, é mister que cada elemento permaneça sempre ele próprio sem fundir-se a outro a fim de evitar a harmonia ou o assentamento de opiniões – que vão na contramão da criatividade.

O *nonsense* mantém cada coisa cativa em sua singularidade, o que, em termos de incomunicabilidade, ataca as bandeiras partidárias. Assim, a partir da dissociação entre o singular e o coletivo, noções como Pátria, Humanidade, Estados – e até pronomes pessoais do plural – escancaram as dissimetrias – deixam de subentender aglutinações igualitárias (ÁVILA, 1996, p. 188).

Para a autora, as interrupções – meios para a incomunicabilidade – ocorrem após as conjunções, contrariando as expectativas de que essas introduzam orações subordinadas. Ao que se pode afirmar que não há motivo aparente para que as frases sejam cortadas, pois nenhum interlocutor veio interromper o narrador ou desviar seu discurso (ÁVILA, 1996, p. 106).

A justificativa possível para esse corte é a de que o verso já está completo, que a exigência da rima já se cumpriu – fato que, tomado pelo aspecto formal, no que tange ao sentido, ocorre uma suspensão da expectativa do leitor pelo sentido, portanto a agramaticalidade no nível do conteúdo marca o texto que se firma em uma composição de orientação formal e sublinha o papel estruturador da rima (ÁVILA, 1996, p. 106).

O papel da rima é o de criar um efeito no texto de que “parece fazer sentido” ou tenta passar por um texto corriqueiro (ÁVILA, 1996, p. 55). Sendo assim o *nonsense* puro de Carroll encontra-se nos versos – poemas de Alice – e não na prosa (SEWELL *apud* ÁVILA, 1996, p. 56).

Outro papel possível de destacar para a rima na obra de Carroll é o fato de ela ser muito usada na cultura popular como um recurso mnemônico, razão pela qual é tão expressiva em quadrinhas e acalantos (ÁVILA, 1996, p. 161), típicos tanto das lalações quanto das cantigas de roda infantis.

As frases incompletas instauram uma significância pela mera recorrência e se revelam como um sintoma de recalque da matriz semântica – a incomunicabilidade –, que acaba por se expressar no poema pelo significante “porta fechada” (ÁVILA, 1996, p. 161). Podemos dizer então que se em “Recado aos peixes” as frases incompletas do ponto de vista semântico dão a tônica e agramaticalidade ao poema, em “Jabberwocky”, como veremos, o destaque se deve às palavras-valise e aos neologismos, por isso faz-se necessário observar a rica poética de Carroll, que imprime pela primeira vez os *portmanteaux* a um poema.

3.4.4 “Jabberwocky”

“Jabberwocky” é um poema celebradamente *nonsense* que recebeu diversas traduções, entre elas uma das mais aclamadas em português é a de Augusto de Campos: “Jaguardarte”. Ávila utiliza a tradução de Campos em sua análise e também o faremos. Em especial pelas considerações tecidas pelo personagem Humpty Dumpty na intenção de explicitar os sentidos à pequena Alice, que a autora ressalta.

“Jaguadarte”⁶

Era briluz. As lesmolisas touvas
Roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas,
E os momirratos davam grilvos.

“Foge do Jaguadarte, o que não morre!
Garra que agarra, bocarra que urra!
Foge da ave Felfel, meu filho, e corre
Do frumioso Babassurra!”

Êle arrancou sua espada vorpal
E foi atrás do inimigo do Homundo.
Na árvora Tamtam êle afinal
Parou, um dia, sonilundo.

⁶ 'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

“Beware the Jabberwock, my son
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!”

He took his vorpal sword in hand;
Long time the manxome foe he sought—
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And, as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

“And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!”
He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

(This poem is in the public domain.)

E enquanto estava em sussustada sesta,
Chegou o Jaguadarte, ôlho de fogo,
Sorrelfiflando através da floresta,
E borbulia um riso louco!

Um, dois! Um, dois! Sua espada mavorta
Vai-vem, vem-vai, para trás, para diante!
Cabeça fere, corta, e, fera morta,
Ei-lo que volta galunfante.

“Pois então tu mataste o Jaguadarte!
Vem aos meus braços, homenino meu!
Oh dia fremular! Bravooh! Bravarte!”
Êle se ria jubileu.

Era briluz. As lesmolisas touvas
Roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas,
E os momirratos davam grilvos.

(Tradução de Augusto de Campos)

Alice arremata o poema com seu comentário: “Parece muito bonito, mas é um pouquinho difícil de entender!”. Como se vê, ela não queria admitir nem para si mesma que não entendera “patavina”; de todo modo, ela se atentou (CARROLL, 1977, p 148).

O poema está em *Alice através do espelho* e se encontra justamente quando adentra na cabine dos espelhos (cap. 1). O poema, cujas letras estão escritas de forma invertida, exige também para sua decifração um espelho que, ali colocado, lhe permite ler a história de um terrível monstro – o Jabberwocky, Jaguadarte ou Pargarávio – morto por um jovem armado por sua espada possivelmente mágica (ÁVILA, 1996, p. 118).

A inversão propiciada pelo espelho que vislumbramos no começo do texto se repetirá na arquitetura do poema tanto no nível gramatical e das figuras de linguagem, quanto ao nível semântico – iremos analisá-lo, portanto, em suas duas partes.

É necessário ressaltar que o poema traz uma temática bastante comum nas narrativas orais populares das quais derivam a temática *nonsense*: a do herói matador de dragões remetendo a Siegfried, herói das sagas islandesas dos Volsungs, musicada por Wagner na obra monumental *O anel dos nibelungos*, ou ainda, à “Beowulf”, o poema épico anglo-saxão por excelência. Beowulf – que com sua espada mágica extermina o monstro Grendel – seria da mesma linhagem do lendário herói (ÁVILA, 1996, p. 129).

Além disso, o poema “Beowulf” retoma também a sucessão de pai para filho vista em Jabberwocky pela recusa à doação de identidade pelo pai, o grande nomeador – a negação da

filiação através da recusa também da linguagem é uma constante do *nonsense* e vai se refletir na atitude esquiva com relação ao hipograma (ÁVILA, 1996, p. 129).

Temática possível de identificar também na psicanálise, pelo conceito de transmissão pelo Outro, encarnado na figura materna ou de Deus, que tudo nomeia para o infans. E completa Lacan que o Outro, lugar da verdade, é o único lugar de Deus-ser – o deuzer – o dizer (LACAN, [1972-1973]/2008, p. 51). Assim é que o herói *nonsense*, bem como aquele que passa pelo processo analítico, ultrapassa os dizeres do Pai e encontra seu próprio deuzer.

É possível reconhecer em Jabberwocky, ou na tradução “Jaguadarte”, o caráter arbitrário dos significantes – na primeira estrofe são diversos neologismos ou palavras-valise – o que pode provocar certo estranhamento no leitor e descontinuidade de qualquer tradição linguageira.

Na materialidade da voz, contudo, torna-se desnecessária a compreensão do sentido das palavras ou do próprio poema: implica e envolve o corpo do leitor. A “brincadeira” sonora marca para Jacques Lacan a ideia de *lalíngua*, que não se confunde com a linguagem a partir de sua lógica significante e nem mesmo o simples fluir de sons e ruídos desinteressados emitidos por um corpo, mas cumprirá com as convergências, deslizamentos, intersecções desses elementos.

Em especial em “Jaguadarte” o caráter arbitrário dos significantes, sem significação, ao certo, serve ao sentido invertido do poema. Como indica a autora Myriam Ávila, a principal tese de Reichert é o que trata o poema pelo princípio da bipartição, posto que o poema seria construído em metades que podem ser vistas como imagem e reflexo propagando o tema de *Alice através do espelho*.

Utilizaremos a leitura feita por Ávila a partir Reichart sobre o poema pela dificuldade em encontrar as bibliografias no original do autor, e por ter, ele próprio, estabelecido de maneira definitiva, certos pontos em relação ao poema.

Para Reichart a bipartição do poema se mostra, de maneira estilística, em simetrias e quiasmas no âmbito lexical e em duas partes no quesito semântico: a primeira estrofe chamada anglo-saxônica e as seguintes que tratam das temáticas cavaleirescas, como vimos (ÁVILA, 1996, p. 119), e que explicitam a tendência geral do *nonsense* à dualidade – à resistir à síntese – o autor chega a pensar em dois textos diferentes justapostos (ÁVILA, 1996, p. 119-120). A primeira estrofe inverte a proporção entre a redação textual normal e os neologismos: todas as categorias gramaticais – substantivos, adjetivos e verbos – são neologismos e apenas os verbos auxiliares e as diversas partículas são palavras normativas. Tem na primeira parte uma

descrição. Os neologismos, ao contrário de tornarem-se um corpo estranho na frase, têm por função reunir ou condensar em si as características mais dominantes do texto (REICHART *apud* ÁVILA, 1996, p. 122).

Ressalta-se que o leitor não está na obrigação de atribuir significado. No entanto, as palavras causam sensações subjetivas ligadas a algumas sequências fonéticas – dá-se a impressão que seja palavra de um dialeto esquecido, ou ainda palavras compostas a partir de outras preexistentes. A primeira estrofe foi escrita três anos antes do restante do poema. Em 1858, Carroll acrescenta uma “canção de gesta”,⁷ na qual uma gama de neologismos são “contrabandeadas” para dar “unidade” ao poema, não são a maioria: dessa forma, o uso das palavras é bem diferente do que na primeira estrofe. Aqui o poema parece narrativo. Ávila ressalta que o excesso de palavras *nonsense* impede a elaboração de um significado na primeira estrofe, dá a impressão de ser decifrável.

Nas outras estrofes, temos o contrário: encontramos uma narrativa aparentemente indecifrável – apesar de alguns poucos neologismos. No entanto, nenhum substantivo é desconhecido, os verbos têm motivação sonora ou são leves variações de verbos conhecidos, não há empecilho nessa segunda parte do poema para a compreensão (REICHART *apud* ÁVILA, 1996, p. 123).

O personagem Humpty Dumpty, na primeira estrofe, retorna como o intérprete do enigmático poema, propõe um glossário – que em vez de dar pistas para o deciframento das palavras, constrói uma cena nonsensical similar à anterior –, o que acaba por demonstrar que pode ser ilusório se apegar à inteligibilidade das palavras para chegar ao significado de um poema. Observemos os trechos:

Alice – Era briluz, As lesmolisas touvas. Roldavam e relviam nos gramilvos. Estavam mimsicais as pintalouvas e os momirratos davam grilvos.
 Humpty Dumpty – [...] Briluz significa o brilho da luz às quatro da tarde, quando se passa a cena descrita nos versos.
 Alice – [...] E “lesmolisas”?
 Humpty Dumpty – Significa “lisas como lesmas”. Veja bem, é uma palavra-valise: dois significados embrulhados em uma palavra só.

Não ainda satisfeita Alice continua a sua inquirição:

⁷ Canções de gesta são os épicos medievais, constituem uma manifestação de canções laicas e coletivas. Gesta significa família, então são canções nascidas nesse meio e que usualmente eram usadas divertimento de uma elite cavaleiresca até o século XIII.

Alice – E o que são “touvas”?

Humpty Dumpty – “Bem, os ‘touvos’ têm algo de toupeira, têm algo de lagartos... e algo de um saca-rolha.” [...] (CARROLL, 1977, p. 197)

Assim sendo, notamos que as descrições de Humpty Dumpty acrescentam imagens inteiramente diversas e irreconciliáveis a uma cena já complicada. Não facilita ao leitor os esclarecimentos de Humpty Dumpty sobre texugos ou lagartos que se parecem saca-rolhas. São acréscimos a uma cena já complicada que, por si, não formam uma sequência semântica lógica (ÁVILA, 1996, p. 123).

O que a autora destaca é que, na primeira estrofe, as palavras *nonsense* podem ser substituídas por qualquer palavra conhecida ou inventada, desde que se obedeam às determinadas categorias gramaticais e às funções de agente local.

Ao tentar encontrar significados para elas repetiríamos a atitude de Humpty Dumpty no uso das palavras: ainda que esclarecidas não se reúnem entre si. Desaguaríamos em uma estrofe verdadeiramente nonsensica, sem assim soar (ÁVILA, 1996, p. 123).

Dessa forma, para nos aproximarmos do poema e do trabalho *nonsense* em “Jabberwocky”, devemos levar em conta as diferentes partes do poema.

A primeira é inegavelmente *nonsense* – lançando mão de armadilhas que nos façam pensar em sentidos para as palavras expostas e caindo na tendência *nonsense* de que algo está faltando ao leitor e não ao texto –, apesar da maquiagem que tem o efeito de fazer o texto parecer algo que ele não é: criar a ilusão de traduzibilidade de um texto intraduzível ou passível de ser traduzido de numerosíssimas maneiras.

As estrofes que compõe o miolo – quinta e sexta estrofes – do texto não são necessariamente *nonsense*, mas elas são influenciadas pela atmosfera de *nonsense*, contaminadas pelas estrofes da extremidade, reforçadas pelas palavras inventadas espalhadas pelos versos.

As frases finais retomam o *nonsense* criando em “Jabberwocky”, a entrada e a saída em uma mesma estrofe sugerindo uma rota circular (ÁVILA, 1996, p. 127), um eterno retorno. As imagens nonsensicas evocadas na destruição do monstro “Jaguardarte” guardam em comum o mesmo senso de absurdo encontrado no texto “A Morsa e do Carpinteiro”, no capítulo quarto em que Alice conhece Tweedledum e Tweedledee: a lua se revolta ao ver o sol brilhar à meia noite, tomando-lhe o lugar. Também é possível dizer que há um movimento circular e que evoca

a temática do eterno retorno no poema anteriormente citado – o dia e a noite, que se sucedem, acontecem aqui deslocados de seus lugares.

3.4.5 “A morsa e o carpinteiro”

O sol brilhava sobre o mar⁸
Com raios certos, pujantes.
Aplicava sua melhor arte
A tornar as ondas coruscantes.
E isso era estranho porque
Batera meia-noite pouco antes.
A lua brilhava mofina,
Porque pensava que o sol,
Depois que o dia termina,
Devia se retirar.

“É muita indelicadeza”, dizia, “Vir aqui me ofuscar.”
O mar estava molhado; mais não podia estar.
A areia estava seca a não poder mais secar.
Nuvem, não se via uma só, porque

⁸ "The sun was shining on the sea,
Shining with all his might:
He did his very best to make
The billows smooth and bright —
And this was odd, because it was
The middle of the night.

The moon was shining sulkily,
Because she thought the sun
Had got no business to be there
After the day was done —
"It's very rude of him," she said,
"To come and spoil the fun."

The sea was wet as wet could be,
The sands were dry as dry.
You could not see a cloud, because
No cloud was in the sky:
No birds were flying overhead —
There were no birds to fly.

The Walrus and the Carpenter
Were walking close at hand;
They wept like anything to see
Such quantities of sand:
If this were only cleared away,'
They said, it *would* be grand!

(This poem is in the public domain.)

Não havia nenhuma no céu a flutuar.
 Nenhum pássaro cortava os ares...
 Pois não havia pássaros para voar.

A Morsa e o Carpinteiro Caminhavam lado a lado.
 Choravam copiosamente ao ver
 O chão assim, tão de areia forrado:
 “Se ao menos fizessem uma faxina,” diziam,
 “Isto poderia ficar em bom estado!”
 (CARROL, 1977, p. 172)

Nossa análise traz contribuições na maneira como o poema é construído: seus esquemas de rimas, aliterações e, claramente, porque expõe a temática *nonsense* nas imagens evocadas fazendo nos questionar cada elemento e sua maneira de funcionar. Outro elemento importante em nossa análise é o ritmo, que nos leva a pensar o papel da musicalidade em linguagem – ou na lalação. O ritmo tem um papel preponderante nesse poema, que, inclusive, foi a inspiração para música “I am the Walrus”, lançada no álbum *Magical Mystery Tour*, dos Beatles, em 1967, escrita por John Lennon, dada a admiração que compositor nutria por Lewis Carroll.

Há ao longo do poema, em termos semânticos, a história de uma morsa e um carpinteiro que atraem para a praia ostras inocentes a fim de comê-las. O dilema então se dá entre a morsa, que comeu mais ostras mas se arrepende do feito, e o carpinteiro, que comeu menos, tampouco se arrepende. No entanto escolhemos como recorte a primeira passagem, em que o *nonsense* se oferece de maneira mais clara: o sol brilha à meia noite sobre a praia, compartilhando o céu com uma lua infeliz que questionava a ordem natural e pensava que sol deveria se retirar ao final do dia e não vir ofuscá-la e, assim, todos os outros elementos pareciam privados de suas propriedades naturais – o mar não podia mais estar molhado, as nuvens não mais flutuavam, e a areia não podia secar. Aliás, era o desejo da morsa e do carpinteiro que a areia fosse varrida para a praia ficar em bom estado.

Suas rimas seguem o padrão ABCBDB e, em sua maioria, completas, mas com algumas meias-rimas. A metrificação alterna ao longo do poema entre o tetrâmetro iâmbico e o trímetro iâmbico, sendo uma métrica comum na escrita de baladas (BALDWIN, 2022).

O ritmo, portanto, se apresenta também nesse poema, e, segundo Octávio Paz, é algo mais que o tempo dividido em porções, como vimos, porque a sucessão de golpes e pausas revela certa intencionalidade, uma expectativa e uma outra relação com o tempo. Assim, os poemas estão escritos em um tempo mítico (PAZ, 2012, p. 72) e, nesse caso, não somos capazes de determinar quando a lua se aborreceu por ter seu lugar tomado pelo sol ou a reversão da ordem natural.

Os recursos usados são diversos: como aliteraões, – o que fica mais claro no inglês “*The sun was shining on the sea*” – há personificação dos personagens atribuindo-lhes características humanas, a evocação dos cinco sentidos nas descrições do sol e a lua e o humor típico do gênero *nonsense* (BALDWIN, 2022).

É possível observar ainda o uso das repetições, como vemos em “não podia mais estar”, “não podia mais secar”, “não se via nenhuma nuvem a flutuar”, que faz com que essas sentenças e com que o poema como um todo soe como uma narrativa musical (BALDWIN, 2022). O poema como lalíngua é capaz de ressoar no corpo.

Lalíngua é também ocupada por uma substância sonora transmitida pelo Outro, encarnado na mãe, na lalação desde muito cedo ao infans aprende a musicalidade do embalo materno (VIANA *et al.*, 2017). Ver um bebê, escutá-lo, pressupõe que há uma pessoa, a mãe, que é exatamente a mesma coisa que lalíngua, que, ademais, é alguém encarnado que transmite lalíngua (LACAN, 1974, p. 24).

Cada um, como falasser, cresce recebendo a chuva – de pequenas gotas até enxurradas – da língua em que nasce e vai dela se apropriando e constituindo a sua língua própria. O início se dá com a musicalidade da lalação – com seu ritmo, cadências, entonações, graves e agudos – que permitem à criança expressar seus desejos e afetos. (QUINET, 2016)

A figura maternal transmite, portanto, nos fonemas do próprio idioma, as figuras de som, a aliteração, as assonâncias, onomatopeias, homofonias dentre tantos outros recursos utilizados pelos poetas. A lalação não prescinde, como indica Quinet, do ritmo, que se trata da repetição padronizada da alternância entre som e silêncio, apresentada por meio de frequências percebidas como recortes de tempo. O ritmo musical existe em lalíngua antes mesmo do advento da fala (VIANA *et al.*, 2017). O poema é íntimo ao corpo, por ser o ritmo tão precocemente conhecido do ser humano.

4 CONCLUSÃO

É de lalíngua que é composto o país das maravilhas (RADAELLI, 2012, p. 126). Os personagens de Alice estão cada um falando seu próprio idioma: a linguagem não está organizada por código compartilhado por uma comunidade (RADAELLI, 2012, p. 126).

O que parece sustentar a menina nessa série de episódios e encontros é o gozo da língua, visto que a comunicação não se estabelece. Ainda que, de início, Alice tentasse inscrever sobre os personagens seus saberes adquiridos, logo ela se dá conta que o não sentido é o grande motor do país das maravilhas.

No entanto, nos enigmas, desafios e cantigas a ela apresentados algo parece capturá-la – além da lógica –, e nossa hipótese é a de que ela parece extrair um gozo particular com a linguagem.

Em sua “visita” à terra de lalíngua, Alice é submetida a uma cisão entre o mundo da superfície e esse, cuja dimensão se sobrepõe à menina, o significante sobrepõe-se ao sujeito, desmentindo o que o “eu” tentava afirmar. Como em um chiste (RADAELLI, 2012, p. 97): lalíngua é “maior” que os significantes que Alice tenta veicular à lógica do mundo da superfície.

Mesmo Humpty Dumpty, que se assegura de dizer “exatamente o que quer dizer”, acaba afetado por falas que não domina. Também, segundo Juliana Radaelli, em uma psicanálise, aparece “o não domínio do que se fala”.

Nos dizeres do analisante para seu analista (RADAELLI, 2012, p. 95), ainda que prepare o assunto que deseja contar, não se domina a fala. Lacan defende que a intenção da fala em análise é reestabelecer a liberdade soberana que demonstra Humpty Dumpty, ao lembrar a Alice que ele é o mestre e senhor do significantes (LACAN, [1953] /1998, p. 294 *apud* por RADAELLI, 2012, p. 96). Assim, o indivíduo não domina, mas deve acreditar-se senhor de seus significantes para ocorrer a livre associação. E, como Alice, ainda que não domine suas falas, é afetado por elas. As falas dizem mais do sujeito do que ele próprio gostaria de dizer (RADAELLI, 2012, p. 96).

Se no país das maravilhas há uma simultaneidade de significações que levam ao *nonsense*, ou, que, de alguma forma, fazem com que os significantes adquiriram uma plasticidade transitando por outras significações, Lacan comenta também sobre um “quinhão” de *nonsense* no discurso analítico: “o que trata no discurso analítico é sempre isso – ao que se enuncia de significante, vocês dão sempre uma leitura outra que não o que ele significa” (LACAN, [1972-1973] /1993, p. 52 *apud* RADAELLI, 2012, p. 95).

No discurso analítico também algo escapa, evanesce, ou ainda, “[...] uma coisa não poderia nos escapar, a saber, que há, na análise, toda uma parte do real em nossos sujeitos que nos escapa” (LACAN, 1953, p. 13).

Procurando um saber-fazer e perturbados os significantes desde o corpo do texto, coube a nós também analisar a linguagem transformada, traumatizada dos poemas de Alice. Nossa intenção foi tangenciar nesses poemas escolhidos as características comuns também à lalíngua, demonstrando que ambos transitam no litoral do *nonsense*, fincam seus olhos no real e ressoam para dentro.

Lalíngua como os poemas – e as rachaduras que promovem na linguagem – fazem vacilar as significações pré-estabelecidas, são ambos uns “fora da lei”. Porque são não-todos perante a lei fálica. Assim podemos traçar algumas características comuns:

1. Ritmo: Como vimos, acredita-se que o ritmo seja anterior a própria fala. Também “pertence a todas as épocas” como forma natural de expressão e identificável em todos os povos.

O ritmo, que distingue o poema – e que sustenta os poemas em Alice – de todas as outras formas literárias, está presente também em lalíngua. O ritmo não é, como frisado, uma medida do tempo, mas o tempo original, e encontra lalíngua naquilo que há de pré-verbal. O ritmo, em sua repetição, vem resgatar uma operação contrária à dos calendários e relógios.

As frases não se sucedem obedecendo à ordem conceitual ou do relato, são precedidas pela lei da imagem e do ritmo, há um vaivém de imagens, acentos, pausas que são elementos inequívocos da poesia (PAZ, 2012, p. 78). Assim é que *Alice*, ainda que não seja todo feito de poemas, é todo ritmado.

Didier Weill ressalta que há um caráter diacrônico tanto no ritmo quanto em lalíngua, sendo esse caráter demonstrado na sucessão entre *há* e *não há som*. O primeiro elemento corresponde à presença e o segundo à ausência, havendo uma alternância simbólica. Nessa alternância, no momento do *não há* existe uma promessa de que o som retornará (VIANA *et al.*, 2017).

Há jogos de presença e ausência, próprios da constituição do sujeito, como é o caso do *Fort-da* de Freud, em que a presença/ausência materna se apresentam no jogar do carretel sob a forma de *há* e *não há*, respectivamente. O momento de integração dessas duas mensagens contraditórias é justamente o que foi chamado por Freud de recalçamento originário (VIANA *et al.*, 2017).

Para Didier-Weill, nesse tempo mítico e pré-histórico, há o encontro entre o real humano, definido como “esse corpo que chega ao mundo numa materialidade que pesa”, e o que sobre ele irá se inscrever: o simbólico, ou seja, “aquilo que é da ordem do significante” (VIANA *et al.*, 2017). Lalíngua parece habitar esse entremeio (VIANA *et al.*, 2017).

Em nossa análise utilizamos o poema “A morsa e o carpinteiro”, que enfaticamente apresenta ao ritmo – o *há* e *não há* também se apresenta no uso de repetições, aliteraões, rimas – que dão a tônica do poema. O poema traz também uma sucessão de imagens que invocam um ritmo da natureza – a presença/ausência dos astros celestes –, porém modificado: o sol se põe a brilhar à noite, o que dá ao ritmo da natureza uma cena nonsensica. O sol, em sua promessa de calor e nutrição, mostra sua presença à noite e faz inveja à lua: seria a ilustração de um desejo todo de presença constante do objeto que venha a suprir a falta?

A regularidade do retorno do objeto na alternância com sua consequente implicação de promessa de reaparecimento indica que pode faltar no real, mas sua natureza é simbólica. O objeto só surge como promessa enquanto representação a ser reencontrada na realidade por uma expectativa de reencontro. Caso falte ou não seja reconhecido/subjetivado, há a quebra do pacto/promessa (VIANA *et al.*, 2017.)

2. Desestabilizam a linguagem: A partir tanto de lalíngua quanto do poema, é possível desestabilizar a linguagem corrente cometendo uma violência ao seu uso cristalizado. O poema – prenhe de poesia –, bem como lalíngua, é aquilo que faz furo na madureza da palavra, que desestabiliza os sentidos (SOUSA, 2016, p. 158). Os artistas modernos reconhecem o potencial artístico e revolucionário do uso radical da linguagem como instrumento, da manipulação lúdica de suas estruturas como portadoras em si do significado, a ruptura modernista se dá na intenção de chocar pelo emprego não ortodoxo da linguagem em oposição à arte anterior. É a poesia que faz com que não possamos duvidar da autenticidade de nossa experiência (LACAN, [1955-1956]/1985, p. 94). “Jabberwocky”, por exemplo, é um poema que nos apresenta ao caráter arbitrário dos significantes, nenhuma palavras estabelece coesão com a outra. Há o uso de diversos neologismos ou palavras-valise e, ainda que Humpty Dumpty tente interpretá-lo dando o significado denotativo das palavras usadas, o poema continua *nonsense*: desestabiliza a linguagem e visa ressoar. A linguagem não recobre os fenômenos humanos em sua tessitura, é preciso mais. É preciso desestabilizá-la para criar o indizível. Só a desestabilização da linguagem corrente precisa da arte, de lalíngua para se manter viva a língua, em movimento e arejada.

3. Não visam à comunicação: Alice, como já vimos, em sua jornada no país das maravilhas está fadada a encontros que revelam a incomunicabilidade e o “gozo do Um”, sendo um tratado sobre o falasser, como já vimos. O desafio de tentar se comunicar a cada novo personagem com quem se encontra naquela terra reforçam que a linguagem não implica comunicação e que, muitas vezes, apenas como ouvinte, a menina presencia o gozo do blábláblá. As personagens Duquesa e Humpty Dumpty se aferram ao significado da comunicação procurando extrair algum sentido dali, no entanto falham em tentar a reciprocidade – “não há a relação sexual” – e a incomunicabilidade acaba imperando.

No poema recitado por Humpty Dumpty vemos a tônica dessa não reciprocidade. As frases são interrompidas do ponto de vista semântico para indicar a incomunicabilidade. Os efeitos de *lalíngua* carregam um efeito de enigma, trata-se de um saber no real que escapa ao sujeito e que se transmite sem intenção de comunicação. *Lalíngua* anuncia algo além do que a fala é capaz de anunciar, e que, não anunciando, ainda assim ressoa e se deposita no corpo do infans (VIANA *et al.*, 2017).

A primeira aparição do sujeito como ser falante – ou seja, quando é capaz de articular alguma coisa em termos de linguagem – é enquanto aquele que escuta, portanto marcado pela sonoridade de *lalíngua*. Uma vez afetado pelo real de *lalíngua*, é lá que o sujeito irá inscrever os significantes que recebe do Outro, “significantes” que independem da relação sígnica (VIANA *et al.*, 2017).

4. Musicalidade: Como vimos, Carroll lança uma máxima: “Cuide do sentido que os sons cuidarão de si”. Podemos interpretar essa máxima como uma independência dos significantes, da letra em relação à semântica ao nível de *lalíngua*: algo que não o sentido ressoa. Há uma musicalidade, uma profusão de sons em *lalíngua* – extraído seu sentido – que atinge o corpo para além do sentido e faz sentir seus efeitos. Podemos questionar a intimidade do corpo com os sons: há algo muito antigo nessa intimidade – desde as batidas do coração da mãe estamos acostumados ao ritmo – no nível orgânico. E a alternância entre som e ruído também são evocadas, em se falando de civilização, desde os povos originários – seus tambores e vozes –, que geraram as canções modais até os poemas entoados pelos trovadores antes da racionalidade da prosa. Os poemas rimados e ritmados, as quadrinhas que observamos em Alice – como “A quadrilha da Lagosta”, o poema recitado por “Humpty Dumpty” – guardam algo das canções modais que se repetem nas músicas infantis, nas cantigas de ninar e lalações que

parecem renovar e nos devolver uma circularidade musical. Além do recurso da rima, é comum observarmos os apelos à assonância, à aliteração dentre outras figuras de som e de imagem.

Notamos que o aspecto musical em *lalíngua* se assemelha com a música e com a musicalidade do poema: em *lalíngua* podemos dizer que estamos em um campo de ressonâncias. Isso porque o significante está mais propício ao gozo e apartado do sentido e da relação a outro significante (VIANA *et al.*, 2017).

Posto isso, poderíamos ainda nos perguntar: qual a aplicabilidade prática dessas semelhanças enumeradas? Em que a literatura *nonsense* e *lalíngua* poderiam contribuir na prática analítica e impasses clínicos? Estar ciente das convergências em ritmo, desestabilização da linguagem, não direcionamento à comunicação e a musicalidade poderiam ajudar na formação de um analista?

Na clínica da neurose, é evidente que os afetos “vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar” (VIANA *et al.*, 2017) e *lalíngua* surge – onde há um discurso constituído, uma ordenação da linguagem por meio do significante do nome-do-pai – para indicar um fora do sentido – um furo –, ressaltar que nosso sintoma, por si, não tem sentido. Recorre-se, então, à fantasia para tentar tamponar algo do gozo que não é recoberto pela linguagem: é da ordem do *troumatisme*. Dessa maneira, a autora aponta que, com o gozo fora do sentido de *lalíngua* e sua marca de letra e de acontecimento de corpo, só nos resta um *saber-fazer* explicitado nos relatos de passe, por exemplo (PIMENTA, 2021).

O saber-fazer com *lalíngua*, matéria do inconsciente real, no entanto, não é matéria simples. Podemos pensar que a psicoterapia tende muito mais para o significado do que para o significante, em sua busca de elementos geradores de determinada neurose. E assim, nos impasses da clínica, muitas vezes tende-se a preencher os muros do silêncio do analisando com pontuações que apontam para o significado. No entanto, trabalhar lacanianamente significa trabalhar com os significantes, os quais nos impasses da clínica não são tarefa fácil e muitas vezes pedem criatividade (OLIVEIRA, 2012). A criatividade pode surgir na plasticidade da sessão. A sessão lacaniana permite intervenções mais ousadas, radicais – digamos assim –, que se são sintonizadas com a clínica do real. Portanto, uma análise criadora, que visa em um encontro psicanalítico a não “decifrar um código secreto de um conhecimento presente, mas esquecido, mas sim para criar, num encontro psicanalítico fundante, os múltiplos sentidos de realidades singulares inéditas” (KON, 2001, p. 43 *apud* OLIVEIRA, 2012), o que se assemelha à criação poética.

Ninguém melhor do que o poeta e o mestre zen, que têm alguma afinidade com o vazio e o silêncio, para “suportar” o indizível – sem preenchê-lo com significados pré-estabelecidos. O analista, por sua vez, ao atuar de modo semelhante ao do poeta e do mestre zen, poderá, então, produzir significantes siderantes que ressaltam esse fora do sentido (OLIVEIRA, 2012). O psicanalista, então, avisado de que o inconsciente é um saber-fazer com língua, pode se tornar mais poeta. Porque o poeta leva o analista a refletir sobre sua prática clínica, uma vez que a grande poesia muitas vezes porta o fora do sentido (OLIVEIRA, 2012) – como vimos reiteradamente. Dessa forma, a intenção, como também era a intenção dos surrealistas, é que o homem – no caso aqui encarnado na função de analista – se torne poeta, ou se dê conta disso.

5 REFERÊNCIAS

5 CLÁSSICOS PARA ENTENDER O MUNDO ATUAL: ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. José Garcez Ghirardi. [S. l]: Casa do saber. 13 out. 2015. 1 vídeo (3:59 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tZ6sMdkSJJQ>. Acesso em: 5 jul. 2022.

ALMEIDA, Leonardo Pinto; ATALLAH, Raul Marcel Figueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica. **Revista Ágora**, 11, Rio de Janeiro, dez. 2008.

ÁLVAREZ, Bayon. **El autismo, entre la lengua y la letra**. Olivos, AR: Grama, 2020.

ÁVILA, Myriam. **Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear**. São Paulo: Annablume, 1996.

ATHAYDE, Mainara Aires; PEREIRA, Paulo. Outros países das Maravilhas para Alice: novas perspectivas para a literatura comparada a partir do estudo de caso de Alice no País das Maravilhas. **Revista brasileira de literatura comparada**. Rio de Janeiro: Abralic, v.1, n.23, 2013.

BAAS, Bernard; ZALOSZYC, Armand. **Descartes e os fundamentos da psicanálise**. Rio de Janeiro: Reinventer, 1996.

BALDWIN, Emma. The Walrus and the Carpenter by Lewis Carroll. **Poem Analysis**, 2022. Disponível em: <https://poemanalysis.com/lewis-carroll/the-walrus-and-the-carpenter/>. Acesso em: 4 jul. 2022.

BARROS, Manoel. **Manoel de Barros: poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARROSO, Adriane de Freitas. Sobre a concepção de sujeito em Freud e Lacan. **Revista Barbaroi**, Santa Cruz do Sul, n. 36, jun. 2012.

BARROSO, Adriane de Freitas; FERRARI, Ilka. O último ensino de Lacan: há algo para além da linguagem. **Revista Calidoscópio**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 249-254, maio/ago. 2014.

CAMPOS, Álvaro. Poesia é risco: uma apresentação verbivocovisual. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchoa (org.). **Silêncios e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

CAMPOS, Haroldo. **O afreudisiaco Lacan na galáxia de la língua**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou lá**. Tradução e organização Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. Rio de Janeiro: Fontana: Summus, 1977.

CORTÁZAR, Júlio. **O jogo da amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

COUTINHO JORGE, Marco Antônio. **Fundamentos da psicanálise de Freud à Lacan**: as bases conceituais. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COUTO, Luís Flávio Silva. O inconsciente enquanto representação em Freud e as imagens do primeiríssimo ensino de Lacan. **Psicologia em revista**, v. 27, n.2, 2021.

DÖR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan**: o inconsciente estruturado como uma linguagem. Porto Alegre: Artes Médica, 1989.

DOSSE, François. **História do estruturalismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: UNICAMP, 1993. v. 1: O campo dos signos 1945-1966.

DURAS, Marguerite. **Le ravisement de Lol V. Stein**. Paris: Gallimard, 1964.

FERREIRA, Nádia Paulo. Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística. **Revista Ágora**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2002.

FERREIRA-LEMONS, Patrícia do Prado. Sujeito na psicanálise: o ato de resposta à ordem social. In: SPINK, Mary Jane P.; FIGUEIREDO, Pedro; BRASILINO, Julyane. **Psicologia social e personalidade**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais: ABRAPSO, 2011. [online]

FINGERMAN, Dominique; RAMOS, Conrado. La língua nos seminários, conferências e escritos de Jacques Lacan. **STYLUS – Revista de Psicanálise**, n. 19, out, 123 -155, 2009.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas, v. 4. 1ªed. São Paulo, Companhia das letras, 2019. Trabalho original publicado em 1900.

FREUD, Sigmund. **O poeta e o fantasiar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Trabalho original publicado em 1908.

FUKS, Betty Bernardo. “Pergunte ao cavalo”: sobre o inconsciente freudiano. **Revista Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 49, n.1, p. 123-138, 2017.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GELASHVILI, Tamar. **Allusions on Lewis Carroll in James Joyce’s Finnegans Wake**, International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature Vol. 4, n 5, p. 47-54, Maio 2016.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GÜNTHER, Hartmut. Pesquisa qualitativa *versus* pesquisa quantitativa: esta é a questão? **Psicologia – Teoria e Pesquisa**. v. 22, n. 2, p. 201-210, 2006.

IANNINI, Gilson; VILELA, Yolanda. **Lacan, o escrito, a imagem**: Prefácio. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

INTERNATIONAL JOURNAL OF RESEARCH IN HUMANITIES, ARTS AND LITERATURE, [S. l.], v. 4, n. 5, p. 47-54, May 2016. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/316076944/ALLUSIONS-ON-LEWIS-CARROLL-IN-JAMES-JOYCE-S-FINNEGANS-WAKE>. Acesso em: 18 dez. 2021.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1976. Disponível em: https://monoskop.org/images/5/58/Jakobson_Roman_Linguistica_e_comunicacao.pdf. Acesso em: 18 dez. 2021.

JOYCE, James. **Finnegans Wake/Finícius Revém**. Tradução de D. Schüler. Porto Alegre: Casa de Guimarães Rosa, 1999.

LACAN, Jacques. Alla Scuola Freudiana. **Ecole lacanienne.net**. Disponível em: <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/30-03-1974.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2022. Trabalho original publicado em 1974.

LACAN, Jacques. Instância da letra no inconsciente. *In: Escritos*; tradução: Vera Ribeiro – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Trabalho originalmente publicado em 1953.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. *In: Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. Trabalho original publicado em 1965. P 198 – 205.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. Trabalho original publicado em 1966.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem. *In: LACAN, J. Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. Trabalho original publicado em 1966.

LACAN, Jacques. Homenagem a Lewis Carroll. *In: MILLER, Jacques-Alain (org.). Ornizar? De Jacques Lacan a Lewis Carroll*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trabalho original publicado em 1966.

LACAN, Jacques. “Lugar, origem e fim do meu ensino”. *In: Meu ensino*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Trabalho originalmente publicado em 1967.

LACAN, Jacques. O aturrito. *In: LACAN, J. Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. Trabalho original publicado em 1972.

LACAN, Jacques. **O saber do psicanalista**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1997. Trabalho original publicado em 1971-1972.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. Trabalho original publicado em 1953-1954.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. Trabalho original publicado em 1955-1956.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 9: a identificação**. Recife: centro de estudos freudianos do Recife, 2003. Trabalho original publicado em 1961-1962.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. Trabalho original publicado em 1964.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20: encore**. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2010. Trabalho original publicado em 1972-1973.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Trabalho original publicado em 1972-1973.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 22: RSI**. Inédito. Trabalho original publicado em 1974-1975.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Trabalho original publicado em 1975-1976.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 24: l'insu que serait de l'une bévue s'aile à mourre**, 2000. Trabalho original publicado em 1976-1977.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 25: el momento de concluir**. Escuela Freudiana de Buenos Aires: Edição eletrônica das obras completas de J. Lacan, 2010. Trabalho original publicado em 1977-1978.

LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. Radiofonia. *In: LACAN, J. Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. Trabalho original publicado em 1970.

LAKATOS, Eva. **Metodologia científica**. Rio de Janeiro: Atlas, 2017.

LAMEIRAS, Valéria Maia; COSTA, Márcio Cleyton da Silva Costa; RODRIGUES, Simone de Miranda. Fundamentos metodológicos da pesquisa teórica em psicanálise. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, 17(1): p. 68-78, janeiro, 2017

LAURENTI, Carolina. Trabalho conceitual em psicologia: pesquisa ou “perfumaria”? **Revista Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 17, n. 2, p. 179-181, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141373722012000200001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 16 set. 2021.

LEITE, Sebastião Uchoa. Prefácio. *In: CARROLL, Lewis. As aventuras de Alice: Alice no País das Maravilhas; Alice através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Tradução e organização Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. Rio de Janeiro: Fontana: Summus, 1977.

LORENZO, Isabel. Introdução. *In*: CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Tradução de Isabel de Lorenzo. 2. ed. São Paulo: Objetiva, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Introdução, organização e tradução Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013. Publicado originalmente em 1897.

MARCONI, Marina; LAKATOS, Eva. **Metodologia do trabalho científico**: projeto de pesquisa, pesquisa bibliográfica, teses de doutorado, dissertações de mestrado, trabalhos de conclusão de curso. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MARRET, Sophie. Lacan sobre Lewis Carroll. *In*: MILLER, Jacques-Alain (org.). **Ornicar**: de Jacques Lacan a Lewis Carroll. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MILLER, Jacques-Alain. O escrito na fala. **Opção Lacaniana online** – nova série, São Paulo, n. 8, p. 1-23, jul. 2012a.

MILLER, Jacques-Alain. O monólogo de aparola. **Opção Lacaniana online** – nova série, São Paulo, Ano 3, n. 9, 2012b.

MILLER, Jacques-Alain. Os seis paradigmas do gozo. **Opção Lacaniana online** – nova série, São Paulo, Ano 3, n. 7, 2012c.

MILLER, Jacques-Alain. Os traumais. *In*: MILLER, Jacques Alain. **A orientação lacaniana – ultimíssimo Lacan**. Ensino pronunciado no âmbito do departamento de Psicanálise da Universidade de Paris VIII. Paris, 2006-2007.

MILLER, Jacques-Alain. Peças avulsas. **Opção lacaniana**, São Paulo, n. 44, 2005.

MILLER, Jacques-Alain. Um esforço de poesia. *In*: MILLER, Jacques-Alain. **Le neveu de Lacan**, satire. Paris: Verdier, 2003.

MILLER, Jacques-Alain. **O inconsciente e o corpo falante**. X congresso AMP. Rio de Janeiro, 2014.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. Campinas: UNICAMP, 2012.

MONTEIRO, Cleide Pereira. **A noção de lalíngua**: uma contribuição da psicanálise lacaniana à concepção de língua. 2012. 215f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. Poesia, psicanálise e ato criativo: uma travessia poética. **Revista de Estudos psicanalíticos**, Belo Horizonte n. 2, set. 2006.

MOREIRA, Jacqueline; OLIVEIRA, Nathiele Araújo; COSTA, Ethyene Andrade. Psicanálise e pesquisa científica: o pesquisador na posição de analisante. **Tempo Psicanalítica**, [online], v. 50, n. 2, 2018.

MUCIDA, Ângela. Espaço da interpretação e inconsciente real. **Stylus**, Rio de Janeiro, n. 25, 2012.

NUNES, Marcos Machado. Interfaces entre a poesia épica, o romance e romanceiro paratexto do século XIX. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 22, n. 40, p. 84-103, maio/ago. 2020.

OLIVEIRA, Edson Santos. O analista, o poeta e o mestre zen: reflexões sobre os impasses da clínica. **Revista Reverso**, Belo Horizonte, v. 34, n. 64, dez. 2012.

OLIVEIRA, Andressa Cristina; ALMEIDA, Thais de Souza. Modernidade e vanguarda em Mallarmé. **Revista Travessias Interativas**: São Cristóvão (SE), v. 7, n. 14, p. 207–221, jul-dez/2017

O QUE É O SONETO? DANIEL, Cláudio. [S. l.]: Laboratório de criação poética, 17 jan. 2022a. 1 vídeo (1;05;30). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F_Qqgs3eyo0. Acesso em: 9 abr. 2022.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: poética da pequena reflexão. **Revista Língua e Poesia**, São Paulo, v. 26, n. 76, dez. 2012.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996. Trabalho original publicado em 1966.

PETER, Márcio. Psicanálise Lacaniana: o simbólico. **Marcio Peter de Souza Leite**, 2008. Disponível em: <http://marciopeter.com/links2/psilacan/psilacasimbolico.html>. Acesso em: 25 out. 2021.

PIMENTA, Paula. Lalíngua, letra e acontecimento de corpo. **Boletim Ecos** – 25º Jornada da Escola Brasileira de Psicanálise, Belo Horizonte, n. 1, 2021. Disponível em: <https://www.jornadaebpmg.com.br/2021/wp-content/uploads/2021/05/Jornada-EBPMG2021-Ecos1-Paula-Pimenta.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2022.

PINTO, J. M. **Uma política de pesquisa para a psicanálise**. In: CliniCAPS: Impasses da clínica, n.7, p. 8-26, 2009.

POEMA EM PROSA. Cláudio Daniel. [S. l.]: Laboratório de criação poética, 25 jan. 2022b. 1 vídeo (46:58). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F_Qqgs3eyo0. Acesso em: 12 abr. 2022.

QUINET, Antônio. Lalíngua e Sinthoma. **Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos**. Rio de Janeiro, n. 38, jul./dez. 2016.

RABINOVICH, Diana. O psicanalista entre o mestre e o pedagogo. Tradução de Luís Flávio S. Couto. **Cadernos de Psicologia**, Belo Horizonte, 1984. Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, v. 11, n. 1, p. 9-28. dez. 2001.

RADAELLI, Juliana. **O nonsense no país das maravilhas**: o que Alice ensina à educação. 2012. 174f. Tese. (Doutorado em Educação) – Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RIVEIRA, Tânia. Estética e descentramento do sujeito. **Revista Cult**, v. 8, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/estetica-e-descentramento-do-sujeito/>. Acesso em: 10 de maio de 2023.

ROCHA, João. **Caderno de Leituras n. 108**: Cartas visionárias – Arthur Rimbaud. Belo Horizonte: Chão da Feira, jul. 2020.

RODRIGUES, Gilda Vaz. O último Lacan. **Revista Reverso**, Belo Horizonte, v. 40, n. 75, jan./jun. 2018.

ROSA, Márcia. Da cadeia de significantes à constelação de letras. **Revista Ágora**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 53-73, jan/jun 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth. **História da psicanálise na França**. A batalha dos cem anos volume 2: 1925 -1985. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1988.

SANTOS, Lúcia Grossi. A experiência surrealista na linguagem: Breton e a psicanálise. **Revista Ágora**, Rio de Janeiro, v. 5, n.2, Dez, 2002.

SANTOS, Tania Coelho dos. **Paradigmas do último ensino de Lacan**, 2002. Disponível em: http://www.isepol.com/down_pos/livro_paradigmas_lacan.pdf. Acesso em: 10 maio 2023.

SAFATLE, Vladimir. A ilusão de transparência: sobre a leitura Lacaniana do Cogito Cartesiano. **Revista Ágora**, Rio de Janeiro, jun. 2000. Disponível em: <https://www.oocities.org/vladimirsafatle/vladi014.htm>. Acesso em: 10 out. 21.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2016. Trabalho original publicado em 1916.

SEMENENKO, Aleksei. A semiótica do absurdo e do sem sentido: uma perspectiva lotmaniana. Bakhtiniana, **Rev. Estud. Discurso**, v. 14, n.4, out./dez. 2019.

SILVA, Bianca Vasconcellos Krause. A língua, a linguagem e o inconsciente em o amor da língua. **Blog Editora Unicamp**, 2019. Disponível em: https://blogeditoradaunicamp.com/2019/12/12/a-lingua-a-linguagem-e-o-inconsciente-em-o-amor-da-lingua/?fbclid=IwAR05DD3ZtwG34KtAnUpbLmPUOtuJjIblfcG45Hl8em7N_XMOWidY_Z4X9x0. Acesso em: 31 fev. 2022.

SOUSA, Lucília Maria Abrahão. O real e a poesia nos entremeios litorâneos de Pêcheux e Lacan. **Revista Fragmentum**, UFSM, v. 47, n., 155–167, 2016.

SOUSA, Lucília Maria Abrahão; HERCULINO, Bruno. Sujeito e linguagem: um percurso entremeado pelo “idioleto manelês arcaico”. **Revista Analytica**, São João del Rei, v. 9, n. 16, jan./jun. 2020.

STAROBINSKI, Jean. **As palavras sob as palavras**. 1º ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

TEIXEIRA, Antônio. Interpretação nos tempos do falasser. **Boletim ecos 4ª. Jornada da Escola Brasileira de Psicanálise**. Belo Horizonte, 2021.

TFOUNI, Leda Verdiani; PROTTIS, Marcela Marjory Massolini Laureano; BARTIJOTTO, Juliana. “...lá onde o amor é tecido de desejo...”: lalangue e a irrupção do equívoco na língua. **Cadernos Psicanalíticos**, Rio de Janeiro, v. 39, n. 36, 2017.

VIANA, Beatriz Alves; FURTADO, Luís Achielles Rodrigues; VIERA, Camilla Araújo Lopes; STERVINO, Adeline Annelyse Marie. A dimensão musical de lalngua e seus efeitos na prática com crianças autistas. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 28, p. 337-345, 2017.

VORSATZ, Ingrid. O sujeito da psicanálise e o sujeito da ciência: Descartes, Freud e Lacan. **Revista Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, 2015.

WHITMAN, Walt. **Canto a mim mesmo**. In: Folhas de relva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 19. Disponível em: https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4684563/mod_resource/content/2/FOLHAS%20DE%20RELVA.pdf. Acesso em: 10 maio 2023.

WISNIK, José Miguel. **Feito para acabar**. Indivisível (Cd duplo). São Paulo. Circus produções, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.