

## Aportes da função sinthomática na clínica psicanalítica: algumas considerações com o bailarino Waslow Nijinsky\*

Antonia Vieira \*\*  
Sonia Borges \*\*\*

### RESUMO

Esse artigo faz um breve percurso na trajetória do bailarino russo Waslow Nijinsky, em seus acontecimentos de corpo e nos efeitos do *sinthoma* como possível instrumento de suplência em sua estrutura. Assim, nos perguntamos se é possível a condução de uma intervenção no sintoma fundamental por via do *sinthoma*? Essa questão, de imediato, nos leva à hipótese de que o *parlêtre*, artifice de seu *savoir-faire* é capaz de construir seu *sinthoma*, se proteger de um desencadeamento ou ainda de sustentar na estrutura um engajamento do real, do simbólico e do imaginário com um escabelo do laço social. Por fim, Nijinsky nos ensina com seu *sinthoma* modos possíveis de tratamento com o quarto elo na cadeia, seus efeitos e acontecimentos no real da clínica psicanalítica.

**Palavras-chave:** REAL; SIMBÓLICO; IMAGINÁRIO; *SINTHOMA*, WASLOW NIJINSKY.

### Contributions of the synthomatic function in psychoanalytic clinic: some considerations with the dancer Waslow Nijinsky

### ABSTRACT

This article intends to make a brief journey in the trajectory of the Russian dancer Waslow Nijinsky in his body events and the effects of the *sinthome* as a possible substitute instrument in his structure. Thus, we ask ourselves if it is possible to conduct an intervention in the fundamental symptom via the *sinthome*? This question immediately leads us to the hypothesis that the *parlêtre*, artifice of his *savoir-faire* is capable of constructing his *sinthome*, protecting himself from a trigger or even sustaining in the structure an engagement of the real, the symbolic and the imaginary with a footstool of the social bond. Thus, Nijinsky teaches us with his *sinthome* possible ways of treating the fourth link in the chain, its effects and events in the reality of the chain, in the reality of the psychoanalytic clinic.

**Keywords:** REAL; SYMBOLIC; IMAGINARY; *SINTHOME*, WASLOW NIJINSKY.

---

\* Esse trabalho de pesquisa recebe financiamento da Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

\*\* Psicanalista. Doutoranda em Psicanálise, Saúde e Sociedade pela Universidade Veiga de Almeida – UVA.

E-mail: [s.antonaviieira@gmail.com](mailto:s.antonaviieira@gmail.com)  
Orcid ID: <https://orcid.org/000.0001.9598-1945>

\*\*\* Psicanalista. Docente do Programa de Pós-graduação stricto sensu em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida – UVA.

E-mail: [sxaborges@gmail.com](mailto:sxaborges@gmail.com)  
Orcid ID: <https://orcid.org/000.0003.1498.9297>

## **Apports de la fonction synthomatique dans la clinique psychanalytique: quelques considérations avec le danseur Waslow Nijinsky**

### **RESUME**

Cet article se propose de faire un bref parcours dans la trajectoire du danseur russe Waslow Nijinsky dans ses événements corporels et les effets du sinthome comme possible instrument de substitution dans sa structure. Ainsi, nous nous demandons s'il est possible de mener une intervention dans le symptôme fondamental via le sinthome? Cette question nous conduit d'emblée à l'hypothèse que le parlêtre, artifice de son savoir-faire est capable de construire son sinthome, de se protéger d'un déclencheur ou encore de soutenir dans la structure un engagement du réel, du symbolique et de l'imaginaire avec un marchepied du lien social. Ainsi, Nijinsky nous enseigne avec son sinthome les manières possibles de traiter le quatrième maillon de la chaîne, ses effets et ses événements dans la réalité de la chaîne, dans la réalité de la clinique psychanalytique.

**Mots-clés:** REEL; SYMBOLIQUE; IMAGINAIRE; SINTHOME, WASLOW NIJINSKY.

### **Introdução**

Um dos efeitos do último ensino de Lacan, sem dúvida, terá sido a inserção na clínica psicanalítica do conceito de sinthoma no seminário de 1975/76. O sinthoma, uma invenção singular do parlêtre, é o conceito teórico a partir do qual Lacan parte para repensar a experiência analítica com a cadeia borromeana, e, em particular as coordenadas do "escabelo" e o próprio inconsciente real ao servir-se da escrita joyciana.

O passo de Lacan, na temporalidade de seu ensino, buscou instrumentos para pensar operações na clínica que o matema por si só não franqueava mais. Em seus seminários a partir do livro XIX *...Ou pior* (1972/73), esse psicanalista freudiano tensiona outro dizer em sua transmissão que começa a operar via a topologia dos nós, localizando outros modos de uso clínico do pai função ao imprimir em suas obras, desde então, um avanço conceitual e operacional do modelo linguístico e do lógico para um modelo topológico borromeano. Assim, Lacan propõe ir mais longe que o Nome-do-Pai permite. Essa aposta sustentada por Lacan, com sua própria clínica, marca uma diferença substancial na clínica psicanalítica (Schejtamn, 2015); (Bousseynroux 2016); (Cevasco, 2018).

Esse passo diz ainda de uma distância construída por Lacan entre o sintoma fenômeno clínico, conceito presente desde os primórdios da psicanálise e o sinthoma, saber-fazer de um artífice, articulado durante a década de 70. Com a topologia borromeana, Lacan encontra a cadeia e na cadeia o furo, ato possibilitador de toda sustentação de seu dizer sobre um além do pai do complexo de Édipo – o “caráter estritamente inutilizável do complexo de Édipo” – e a ascensão da noção que é possível prescindir do pai, do ato do acontecimento real, do que não se escreve o Um. Desse modo, não se trata com a amarração da cadeia borromeana, do pai como uma operação simbólica, mas do real da estrutura. Aqui não é mais o falo, mas sim o gozo (Lacan, 1969/70 [1992], p. 93).

Ao investirmos, cuidadosamente, na pesquisa com a clínica lacaniana do período de 70 percebemos como tão penoso foi para esse psicanalista operar na clínica com a cadeia borromeana. Contudo, em vez de proceder por justaposição de suas sucessivas teses, Lacan avança, não obstante, mesmo que em espiral, para uma clínica distinta e firmada, particularmente, nos conceitos do inconsciente real, do parlêtre e do

sinthoma. Essas articulações podem permanecer opacas à primeira vista, por isso recorreremos, além de ao próprio Lacan (1975/76), também, ao Schejtman (2015), ao Bousseyrroux (2013) e a Soler (2018), por consideramos que a abordagem desses teóricos podem nos ajudar a esclarecer e fundamentar a necessária conceituação operada por Lacan, principalmente no seminário livro XXIII - *o sinthoma* (1975/76).

É neste ponto, ainda, que queremos introduzir a pequena contribuição que propomos nesse trabalho. Esta contribuição gira em torno do conceito de sinthoma como conceito “magistral” para operar com a estabilização da cadeia borromeana e, sobretudo, as articulações necessárias para dar status a cada um dos três registros. Como resultado, a tarefa teórica que nos incumbe neste trabalho de escrita é pensar com Lacan meios para refletir sobre as questões teóricas-clínicas que suscita o saber-fazer sinthoma, ou seja, o ser artifice de seu sinthoma. Para isso, recorreremos ao que nos ensina Nijinsky, bailarino russo, que construiu sua própria possibilidade de manter em funcionamento a articulação dos registros: do real, do simbólico e do imaginário enlaçados na estrutura por trinta anos.

### Breves aportes sobre o sinthoma

Do ponto de vista conceitual, o quarto elo na cadeia é concebido por Lacan (1975/76) não só como um operador de enodamento para as três dimensões real, simbólico e imaginário, mas, também, como essencial para que essas três dimensões possam fazer identidade entre si. Nas palavras de Lacan (1974/75, p. 69), é necessário o quarto, pois, sem o quarto, o nó não fica em evidência “é disso que se trata, de, por não estarem atados, se atarem”. Assim, ainda, afirma Lacan que:

[...] dessa forma, fica claro que, rompido qualquer um dos elementos, ficam os três livres [...]. É por isso que, por mais pleno em sua simplicidade que seja o nó borromeano com três, é a partir do quarto, e sublinho que, em se engajando neste quarto [...] que faz do círculo emparelhado, pego por cada um dos elementos qualificáveis disto que os três impõe, não distinção, mas, pelo contrário, identidade entre os três termos do simbólico, do imaginário e do real (Lacan, 1975/76 [13/03/75], p. 67).

As primeiras lições em 1975, do seminário XXIII, já apontavam na direção que Lacan daria ao sinthoma a partir de Joyce, ou seja, colocando-o como “a chave da clínica nodal que estava se constituindo” (Schejtman, 2015, p. 87). O passo fundamental para essa construção clínica foi dado, na conferência *Joyce, o sintoma* (16/06/75), quando ao abordar o “caso Joyce”, Lacan articulou o sinthoma com o lapso do nó. A partir dessa conferência, Lacan dá um novo passo rumo a uma conceituação do sinthoma com maior estabilidade teórica-conceitual e uma operabilidade clínica mais clara “a partir de sua definição mais potente: aquela que fez, justamente, a reparação do deslizamento do nó” (Schejtman, 2015, p. 87). Ou, ainda nas palavras de Lacan (2007 [1975/76], p. 98): “trata-se de situar o que o sinthoma tem a ver com o real, o real do inconsciente”.

O conceito de sinthoma, proposto no decorrer das lições no seminário de 1975/76, se constitui em vista à mostraçã e aos direcionamentos tomados por Lacan na chave para pensar teoricamente e conceitualmente as possibilidades que se abrem para a elisão do falo na estrutura, ou seja, na cadeia. Essa clínica psicanalítica lacaniana nodal, toma com o trabalho paradigmático sobre Joyce uma clara distinção no que se refere à escritura, à mostraçã da noção de sinthoma corrigindo a falha que, por ventura, possa surgir, e sempre surge, no enlaçamento dos registros do real, do simbólico e do

imaginário. Essa conceituação foi bem estabelecida por Lacan quando tratou de mostrar através de sua leitura das obras de Joyce e de uma proposta de estrutura borromeana para esse artista uma operatividade clínica de correção de um erro na estrutura com o quarto elo, o *sinthoma* (LACAN, 2007 [1975/76]).

No momento do trabalho com os escritos de Joyce, Lacan (1975/76) retoma “a palavra *sinthoma* [*symptôme*, em francês moderno] com uma ortografia antiga, oriunda do grego, induzindo algo que Joyce usou bastante, ou seja, o equívoco entre o som que se ouve e a grafia que se vê”, um jogo com as homofonias. Em francês, a palavra *sinthome* também é homofônica a *saint homme*, [santo homem]. Por sua vez, *Saint homme* que também nos remete a *Saintomadaquin*, neologismo que faz referência a São Tomás de Aquino. A partir do momento, dessa construção paradigmática do *sinthoma*, a psicanálise borromeana segue outros trilhos teóricos, conceituais e clínicos (Shejtman, 2015), (Soler, 2018, p. 13). Assim, a grafia *sinthoma* corresponde não a uma nova forma de escrita do termo sintoma, mas especificamente à escrita de um quarto elo na cadeia que prende os registros do real, do simbólico e do imaginário.

A introdução do conceito de *sinthoma*, realizada por Lacan, no seminário *O sinthoma* (1975/76), estabelece uma discussão clínica psicanalítica que erige uma operação a nível da cadeia borromeana, um fazer suplência sem prescindir do pai quando o lapso se presentifica na estrutura. O *sinthoma* apresenta-se, para esse psicanalista, no decorrer desse seminário, como um modo possível de suprir um desenodamento na cadeia entre dois registros deixando o terceiro livre, fazendo uma compensação aí onde há falha.

O pai, como nome e como aquele que nomeia, não é o mesmo. O pai é esse quarto elemento – evoco aí alguma coisa que somente uma parte de meus ouvintes poderá considerar – esse quarto elemento sem o qual nada é possível no nó do simbólico, do imaginário e do real. Mas há um outro modo de chamá-lo. É nisso, que o que diz respeito ao Nome-do-Pai, no grau em que Joyce testemunha isso, eu o revisto hoje como o que é conveniente chamar de *sinthoma* (Lacan, 2007 [1975/76], p. 163).

O *sinthoma*, assim, se apresenta na cadeia borromeana como elo singular a cada parlêtre na função de enlaçar os registros do real, do simbólico e do imaginário. Pois como não há cadeia sem lapso, também, não há cadeia sem *sinthoma* e não há *sinthoma* sem considerar o inconsciente real.

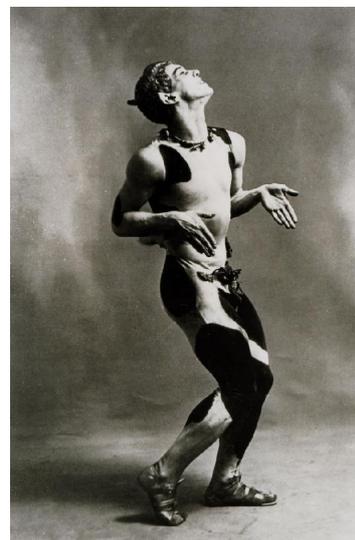
Na medida em que o inconsciente se enoda ao *sinthoma*, que é o que há de mais singular em cada indivíduo, podemos dizer que Joyce, como ele escreveu em algum lugar, identifica-se com o individual. Ele é aquele que privilegia ter chegado ao ponto extremo de encarnar nele o sintoma, através do qual ele escapa a toda morte possível, deixa de se reduzir a uma estrutura que é aquela mesma do *uom*, se vocês me permitem escrevê-lo bem simplesmente como um *u.o.m* (Lacan, 2007 [1975/76], p. 163).

Joyce produz seu próprio *sinthoma*, ou seja, a reparação do lapso que há em sua estrutura, o que sutura sua cadeia prescinde do pai. Lacan faz uma mostraçãõ realizada por Joyce, na lição de 11 de maio de 1976 (p. 148). Na mostraçãõ, temos uma cadeia com um lapso na interseçãõ entre os registros do real e do simbólico, um lapso no lugar mesmo onde a regra do “por cima e por baixo” deveria se manter, no entanto, temos uma inversãõ que ameaça deixar livre o registro do imaginário. Diante desta ameaça à sua estrutura, o *parlêtre*, Joyce lançou mão de seu *savoir-faire*, produzindo um enlaçamento desses três registros pela costura de um quarto, o *sinthoma*,

denominado ali por Lacan como o “o ego que corrige”. Assim, “Joyce não sabia que ele fazia o sinthoma, quero dizer, que o simulava. Isso era inconsciente para ele. Por isso ele é um puro artífice, um homem de savoir-faire, o que é igualmente chamado de um artista” (Lacan, 2007 [1975/76], p. 114).

### Breve trajetória de Waslow Nijinsky

Waslow Nijinsky (1889-1950), último bailarino a receber o título de “Deus da dança”, foi consagrado pelo público devido a seu modo ímpar de dançar e coreografar. Com uma técnica perfeita e movimentos virtuosos a ponto de se confundir a obra com o bailarino. Criou um novo conceito de dança, tornando-se um precursor da dança moderna, um revolucionário nos palcos, causando impactos na sociedade daquele século. – Nijinsky viveu a glória nos palcos, a angústia de ser afastado dos laços que sua arte produzia no social e a dor das alas psiquiátricas. Garantiu sua imortalidade, contudo, nas obras que assina e no marco que deixou para a dança. Nijinsky escreve, nas memórias de sua trajetória, três bailados: *a Tarde de um fauno (1912)*, *Jogos (1913)* e *Ritos da primavera de (1913)*, que se eternizam no tempo. No entanto, outra obra sua também ganha destaque; seu diário escrito em três tempos: sentimento, vida e morte.



Vaslav Nijinski (1889-1950)

Aqui, para a breve apresentação da trajetória desse bailarino seguiremos a cronologia desses três tempos em atos.

#### Primeiro ato: “eu sou o **sentimento**”

Nascido em Kiev, na Ucrânia (1889-1950), mudou-se ainda criança com seus pais (Thomas Nijinsky e Eleonora Nijinsky) e irmãos (Stanislav e Bronislava) para a Rússia. Filho do meio de um casal de bailarinos de grupo de bailados ambulantes. Aos seis anos, durante a brincadeira: uma apresentação de dança, protagonizada por Nijinsky e Stanislav, este se desequilibra durante um salto e cai. O acidente compromete drasticamente o desenvolvimento neurológico de Stanislav e afetou profundamente Nijinsky, psiquicamente. Nos dias que se seguiram ao acidente, Nijinsky recusava-se a falar, comer e mover-se, em um quadro característico de mutismo. Aos sete anos, Nijinsky vive o drama de não ser salvo pelo pai. Thomas, que durante um passeio, atira o filho em um lago, sem saber nadar, Nijinsky assiste a esse pai não fazer nada para o salvar – mas em um salto consegue salvar a si mesmo “das águas”.

Quando eu era menino, meu pai jogou-me na água. Não conseguia nadar e sentia que não podia respirar [...]. De repente vi a luz [...]. Não via nenhum céu sobre mim, só água. Subitamente senti uma força física e saltei [...] fui salvo (Nijinsky, 1985 [1919], p. 49).

Nijinsky relata em seu diário, que escutava o riso do pai nesse dia, o pai se divertia com seu afogamento. Na escrita do diário Nijinsky descreve uma similaridade desse riso com os aplausos da plateia em suas apresentações. Sempre saía do palco em um grande salto, que impressionava o público: “como ele conseguia esse salto já

cansado, exausto ao final de uma apresentação?” (Reiss, 1958, p.80). O salto o jogava para fora do palco e as cortinas se fechavam. Seria esse salto um modo de evitar o som do riso/dos aplausos?

Thomas abandona a família nesse mesmo ano, desaparece por décadas. A infância de Nijinsky é marcada pela ausência repentina do pai e pelas restrições econômicas. Nesse interim, Nijinsky (2003 [1919], p.58) relata: “nós não tínhamos pão. Mamãe não sabia o que nos dar para comer”. O pequeno bailarino manifestava sofrimentos devido as limitações no convívio com o irmão, à internação, e, em seguida, também, pelo distanciamento da mãe e da irmã, devido a seus estudos na Escola Imperial de Ballet.

Dos dez aos dezoito anos, Nijinsky vive na Escola Imperial de Ballet. Descrito por seus professores como uma criança frágil, sensível, que apresentava dificuldade de interação com os colegas, uma “pobre figura resignada [...] de pé, sozinho, olhando de longe as brincadeiras de que os afastam”. Nijinsky sofria com a ausência de sua mãe e de seus irmãos, com as dificuldades nas relações com os colegas, que lhe afastavam das brincadeiras e o agrediam verbal e fisicamente. Esse menino, que não somava mais que dez anos, “era desprezado, insultado e repellido. Ninguém o aceita a seu lado nas carteiras de dois lugares da aula” (Nijinsky, 1953, p.17).

Desde muito cedo, a dança já acompanhava Nijinsky: fosse nos palcos improvisados, com seus pais bailarinos ambulantes ou com seus irmãos em brincadeiras. “Dançar era-lhe tão natural como respirar” (Nijinsky, 1953, p. 16). Os saltos da janela com seu irmão e das águas – na ausência do socorro do pai – tornam-se marcas para Nijinsky, sendo introduzidos em sua performance de artista, desde muito cedo.

Aos dezesseis anos, Nijinsky está de posse da mais completa mestria como bailarino. Sua dança era tão original e sua performance tão perfeita que antes mesmo de terminar a Escola já era levado ao teatro para apresentações assumindo, por vezes, o lugar de primeiro bailarino ao lado de Kschesinska. Todo retraimento de Nijinsky, que era comum no cotidiano, desaparecia no palco.

A partir dessas considerações, é possível pensar que, no transcorrer de sua infância e adolescência, se manifestam indícios da condição de seu sintoma fundamental – episódios de inibição, angústia, descuido corporal, problemas na relação com os outros, negação da dor física etc. Nijinsky encontra, no entanto, vias para a construção de respostas que lhe serviam como ‘tratamento’, a partir do palco. Ficava horas dançando, girando, saltando no palco ou procurando os passos mais perfeitos na frente do espelho.

Segundo ato: “temo a morte e por isso amo a **vida**”

Nijinsky conclui seu período na Escola Imperial, quando atinge os dezoito anos e é contratado pelo Teatro Imperial, considerado o mais brilhante de sua época, no entanto, com salário inferior à bolsa de estudos. Ao voltar para casa, é obrigado a trabalhar em outras atividades para complementar o que recebe do teatro e manter sua mãe e sua irmã. Essa obrigação demandava de Nijinsky um lugar que para ele era muito difícil de responder. No diário, Nijinsky (2003, [1919]) descreve esse período, uma cena repetida em muitos outros momentos: um período de muita tristeza, choro intenso, isolamento – muito tempo no quarto sem vontade de estar com as pessoas, perda significativa de peso, pois havia a recusa de se alimentar e uma sensação de grande desamparo.

Nesse momento complexo de sua vida, esse bailarino começa a ser cortejado pelo príncipe Lvov, que assume os cuidados de Nijinsky e sua família. Sobre Lvov Nijinsky (2003 [1919], p. 53) diz: “Eu adorava música. Um dia encontrei um príncipe [...] amava o príncipe”. Esse relacionamento possibilita a Nijinsky e a sua família uma melhor qualidade de vida econômica. Nijinsky consegue, então, dedicar maior tempo aos seus ensaios, frequentar reuniões sociais, jantares e teatros em companhia do namorado.

Lvov coloca-se para Nijinsky como um protetor, retirando do bailarino o peso da demanda que lhe exigia um posicionamento fálico. Quando esse relacionamento vai chegando ao fim, no entanto, Nijinsky tem a oportunidade de ser apresentado àquele que seria seu empresário, também companheiro amoroso e protetor por anos, Serguei Diaghilev glamuroso empresário do mundo das artes.

Ao lado de Diaghilev, Nijinsky dançou nos maiores palcos da Europa, por duas vezes fez digressões à América do Sul. Esteve no palco como primeiro bailarino fazendo par com bailarinas renomadas, a exemplo de Pavlova, Karsavina, Kschesinska, Preobrajenska e Bronislava. Como coreógrafo, trouxe sua vida para os palcos, em suas três coreografias autobiográficas: *A tarde de um fauno (1912)*, *Jogos (1913)* e *Ritos da primavera (1913)*. Coreografias consideradas disruptivas.

Uma carreira brilhante, que foi interrompida a partir do momento que Nijinsky faz um casamento abrupto, aos vinte e quatro anos, com Rómola Pulszky, em uma digressão a Buenos Aires, em 1914, atitude que ocasionou a rutura de seu relacionamento amoroso e profissional com Diaghilev e, conseqüentemente, a quebra de suas atividades como bailarino e coreógrafo.

Terceiro ato: “a **morte** veio porque desejei”

A ruptura com o mundo da dança e com os laços que o sustentavam como artista gera instabilidade financeira para Nijinsky junto a novas responsabilidades: marido, pai e empresário que, somadas ao deflagrar da primeira guerra, a sua estadia forçada de cerca de um ano e meio na Hungria como prisioneiro de guerra, ao afastamento de seus amigos e familiares, constituíram fatores que certamente contribuíram para a conjuntura dramática na vida desse bailarino.

Em 1917, Diaghilev tenta resgatar Nijinsky do isolamento em que se encontrava, oferecendo-lhe uma nova possibilidade de estar nos palcos. “A esses motivos de tristeza soma-se, para Nijinsky, a dura privação de exercer sua arte, sua principal razão de viver” (Reiss, 1958, p. 186). Nijinsky se enche de esperança na possibilidade de reaproximação com aquele que foi seu empresário e companheiro; no entanto, a expectativa da proposta não durou muito. Diaghilev investia no retorno do bailarino aos palcos, mas não em sua companhia de ballet, não como seu empresário, não como seu companheiro amoroso.

[...] Eu chorava, de tal maneira que me sentia deprimido. A leitura de Tostoi ...foi para mim um repouso, mas o sentido da vida continuava a escapar-me. Vivía o meu dia a dia, fazendo os meus exercícios e decidido a reforçar os músculos. [...], senti que minha dança iria morrer e isso provocou-me tanta ansiedade que me tornei irritável [...] (Nijinsky, 1985 [1919], p.183).

Na impossibilidade de voltar a dançar com Diaghilev, Nijinsky aceita o apoio oferecido e tenta investir em sua própria companhia de ballet. Tornou-se empresário, coreógrafo e bailarino, realizou mais uma digressão à América do Sul, no entanto a

exaustão física, a desorganização psíquica, as ideias persecutórias com Diaghilev, que ocupava o lugar de perseguidor, eram cada vez mais presentes. Sentia-se o tempo todo observado: “sinto um olhar penetrante por trás de mim” (Nijinsky, 2003 [1919], p.50).

Aos vinte e nove anos, em janeiro de 1919, no salão do Hotel Suvretta de Saint-Moritz, nos Alpes suíços, Nijinsky dançou, publicamente, pela última vez. Nessa noite, o bailarino apresentou o que denominou como “a dança da vida contra a morte” (Nijinsky, 1985 [1919], p. 14). Nessa noite, Nijinsky oferece ao público sua destreza técnica em uma dança trágica, que evocava os horrores da guerra que devastava a Europa. Essa era uma marca do bailarino, dançar o que lhe marcava a carne. O público, que esperava diversão na dança, recebe de Nijinsky o horror da guerra e repudia tal dança: “Dancei coisas assustadoras. [...] o público não gostou de mim, pois quis ir embora. [...] quis continuar dançando, mas Deus me disse: Chega. Então eu parei” (Nijinsky, 1985 [1919], p. 28).

Ainda aos vinte e nove anos, Nijinsky começa a apresentar alucinações, torna-se violento, recusa ingerir qualquer alimento e falar. Nesse período, é levado a consultar especialista da época como Freud, Jung, Krapelin, Adler e Ferenczy (Nijinsky, 1953); (Reiss, 1958); (Adler, 1973 [1936]); (Jung, 1962). Começa, então, a sua peregrinação por instituições manicomiais que por três décadas foram seu lar.

Quando o visitei há dois anos em um sanatório, ele estava quieto, bem nutrido e interessado em seus hóspedes. Mas ele não falava e apenas ocasionalmente soltava uma risada amigável. O médico assistente informou-me que este paciente estava sempre quieto e não podia ser forçado a falar (Adler, 1973, [1936], p. 8).

Adler (1973, [1936], p. 12) diz ainda nesse prefácio, que “nosso pobre herói” possuía “habilidades motoras, auditivas e visuais muito acima da média”, Mas que havia sido “mal preparado para a vida, sobrecarregado desde a infância com expectativas altamente tensas”. Adler acreditava que Nijinsky teria mostrado certos sinais, que chamou de “pré-psicóticos” ainda na infância.

Diante de tal situação, Shapowalenco (1953) apud Reiss (1958, p. 251-252) relata após uma visita:

O seu olhar não era nem embaciado, nem privado de sentimento, era antes o olhar de um ser que é forçado a viver na terra, mas cuja alma voou para regiões de tal maneira longínquas que ele é talvez incapaz de a encontrar, a essa alma errante mas existente, essa alma que mantinha nos seus olhos um olhar calmo e triste. Seria talvez justamente devido a esse olhar sensato e claro que o aspecto daquele senhor idoso, que fora antes um dos **deuses da dança**, não era cheio de amargura? Ao deixá-lo, levávamos conosco uma estranha sensação que se unia ao sentimento de profunda dor que causava o seu drama: [...] mergulhado no seu sonho eterno.

No ano de 1945, Nijinsky deixa o manicômio e retorna à França e, em 1947, segue para Londres, onde estão suas filhas e sua irmã – últimos parentes vivos. Em abril de 1950, em Londres, Nijinsky vai assistir às filmagens dos bailados da Ópera de Paris, nos estúdios de televisão da B. B. C. No dia seguinte, Nijinsky passa mal e é levado ao hospital. Nesse momento de sua morte, “repete, no seu delírio, os gestos do *Espectro da Rosa*, os famosos movimentos de pulso por sobre a cabeça”. Três anos mais tarde, seus restos foram transferidos para Paris e ele foi sepultado no cemitério de Montmartre.

### A função do *sinthoma* para Nijinsky

Lacan (2003 [1975], p. 562) enuncia “que é preciso sustentar que o homem tem um corpo, isto é, que ele fala com seu corpo, ou, em outras palavras, que ele é um *parlêtre* por natureza”. O *parlêtre* extrai do laço o dízimo “capaz de obturar o enigma e o vazio do ser”, ter um corpo pressupõe fazer “uso dele no laço social, na relação com aquilo que ele chama de “todos os outros””. Assim, é próprio do *parlêtre* falar “com o corpo que ele tem, o corpo substancial”, mas “falar com o corpo [...] do que falar quer dizer” ainda para Soler, no livro, *Lacan leitor de Joyce* (2018, p.232), “falar é querer dizer, não há fala que não queria dizer [...] dizer a verdade daquilo que se é como desejo e como gozo do corpo”. Soler (p. 232) salienta, ainda, que “o uso do escabelo é, portanto, de um laço social que o UOM pode fazer com seu corpo falante”.

Em sua trajetória, da infância à vida adulta, Nijinsky sofre diversas ameaças de se perder de seu corpo. Os saltos – sua marca – se faziam presentes nos momentos de arranhaduras causadas pela interpenetração do simbólico no real. Os saltos funcionavam para esse bailarino como uma invenção que produziam em sua subjetividade compensações na cadeia, possibilitando que o corpo para esse bailarino não deslizesse da estrutura.

Quando recebe de sua mãe, aos doze anos, uma surra pública na Escola Imperial de Ballet, não sente dor nem raiva, apenas vai para o palco e ensaia seus saltos por horas. “Minha mãe me deu uma boa surra de vara. Não tive medo da surra. Bateu forte, mas não senti dor, porque não sentia raiva de minha mãe [...] a partir desse dia redobrei de aplicação nos meus estudos e dei o bom exemplo” (Nijinsky, 1985 [1919], p. 63). Para Nijinsky, a dança aparece como seu maior vínculo com a realidade, sua via de constituir-se *parlêtre* e ter um corpo, de manter-se ‘vivo’, Um homo borromeo (Bousseyroux, 2021). É certo que, diante do sofrimento, do desamparo e da angústia, manifestações de seu sintoma fundamental, Nijinsky usou o recurso da escrita com o corpo, ou seja, da dança, e, para isso, pôde contar com alguns suportes, mesmo frágeis durante o período na escola e ao sair dela. Diaghilev se faz um dos maiores investidores, aquele que credita em sua arte, que paga o “dízimo”.

Sua invenção possibilitou-o, assim, que sustentasse, por um tempo, um campo discursivo e desejante de continência para a produção de vínculos afetivos, sociais e simbólicos com sua dança e com o reconhecimento do público. Nijinsky pôde, dessa forma, construir respostas, implicado na produção de sua arte – a dança – na condição de *parlêtre* responsável, para o que estava mal em sua estrutura. Ao lado de Diaghilev, esse bailarino eclipsou uma época, levava a marca do impossível “Eu sou tudo, vida, infinito. Estarei sempre e em tudo. Quero a vida infinita, não a morte” (Nijinsky, 2003 [1919], p. 104).

Bruman (2010 [1936], p. 116), em seu livro *A tragédia de Nijinsky*, ao referir-se ao bailarino diz que:

Seu corpo era um instrumento delicadamente afinado, no qual tocavam o ritmo dos cosmos. Era a harmonia do som, do movimento e da beleza. O seu corpo balouçava-se em invisíveis cordas, encarnando um jorro de emoções. Os pés moviam como esporões alados, pisando o tempo com mestria até que o tempo desaparecesse, e era um imortal que saltava e dançava em mágicas cadências [...].

Esse bailarino marca na vida cotidiana e na vida no teatro, dois lugares bem singulares e díspares. No palco, aparece um Nijinsky que impressiona o público por sua destreza, proporções perfeitas, harmonia entre corpo, movimento e tempo. A própria personificação do que interpreta; naquele tempo e espaço, o bailarino é o que representa, é o personagem. No cotidiano, fora do teatro, Nijinsky é um rapaz tímido,

pouco se reconhecem os traços do artista dos palcos. Com pouco ânimo, pouca disposição para as interações sociais, corpo curvado, olhar voltado para o chão. Por muitas vezes, não era reconhecido pelo público, nos encontros casuais.

Reiss (1958, p. 49), relata na biografia desse bailarino que:

Em Nijinsky [a transformação cênica] atinge uma intensidade impressionante. Parece tratar-se duma segunda natureza e não haver nada de comum entre o adolescente de estatura média, senão baixa, que passa despercebido na vida quotidiana, e o jovem deus de proporções perfeitas, cujo rosto, sob as luzes da ribalta, se mostra marcado por uma graça inefável [...]. Este bailarino eclipsará um dia pela sua arte qualquer outro bailarino do mundo.

Seu corpo, no palco, tratava de dar conta de uma escrita quase que incansável de atingir. Onde sua fala não tocava, ele escrevia com o corpo, em um ato subjetivo que, por décadas, foi bem sucedido, irrompendo na cadeia onde o equívoco dos nós confessavam tropeçar, desnudando uma falha. A escrita da dança – com seu riscar com o corpo o chão, o espelho, o palco e o ar – atua como uma sutura na estrutura, um quarto nó envelopando o simbólico, garantindo um corpo substância. Ao construir um corpo-arte, um escrever tal que a dimensão da dança o corrigiu por um longo tempo, enquanto quarto nó, a ameaça de partida do imaginário.

Com seu *saber-fazer*, Nijinsky constrói um laço social atípico, um escabelo, possibilitando em sua estrutura a invenção de quarto elo, a fim de que os registros se enodassem a quatro: real, simbólico, imaginário e o sinthoma. O enodamento que se supõe vir de uma nomeação do pai, não acontece com Nijinsky, contudo esse artista tenta fazer ele mesmo sua nomeação. Coube, assim, a Nijinsky deixar ouvir, com seu corpo, a verdade de seu sintoma fundamental, fazendo a substituição do “não há” por um “há”, instaurando uma suplência via sua dança, que se sustenta na sua invenção, ou seja, na possibilidade de manter seu *saber-fazer* operando. Nijinsky é um *parlêtre* do *saber-fazer* suposto sua arte (Pitanga; Rinaldi, 2019).

A concepção coreográfica e de movimento construídas por Nijinsky ajudam a problematizar o que seu trabalho com a dança significou na correção de sua cadeia. Nijinsky apresenta um uso singular do corpo na sustentação de sua estrutura subjetiva. Um-Corpo substância gozosa, e, “evidentemente é num sentido muito particular que se deverá entender essa propriedade da substância de se sustentar a si mesmo” (Lacan, 2016, [1973/74], p. 59).

O público aplaudia, gritava e agitava-se de tal maneira que foi aí que começou a erguer-se entre Nijinsky e os parisienses embriagados, desejos de vê-lo de perto, esse muro quase que impenetrável que o preservou, depois de cada espetáculo, do contato imediato dos seus ruidosos admiradores (Reiss, 1958, p. 85).

Ao imprimir uma marca própria, investindo em um engajamento com o corpo, Nijinsky vê a possibilidade de localizar, por meio da criação artística, uma saída possível que lhe permitisse uma correção na cadeia, do lapso na estrutura. Nijinsky tenta encontrar pontos de estabilização via tentativas de invenção com sua arte, sua escrita com a dança, pois “a escrita deixa rastros” (Lacan, 2010 [1972/73], p. 244).

A dança, para Nijinsky, era a possibilidade de corrigir na cadeia os acontecimentos traumáticos do corpo, através dos personagens e das coreografias que escrevia e dançava, inventando assim um quarto elo para a dinâmica de sua cadeia. Uma característica peculiar e que marca uma diferença nas construções dos personagens feitos por Nijinsky, se olharmos atentamente, é que seus personagens são andróginos.

Podemos hipotetizar que esses personagens andrógenos representam as suas próprias limitações de acessar esse corpo que vai mal na estrutura.

Na ausência – da dança – que sustentava a garantia de um corpo para Nijinsky, de um corpo de si, o artista se abre para o abismo da elisão do falo. Esta passagem se inicia com o fim de seu relacionamento com Diaghilev, concomitante com o de sua carreira artística, mediante seu casamento abrupto com Rómula, durante uma digressão à América do Sul. O bailarino vai, aos poucos, apresentando uma morte subjetiva, a morte de um corpo desconstruído, diante de sua saída dos palcos e dos laços afetivos e sociais – Nijinsky rompe suas relações, com família, amigos, palco etc., vivendo fechado, só o casal. O Deus da dança deixa morrer seu corpo-dança diante da tentativa frustrada de reconciliação com Diaghilev e conseqüentemente com sua companhia de dança, assim, endereça-lhe uma carta tendo como portador Stravinsky, onde escreve: “Aqui eu morro” (Nijinsky, 2003 [1919], p.153).

### Conclusão

Em ponto conclusivo, mas não definitivo, acreditamos que Nijinsky nos ensina sobre o sintoma e sobre modos possíveis de intervenção em uma cadeia lapsada. Ensina-nos sobre o tratamento com a escritura do sintoma que adquire a função de produzir uma reparação na cadeia. Esse bailarino consegue o esplendor com sua arte, mas não alcança a solução definitiva para o lapso que levou a interpenetração no cruzamento entre simbólico e real deixando livre o imaginário. Por um tempo, o sintoma fez suplência e sustentou o enodamento. Do ponto de vista do que mostra a cadeia borromeana, pode-se identificar na escrita de Nijinsky em seu diário, que, após seu afastamento dos palcos e das relações estabelecidas com amigos e familiares, o escabelo primeiro que lhe permitia sustentar a corda da subjetivação borromeana, esse ato deixou de ser possível sem o apoio de sua rede de afetos, de pagadores de dívidas, e, então, todo simbólico é real. Isso marca a peregrinação de Nijinsky por três décadas por hospitais psiquiátricos até sua morte em 1950.

### Referências

Adler, A. (1936). Prefácio da primeira edição do diário de Nijinsky (suprimido). In: *Opiniões do analista sobre Nijinsky*. Seção A, Edição nacional, 05.08.1981. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1981/08/05/us/analyst-s-views-on-nijinsky-finally-published.html>. Acesso em: 01 mai. 2023.

Bousseyroux, M. *Passe e fim pelo nó* (O. Xavier, trad.) (p. 8-10). Wunsch 8, Abril de 2010. Disponível em: <https://www.champlacanian.net/public/docu/4/wunsch8.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. *Lacan el borromeo: ahondar en el nudo*. Edición S & P, Barcelona, 2016.

\_\_\_\_\_. Que répond le borroméen? La réponse post-joycienne de Lacan. Dans *Champ Lacanien*, 2013/1 (N° 13), (p. 49-53). Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-champ-lacanian-2013-1-page-49.htm?ref=doi>. Acesso em: 27 fev. 2022.

Burman, A. Lyman, D. *The of tragedy Nijinsky*. 1937. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1981/08/05/us/analyst-s-views-on-nijinsky-finally-published.html>. Acesso em: 03 jan. 2022.

Cevasco, R. *Passo a passo...(1): hacia uma clínica borromea*. Editora S&P, Barcelona, 2018.

Jung, C.G. *Memórias, sonhos e reflexões*. Editora nova fronteira, Rio de Janeiro / RJ, 1962.

Lacan, J. (1969/70). *O seminário livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. (1971/72). *O seminário livro 19: ...Ou pior*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2011.

\_\_\_\_\_. (1972/73). *O seminário livro 20: Mais ainda...* Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. (1973/74). *O seminário livro 21: Os não-tolos vagueiam*. Salvador, BA. Espaço Moebius Psicanálise (Publicação não comercial), 2016.

\_\_\_\_\_. (1974/75). *O seminário livro 22: RSI*. Salvador, BA, Campo Psicanalítico de salvador (Publicação não comercial).

\_\_\_\_\_. (1975/76). *O seminário livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro, RJ. Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. (1975). *Joyce, o sintoma*. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2003.

Nijinsky, V. (1919). *O diário de Nijinsky*. Org. por Romola Nijinsky. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

Nijinsky, V. (1919). *Vaslav Nijinsky: diário*. 1ª ed. sem censuras. Tradução do Russo direto para o espanhol – Barcelona. Ed. Acantilado, 2003.

Nijinsky, R. *Vida de Nijinsky*. Barcelona. Ed. Aragon, 1953.

Pitanga, C.E.G.A. Rinaldi, D. O homem é artesão de seus suportes. In: CHATELARD, D; MAESSO, M. (Org.). *O Corpo no Discurso Psicanalítico*. Editora Appris, 2019.

Reiss, F. *A Vida de Nijinsky*. Tradução de José Saramago. Lisboa – Portugal: Ed. Estúdios cor, 1958.

Schejtman, F. *Sinthome: Ensayos de clínica psicoanalítica nodal*. Argentina: Ed. Grama, 2015.

Soller, C. *Lacan leitor de Joyce*. São Paulo: Aller Editora, 2018.

**Citação/Citation:** Vieira, A. Borges, S. (2023). *Aportes da função sinthomática na clínica psicanalítica: algumas considerações com o bailarino Waslow Nijinsky*. Trivium: Estudos Interdisciplinares (Ano XV, no. 2.), pp. 3-14.

**Recebido em: 10/05/2023**  
**Aprovado em: 20/10/2023**