

V  
Encontros  
com  
Jacob Rogozinski

Volume 1

viva voz  
viva voz  
viva voz

N.Cham 194 R735.Y-c 2002

Título: V Encontros com Jacob Rogozinski



147090606

Ac. 413640

V.1

Cristiano Florentino  
Lucia Castello Branco  
Ruth Silviano Brandão  
(Organizadores)

194  
R735.Y.  
2002  
v. 1

V  
Encontros  
com  
Jacob Rogozinski  
Volume 1

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



147090606

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Faculdade de Letras  
Universidade Federal de Minas Gerais  
agosto/2002

413640

**Diretoria da Faculdade de Letras**

*Prof.<sup>a</sup> Eliana Amarante de Mendonça Mendes*

**Vice-Diretora**

*Prof.<sup>a</sup> Verônica Benn-Ibler*

**Projeto Gráfico da Capa**

*Glória Campos*

**Revisão de Textos**

*Cristiano Florentino*

**Formatação**

*Jorge Luiz O. Munhoz*

**Endereço para Correspondência**

*Viva Voz*

**FALE/UFMG**

*Departamento de Letras Vernáculas*

*Av. Antônio Carlos, 6627 – sala: 4049*

*31.270.901 – Belo Horizonte*

*Fone: (031)3449.5127*

*Fax: (031) 3499.5128*

*Viagem de Letras*

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

*09 / 01 / 2006*

1470966-06

DEL O HORIZONTE

## PREFÁCIO

### Cinco conferências e uma voz

Em agosto de 2000, tivemos a oportunidade de travar um diálogo profícuo com o professor e filósofo Jacob Rogozinski, da Universidade Paris 8, França. Esse encontro foi possível graças ao convênio firmado há quatro anos entre o Departamento de Filosofia de Paris 8 e a Faculdade de Letras da UFMG, financiado pelo acordo CAPES-COFECUB. O convênio tem por objetivo desenvolver um projeto denominado *A travessia da escrita: estilo e representação*, que envolve professores franceses e brasileiros, promovendo um intercâmbio de conferências nessa rota França-Brasil.

A partir dessa proposta, as professoras Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, no desejo de registrarem um evento que, por si, é tão efêmero (uma conferência), decidiram estabelecer um texto (na verdade, cinco) a partir dos registros de voz feitos durante as cinco conferências. O trabalho de tradução, tanto de texto quanto das conferências, foi feito por Maria Juliana Gambogi Teixeira e o de transcrição das fitas, por Paulinho Assunção. Contudo, além do fato de a própria voz, matéria das conferências, já ser efêmera por excelência, o acaso conspirou para que o trabalho se tornasse um pouco mais árduo: vários trechos das conferências perderam-se no registro, seja pelo fato de estarem simplesmente inaudíveis, seja pelo fato de que as fitas, nos momentos de registro, quase sempre terminavam em instantes cruciais do raciocínio de Rogozinski.

Assim, fomos compelidos, em alguns momentos, a recorrer aos textos escritos previamente por Jacob para as conferências, para preencher as lacunas deixadas pelos registros de voz e que

prejudicavam o sentido do texto. Ainda assim, algumas lacunas permaneceram "intamponáveis", cicatrizes abertas no corpo do texto, já que o professor não se deteve fielmente ao escrito em todos os momentos da sua fala, sendo que, ainda, a conferência sobre Heidegger sequer tinha um texto escrito, tendo sido proferida a partir de, no máximo, algumas notas. Nesse caso, por exemplo, partimos "apenas" dos registros de voz.

Por isso, durante a leitura dessas conferências, o leitor irá se deparar com o frescor de uma voz viva, que se deixa ouvir perfeitamente, não porque os textos imitam a fala, mas porque guardam as marcas de uma voz: as repetições, os vazios, os silêncios, as correções ao que acabou de ser dito, as frases e os raciocínios incompletos, a não-rigidez do texto escrito — ou de um certo texto escrito. Mas talvez um dos aspectos que mais mantenham a oralidade tão viva nos textos é o modo como eles falam diretamente ao leitor, como numa *performance*, de maneira sempre clara, mesmo quando não exatamente objetiva — não nos esqueçamos dos rodeios da oralidade —, o que contribui para rasurar, para apagar, ao menos um pouco, o tom professoral de uma conferência. Tentamos, como quer Roland Barthes, resguardar o corpo perdido numa transcrição, procuramos manter o acontecimento efêmero da voz, sem "limpar" do texto as coloquialidades da fala, nem tampouco transcrever a fala de maneira mimética, que, como sabemos, é uma forma extremamente tradicional de se pensar a oralidade.

Contribuindo para que a transcrição seguisse ao máximo os rastros da voz, as próprias conferências trazem questões essencialmente ligadas à voz e ao corpo: o ritmo, a loucura, o sujeito. Partindo das questões do ritmo e da loucura em Artaud, escritor da voz por excelência, Rogozinski passa à questão do sujeito em Lacan, Heidegger e Derrida, formando uma tríade de questões que guardam uma relação estreita com as manifestações corporais do eu.

Assim, como é o intuito de Paul Zumthor, para quem a voz é uma *coisa*, buscamos resgatar, no escrito, a paixão viva da voz, que, apesar de toda a sua efemeridade, ainda se dá a ouvir por entre as paredes muitas vezes rígidas do escrito.

*Cristiano Florentino  
Lucia Castello Branco  
Ruth Silviano Brandão*

## SUMÁRIO

### PREFÁCIO

A EXPERIÊNCIA DE DEUS NA LOUCURA DE ARTAUD.....07

ARTAUD E A QUESTÃO DO RITMO.....23

A QUESTÃO DO SUJEITO EM LACAN.....48

## Conferência 1

### A experiência de Deus na loucura de Artaud

Quero agradecer à professora Lucia Castello Branco por este convite, pois há três anos tento vir ao Brasil, a Belo Horizonte especialmente. Para mim é muito bom estar aqui e espero que todos vocês gostem do meu texto.

As duas primeiras conferências que farei aqui são sobre Antonin Artaud. Porém, fiz uma pequena inversão. Esta que teremos agora, a questão de Deus com Artaud, não seria a primeira. Fiz esta inversão porque acredito que a outra é ainda um pouco mais literária, portanto, causaria mais dificuldade. Esta de hoje, então, serve como uma espécie de introdução a Artaud.

O título desta conferência tem um jogo de palavras. O título é "Deus é a (morte)". Isto, em francês, pode resultar em duas coisas: tanto "Deus é a morte", quanto "Deus está morto". E aí cabe fazer uma referência à passagem de Nietzsche, a essa frase de Nietzsche, que é célebre.

O que pretendo com esta conferência é refletir a respeito das experiências de Deus ou dos deuses em Artaud, tentar compreender como é que essa experiência abre questões para se pensar o texto literário. Acrescento que a questão fundamental, que está no fundo disso, é quem seria esse Deus de Artaud, pois não seria qualquer um.

Começo, então, com uma citação de Artaud: "Partido do corpo, eu deixei Deus para refazer um outro corpo e ultrapassei Deus para completar todo o meu corpo". Pode-se



perguntar: como compreender esse enunciado de Artaud? Qual seria o sentido de partir de um corpo para refazer um outro corpo? Qual a relação que se faz aqui entre a questão de Deus e a questão do corpo? Por que seria preciso abandonar Deus ou deixar de lado Deus para se fazer um corpo? É como se Deus fosse, para o meu corpo, um obstáculo para o acabamento deste mesmo corpo.

Há aqui uma série de questões complexas demais para responder em uma hora. Aqui eu gostaria de destacar uma palavra que está inclusive sublinhada no próprio texto de Artaud, uma palavra que pretendo trabalhar ao longo deste texto, que é *ultrapassar*, essa idéia de ultrapassar Deus.

Como ultrapassar Deus? Será que ultrapassar Deus seria de uma certa maneira se ultrapassar, se liberar, liberar a si mesmo? Quem pode pretender ultrapassar Deus, ir para além do próprio Deus, quem pode sustentar uma tal pretensão? Será que dizer que se pretende ultrapassar é a mesma coisa que dizer que Deus está morto? É uma última questão: será que haveria alguma relação entre esse gesto de tentar ultrapassar Deus e a idéia de ultrapassar a morte? E aqui faço uma referência a uma outra citação de Artaud em que ele diz que também ultrapassou a morte. A citação é a seguinte: "Eu ultrapassei a morte, a sombria morte pela vida, e permanecer morto é trair a vida".

Seria necessário talvez (∞)<sup>1</sup> para fazer de maneira completa, mas retomar a idéia de Deus na obra de Artaud tal como ela aparece de modo diferente e em diferentes períodos. Talvez vocês saibam que, logo no início, nos primeiros momentos da obra de Artaud, no período surrealista dele, ele clamava

---

<sup>1</sup> Este símbolo aparecerá sempre que algum trecho ou alguma palavra tiver se perdido no registro de voz.

meio enraivecidamente contra Deus e contra qualquer religião. Entre 37 e 45, Artaud é internado e, neste período, ele se diz, a partir de então, cristão. Depois do seu retorno a Paris, entre 45 e 46, ele de novo ataca a Deus de maneira bastante virulenta.

Seria possível fazer uma interpretação muito simples e muito psiquiátrica da citação que li agora há pouco. É uma citação de 46, no momento em que ele está acabando de sair de sua crise de loucura e acredita que também está saindo desse delírio religioso, pois ele chama essa loucura de delírio religioso. Essa interpretação, na verdade, não seria suficiente, pois os escritos do último período de Artaud não cansam de evocar Deus e Cristo através de insultos e blasfêmias, como se o ódio a Deus fosse para ele o último refúgio de sua fé. Como se esse ultrapassamento de Deus do qual ele fala fosse um ultrapassamento somente de uma das faces de Deus. Como se o ateísmo de Artaud tivesse que passar pela experiência de Deus, para além de Deus.

Para responder a essas questões, talvez fosse preciso retornar ao período da loucura de Artaud, ao desmoronamento (esta palavra que vai aparecer bastante no texto) de Artaud, período de internação no asilo, para, aí, se tentar encontrar uma resposta.

Lacan chama de *forclusão* o mecanismo psíquico que conduz à psicose, e vou utilizar este conceito ao longo desta conferência. Lacan vai pensar que a psicose aparece no sujeito normalmente ligada à impossibilidade de responder a uma série de questões sobre a relação sexual, a identidade sexual ou a possibilidade de se tornar pai. A essa dificuldade de atender a esse chamado da função paterna, Lacan chama de *forclusão do Nome do Pai*. Essa forclusão tem entre seus

sintomas a aparição de um outro onipresente, perseguidor, que se pode chamar Deus. Lacan dá o exemplo de Schreber como um caso onde isto pode ser visto.

A chamado do pai, Artaud também tentou responder. Na primavera de 37, ele pensava se casar com uma jovem chamada Cecília e ele escreve que já se via, em sonho, no esplendor brilhante, tornando-se pai. Esse projeto de casamento fracassa e, nesse momento, Artaud decide não mais assinar o seu nome a preço algum e suprimir tudo aquilo que pudesse lembrá-lo desse seu nome. A partir daí, se poderia ver o exemplo possível dessa forclusão do nome do Pai. Durante todo esse período, Artaud vai assinar o sobrenome de sua mãe e não de seu pai. Em francês, Nalpas, de uma certa maneira pode-se escutar "n'a pas" ou "n'y a pas". Não há nome, não há pai, não há Outro.

Artaud sofre sua grande crise de loucura durante uma viagem à Irlanda e logo após a ruptura desse quase casamento. Logo antes de ser internado, ele teve tempo de endereçar várias cartas nas quais fala de seu ódio a uma mulher que ele chama de "A Judia". É essa mulher teria lhe dito que não há Deus e que ela gostaria de comer vivos todos aqueles que ainda falam de Deus. Como expressão devorante dessa mulher, dessa mãe, um gozo devorante dessa mulher, dessa mãe, uma proferição onde se anuncia a verdade insustentável desse desabamento, desse desmoronamento de Artaud, um Outro forcluído que o pai não sustenta, que não há Deus.

O que vai acontecer é que, durante a sua loucura, Artaud tentará sustentar de maneira insistente a forclusão do seu nome e do outro. Ele escreve então uma série de cartas nas quais anuncia que vai falar em nome de Deus ele mesmo.

Porque "logo eu não me chamarei mais Antonin Artaud e eu terei me tornado um outro". O que ele chama também de "pensar Deus com cérebro de Deus". Pensamos que está no coração do delírio dele, isto de uma certa maneira pode ser lido como expor um saber no coração de Deus, que passa no coração de Deus. Exatamente sobre a relação entre o pai e o filho em Deus. Essa revelação é a de uma cisão no seio mesmo de Deus. Cisão, aqui, utilizada no sentido psicanalítico, no sentido de uma divisão no outro.

No texto que Artaud escreve no asilo de Rodez, a figura do pai aparece cindida, dividida. Dividida entre um Deus distante e um Deus mau. Esse Deus mau ele designa como o Anticristo, o demiurgo ou Satã. Nesta época, apesar de se proclamar cristão, Artaud se diz de um cristianismo herético. E talvez eu conte aqui para vocês sobre o encontro de Lacan e Artaud no asilo. Lacan se enganou com relação a Artaud, mas Artaud acertou com relação a Lacan.

Esse delírio religioso permitiria a Artaud manter, em determinada medida, uma relação com o outro, apesar da forclusão. Proclamar uma religião do pai ao mesmo tempo reafirmando seu ódio ao pai. Talvez seja essa cisão que permita que ele não se identifique imediatamente ou completamente com Deus. Ou seja, cair neste buraco aberto pela loucura, que estaria posto nesse lugar do Outro. Seis anos mais tarde ele sai da loucura e recomeça a escrever. Seu primeiro texto é uma belíssima meditação mística sobre o Cristo e o Anticristo. E o fundo deste é uma negação da identificação delirante com esse Deus. "Não sou eu que sou Deus, é ele, ele, meu pai, que não existe mas que de fato me chama até que eu caia", diz Artaud.

A loucura pode consistir e se identificar, numa certa dimensão, com o outro. Lúcifer Anticristo é o nome do princípio que Artaud preside nessa identificação devorante. "Eu entrarei em você porque eu sou você mesmo, me disse o último anjo de Lúcifer." Ao contrário, o nome de Deus designaria a convocação ao pai, à sua lei, que seria o que sustentaria a separação entre o *moi* e o Outro, e, nessa medida, salvaguardar a identidade do sujeito. "Quando eu tiver matado Deus", acrescenta o Anticristo, "não haverá mais diferença entre eu e o Outro".

A loucura é, assim, a ausência de distância entre o outro e o sujeito. Há uma captura vertiginosa nisto que Artaud chama "a crueldade de Deus". Ou, ainda, o gozo de Deus. O gozo seria o nome que conviria ao Deus de Artaud. Ou, no mínimo, a este que Artaud chama de "o falso Deus". Um falso Deus que ele designa "a matéria Anticristo que o Cristo algures fodeu".

Neste caso, estaríamos bastante próximos da experiência de Schreber ou da experiência de Bataille, de *Madame Eduarda*, de Bataille. E aqui há uma outra citação de Artaud: "Eu sou uma puta quando me sinto Deus". A teologia delirante que Artaud elabora no asilo teria por função, então, protegê-lo desse gozo divino. A citação a seguir é "não é preciso passar pelo gozo para ser, não é preciso experimentar esse delírio, esse transporte, esse transbordamento de Deus". Por que isto? Porque o gozo de Deus seria, no limite, a morte ela mesma. É o que Artaud chama, em determinados textos, de *aflição* ou *espasmos*. Em outra citação, Artaud diz: "Este crime do homem e da mulher unidos, de onde se extrai uma alma insigne, no nicho onde se fazem mortos, um corpo tremendo,

convulsivo, no abismo, novo, saído de um morto, porque enlouquece obsceno de espasmos da cópula”.

Portanto, o Deus de Artaud é muito próximo desse Deus de Schreber que só tem a ver com a morte. Ele tem a ver com os mortos porque ele é a morte. O objeto a, o objeto gozo da morte. A este Deus de morte a gente chama a mãe. É o que Artaud chama “o colo imundo da mãe”. A fratura que atravessa Deus parece, então, recuperar o traçado da diferença dos sexos. (X) nós teríamos, então, o pai que não existe. O pai (X) forcluído. Por outro lado, a face distorcida de um Deus mau, de um falso Deus, que Artaud chama de Deus-a-Mãe. Ou seja, uma mãe Deus, perseguidora, que reina sem dividir esse reino num mundo desertado pelo pai.

E aí teríamos a questão mais difícil, que é a da identidade sexual do Deus de Artaud. Relacionar o nome de Deus somente ao gozo da mãe é de uma certa maneira proteger o pai, é de um certo modo recusar perceber a ambigüidade radical do pai frente ao gozo. Há, portanto, uma face obscura do pai na implicação desse pai no gozo do outro e talvez seja isto que Artaud vise quando fala do pai e da mãe como uma conjunção única.

Quando Artaud retorna à questão de Deus, é de fato esse Deus de mãe e de morte que está em foco. E essa blasfêmia permanece fiel a um outro Deus, a um Deus que não existe. É o que ele chama “jogar Deus contra Deus”. Mas, assim que essa cisão se faz, nada mais se pode distinguir em Deus o traço esquecido do pai que não existe; a figura obscena e feroz do falso Deus se tornará logo para Artaud uma única face possível de Deus.

Se o gozo do Deus da mãe obriga Artaud à extrema alienação, a ameaça de uma captura no sem fundo desse

gozo do outro funciona de modo contrário ao desgarramento do pai que não existe, preserva uma possibilidade de separação a partir da qual o sujeito Artaud pode escapar à grande perseguidora. A decisão de voltar a ser ele mesmo, a decisão de voltar a escrever e assinar de novo o seu nome, pede, exige de Artaud que ele endureça, que se firme até o fim nesta ausência do pai, obriga-lhe a esquecer sua convocação, seu clamor, seu chamado. E só dá o nome de Deus ao espasmo da morte, ao devorante gozo da mãe. É o que Artaud chamará, a partir de 45, de abjetar Deus. Assim, seu trabalho de cura, o que ele chama de "a liberação de um verdadeiro eu", o transformará, então, em adversário desse Deus. Ele vai declarar, então: "eu não sou Deus, eu sou Satã". E se autodesigna como "Eu, o Anticristo". Assim, ele não chega a reconstruir sua identidade de sujeito, senão a subtrair disso que ele chama de Deus-a-Mãe. Para voltar a ser Artaud, seria preciso reinvestir na posição do filho rebelde e, portanto, tornar-se ele mesmo o verdadeiro crucificado, a vítima e rival do Cristo, Artaud Anticristo.

Gostaria também de acentuar que todo esse trabalho é o trabalho, na verdade, de um sujeito cujo nome é Antoine Marie Joseph, e seu pai se chamava Antoine Roi, Antônio Rei, e então Artaud é o filho do rei, filho de Maria, José, etc, etc, etc. Então, não é possível de modo algum dizer que era simplesmente um louco que se tomava por Deus ou pelo Cristo. À medida que Artaud se afirmava cristão, então no asilo, ele recusou essa blasfêmia, ou, ainda, sua fé saída de sua loucura era o que o ajudava a resistir a essa identificação delirante. Ao contrário, no momento, a sua loucura diminui, a sua loucura se retrai, quando ele deixará o asilo e reconquistará sua identidade perdida. É neste momento que ele é violentamente confrontado com a figura do Cristo. O

crucificado lhe aparece como o seu rival mimético. Aqui, ele que, antes dele, contra ele, teria conseguido ultrapassar Deus e se refazer um corpo.

Portanto, quando Artaud afirma que não se toma pelo Cristo ou seu pai, é preciso entender que neste momento ele se esforça para se desprender de uma fascinação, de uma captura sempre possível: o processo de cura que coincide a partir de então com o trabalho da escrita. Esse processo deve frustrar, ir contra uma tal ameaça, ao designar a identificação delirante a Deus como uma simples ilusão, ao aceitar se identificar ao gozo do Deus-a-Mãe, ao buscar se equiparar a ela para reinscrevê-la no ritmo da escrita.

Assim, se poderiam interpretar numerosos enunciados nos quais, a partir de 45, ele declara que é Deus. Ele não diz nunca, muito simplesmente, que Artaud é Deus, ele diz que "o Deus, com o seu verdadeiro nome, se chama Artaud". Em outra citação, ele diz: "Eu, que sou esse dito Deus, eu, Artaud". Importante aqui é a referência ao nome. Não é o caso de se ver aqui nesta fala simplesmente o delírio de um louco que se toma por Deus. Mas, muito mais, uma audácia: de designar Deus como um efeito de designação, de nomeação.

Esse outro dito Deus não tem nenhuma consistência fora do nome de Artaud. É de uma ilusão delirante da identificação a Deus que Artaud se esforça para se libertar, quando ele designa Deus não mais como outro estranho, estrangeiro, mas, diz Artaud, como alguma coisa de mim que se revoltou contra mim: "Há alguma coisa de mim que se revoltou contra mim e que se fez por sua própria conta. Isto se (X) eu, eu farei contra alguma coisa, Lúcifer Deus". "Um dia eu cansei de me escutar dizer 'você é Deus', e cessei, parei de



me distinguir do ser que acreditava que acreditei me comer. Eu, Artaud, trabalhando para me liberar do mal”.

Então, torna-se possível a Artaud denunciar a tentação já passada de sua identificação a Deus como um mau destino, uma infelicidade, uma disposição arbitrária. Ultrapassar Deus, então, teria o significado, para Artaud, de atravessar a psicose, de liberar, sair, ultrapassar essa loucura a partir da qual ele arriscava, sem cessar, se tomar por Deus e ser tomado em Deus, estar preso em Deus. Assim, a inscrição irônica do mais louco dos enunciados equivale então à mais soberana profissão de ateísmo: “Sou eu, Antonin Artaud, ateu, que sou Deus”.

Até o presente momento, Artaud considera Deus apenas como um simples nome, como o verdadeiro nome de todos os nomes. Mas, ao fazer isto, nos arriscamos a desconhecer uma ou outra vertente mais secreta, uma dimensão na qual o nome de Deus não remete diretamente à verdade do Nome do Pai, mas aponta em direção a um espaço enigmático de um gozo indizível. Em direção a uma coisa sem rosto e sem nome que Artaud, entretanto, tentou nomear Deus-a-Mãe Espasmo de Morte. Esta é a última figura do Deus de Artaud: um resto desprezível da coisa maternal, de um simples dejetivo da constituição do sujeito. Uma outra citação: “Isto que se chama Deus é esse exército de micróbios e lixos caídos do trabalho da constituição”.

Assim, um outro imaginário, perseguidor todo-poderoso da psicose, cai, se desfaz numa multiplicidade proliferante de objetos parciais, isto que Artaud chama, numa série de citações, de “resíduos expulsos do meu corpo, larvas de corpos despedaçados, que são ditos, chamados, classificados de Deus”. O gozo da coisa nomeada como Deus coloca em

questão seu trabalho de escrita, ou seja, sua cura. Trata-se, para ele, de nomear o inominável, ou, mais exatamente, de inscrevê-lo na língua, de fazer passar pela língua a pulsação desse gozo.

Minha hipótese, então, é que, sobre essa tentativa de Artaud, a psicanálise não tem, até o momento, nada a nos dizer. Porque o trabalho da escrita coloca aqui em jogo a possibilidade de reinscrever na língua o real do corpo e do gozo, da carne e do ritmo, o que, em boa doutrina psicanalítica, excede toda inscrição na ordem do significante. Assim, a questão da cura de Artaud, a questão da ultrapassagem possível da forclusão psicótica, ela escapa a uma aproximação simplesmente clínica. Quando ele diz, "eu, Antonin Artaud, eu sou o meu filho, meu pai, minha mãe e eu", eu penso que não se pode considerar um tal enunciado como uma formação delirante, a expressão de um fantasma, como a visada de uma identificação incestuosa no seio de um grande corpo fusional. Eu reconheceria muito mais a reapropriação, na e pela escrita, da potência do engendramento do pai e da mãe. É o que faz então do poeta seu próprio filho, e aqui há uma outra citação: "Nascido de minhas obras e não de uma mãe", fazendo dele então seu verdadeiro pai e sua verdadeira mãe, unidos em sua obra para criar (procriar) sem fim.

Seria preciso, para se chegar então a esse ponto inventar uma nova escrita. Mas uma escrita que estivesse aquém de toda a sintaxe ou de toda metáfora, que fosse uma inscrição imediata da carne, da pulsão, do gozo, e este é o sonho de Artaud, sua utopia poética. Interpreto desse modo aquilo que se convencionou chamar de glossolalia, que Artaud inventou em Rodez. Para mim, isto não tem nada a ver com

as glossolalias patológicas que se encontram nos quadros clínicos da esquizofrenia. A glossolalia em Artaud não é o vestígio de uma psicose, mas uma estratégia de escrita. Aí, sem dúvida, Artaud vai o mais próximo possível do fundo pulsional da língua, do enigma desse gozo que montava seu delírio. Essas glossolalias não somente nos permitem escutar sonoridades de uma língua que se poderia chamar arquimaternal, das línguas gregas ou línguas turcas faladas por seus ancestrais, como também elas buscariam ressuscitar Deus-a-Mãe no poema, fazendo ressoar carnalmente a voz da grande mãe. Nós podemos lê-los também como uma tentativa para reinscrever ritmicamente o nome próprio Artaud. Há um exemplo, nas cartas de Rodez, onde há um jogo de sons como Ar, que vira Ra, e o taud, vira Aut. Ra ta ra ra ta ra, ta ta ta ra aut ra ta aut ta ra.

[Gravação interrompida]

Portanto, uma interpretação política da glossolalia talvez seja uma pista falsa.

[Gravação interrompida]

[O auditório elabora questões.]

A materialidade mesma da língua, ou seja, do ritmo.

Tentei interpretar isto como um esforço de colocar dentro da língua o gozo apavorante da mãe, como uma tentativa de Artaud escrever isto dentro da linguagem, da língua. É o que eu chamo, então, de uma desforclusão e, aí, poderia se estabelecer uma relação com Joyce e com outros autores.

Auditório: Eu achei interessante exatamente essa idéia de desforclusão. Eu acho que o símbolo de Lacan foi no sentido mesmo de superar a primeira elaboração da teoria da

forclusão, a partir da teoria dos nós borromeanos, da suplência... Eu gostaria que você desenvolvesse mais um pouco isto.

Jacob: Você poderia desenvolver melhor essa segunda teoria? Tenho essa idéia da primeira teoria, mas, por incompetência, eu não conheceria muito bem uma segunda teoria da psicose. Por isso, você talvez pudesse desenvolver melhor essa idéia para ver se consigo ver a relação.

Auditório: Não dá para desenvolver, não (risos). Mas o que me interessa é o conceito de desforclusão.

Jacob: Vou retomar um pouco do que expus aqui. Pode ser que a forclusão, na teoria lacaniana, seja uma rejeição radical do nome do pai, uma rejeição completa, que levaria ao desmoronamento do simbólico, portanto, ao delírio psicótico. Acredito que a teoria lacaniana pode se aplicar e extremamente bem à primeira crise, vamos dizer assim, de Artaud, em 1937, de maneira perfeitamente clínica e justa. As imagens que Lacan produz em Rodez se encontram muito bem com a teoria lacaniana até porque parecem, lembram também Schreber.

O que interessa em especial é que essa saída de Artaud da psicose, é ela que não responde ao modelo clássico da psiquiatria e da psicanálise. É ela que traz uma diferença. Essa saída da psicose, com a volta à assinatura do nome, é claro que ela pode ser lida a partir de uma determinada vertente da clínica, mas ela também incluiria um trabalho dentro dessa própria assinatura, que não é simplesmente voltar a assinar o nome, mas é trabalhar com esse próprio nome a partir por exemplo da frase que ele toma no texto: "Eu, Antonin Artaud". Teria um trabalho a mais, aí.

Ele não consegue separar a idéia do nome do pai do nome do seu pai, sabendo que um nome não se confunde com o outro e assim reencontra o caráter fundamental do nome de Deus, que é, segundo o Velho Testamento, seu caráter impronunciável. E talvez fosse possível, então, ler a frase "Eu, Antonin Artaud", como uma tentativa de transformar o nome do seu pai em nome do pai e, portanto, no limite, impronunciável. Há uma tradição cabalística que vai dizer que o nome de Deus não é uma palavra na Bíblia, mas um conjunto de letras de palavras da Bíblia. Do mesmo modo, o nome Artaud torna-se, então, uma matriz de criação, de construção, de todo o trabalho escrito de Artaud.

[Pergunta do auditório sobre proximidades do seu trabalho sobre Artaud com o que foi feito por Lacan, a respeito de Joyce]

Acho que aí há uma questão que de fato remete a uma outra que foi feita que é de cunho político, que haveria, no caso de Artaud, na forma como ele trabalha a língua francesa. A forma como ele trabalha essa língua é trazer o grego e o turco para dentro do francês. Há aí uma posição política de não se fechar sobre sua própria língua, mas abri-la a outras línguas. Acho que isto, de uma certa maneira, seria um ponto de distinção com Joyce.

Acho que a diferença entre Joyce e Artaud estaria, então, no fato de que, ao contrário da tese de Lacan de que Joyce, através da escrita, consegue deter a psicose, no caso de Artaud, não, ele vai, ele entra na psicose através da escrita. Não é uma avaliação de quem é o melhor ou o pior, mas isto marcaria uma diferença na própria obra de Artaud, que é bastante fundamental.

Seria o caso de se pensar na escrita de Artaud como um atravessamento da psicose e é a partir dessa escrita que estou pensando essa questão. Ninguém pode dizer que Artaud se curou, se transformou numa pessoa normal depois que saiu de Rodez. Mas ao menos ele conseguiu, depois de 43, voltar a escrever, a assinar seu nome, coisa que, no núcleo, no instante da loucura, ele não conseguia. Seria possível, então, ver nos textos de Artaud uma reflexão muito forte sobre o seu próprio delírio, principalmente nos textos finais. As expressões que aparecem em Artaud, por exemplo, a idéia do "mau destino", são também uma forma de se distanciar até ironicamente disto, da própria loucura.

Há uma questão muito interessante. Durante a Segunda Guerra Mundial, haveria práticas de eutanásia dentro dos hospitais psiquiátricos e Artaud, de uma certa maneira, escapou disto, soube escapar disto. Num outro texto, pelas figuras que aparecem e tratam de um delírio político, se pode pensar com Deleuze que a loucura neste caso teria fortes laços com a crise histórica. As primeiras cartas de Artaud são cartas de ódio contra uma pessoa que ele chama "A Judia", a qual declarava que queria comer vivos aqueles que ainda acreditavam em Deus. O que implica que, pelo menos durante um determinado tempo, Artaud colou a idéia, o significante da mãe devoradora a uma raça, a uma questão racial, que é a judia. Faço também referência ao texto *Bagatelle*, de Céline, da mesma época, que, com a mesma virulência, vai contra uma raça.

Então, de uma certa maneira, seria possível ver dois caminhos: o de Joyce e o de Artaud. No momento em que vai cair na loucura, tudo poderia levar a crer que ele tomasse o mesmo caminho de Céline e então encontrasse um objeto de

ódio numa raça, mas, estranhamente, não se sabe bem o porquê, é muito misterioso, ele desvia e toma um outro caminho, o caminho de Joyce. O que fez com que o nome de Deus tomasse o lugar dos judeus como objeto de ódio.

Contarei agora a história do encontro entre Lacan e Artaud, como havia prometido à professora Lucia. Talvez não tenha sido o primeiro encontro, pois Lacan freqüentava muito o círculo surrealista e já deveria ter ouvido o nome de Artaud e talvez até mesmo o encontrado. Mas, em 37, quando Artaud sofre a sua primeira crise, na Irlanda, ele é repatriado para a França e levado para uma instituição psiquiátrica onde encontra Lacan. Lacan deveria fazer o diagnóstico de Artaud e não disse o nome de Artaud, disse que ele estava perdido, que jamais escreveria alguma coisa. Então, pode-se dizer que Lacan se enganou a respeito de Artaud. Por outro lado, durante a entrevista de Lacan com Artaud, Artaud chamou Lacan de "erotômano" e talvez Artaud tenha acertado sobre Lacan. O que mostra que a loucura, por vezes, é mais verdadeira do que a psicanálise.

No livro *Van Gogh, o suicidado da sociedade*, Artaud escreve sobre um determinado psiquiatra, doutor L., e o chama de "monte de lixo". É sabido que este doutor é Lacan e que, portanto, manteve o parecer dele sobre Artaud. De todo modo, não conheço nenhum texto de Lacan a respeito de Artaud. Esta é uma anedota, claro, que talvez até não seja interessante, mas que gostaria de ressaltar que, talvez, num dado momento, no pensamento de Artaud, essa travessia levada a cabo por Artaud não pudesse ser compreendida por Lacan.

E talvez o último Lacan, aquele que trabalhou com Joyce, tivesse sido mais sensível e compreendido a questão em Artaud. De todo modo, isto são fabulações...

## Conferência 2

### Artaud e a questão do ritmo

Vamos continuar o nosso trabalho com Artaud, que começou há dois dias. A partir de hoje à noite o assunto vai mudar, pois vou tratar da questão do sujeito no pensamento contemporâneo. Hoje à noite será em Lacan, amanhã em Heidegger e depois de amanhã em Derrida. O objetivo destas apresentações será tentar esboçar uma orientação em psicanálise e em filosofia em direção à questão do ego. Uma tentativa de preservar a questão do eu, do "moi", contra as tendências de desconstruí-lo, de retirá-lo da cena do pensamento.

Isto não é contrário ao que já venho fazendo com Artaud, já que a questão do Eu, Antonin Artaud é o que está no centro das minhas apresentações.

Hoje centrarei meu foco num texto particular, que se chama "Tutuguri". "Tutuguri" é nome de um rito do sol que Artaud ficou conhecendo em 36, quando de uma viagem sua ao México, visitando a tribo dos Tarahumaras. Ele retomou este texto que ele vinha preparando sobre os indígenas uma série de vezes, infinitamente. E, a cada vez, o sentido que ele dava ao rito se transformava. Há uma primeira versão, de 38, intitulada "Viagem ao País dos Tarahumaras". Há uma segunda leitura de 43, em que ele faz uma leitura cristã desse



rito, porque, no meio desse tempo, Artaud acabou sendo internado no asilo e durante tal período ele se converteu a um cristianismo um tanto delirante, sobre o qual eu falei bastante na última apresentação.

Em 45, 46, assim que ele sai do asilo e volta a Paris, ele vai de novo retomar a questão do rito do sol dos Tarahumaras. Mas neste momento ele terá rompido com essa visada, essa fé cristã, e o tom maior do rito, para ele, vai ser o da abolição da cruz. Alguns dos comentários de Artaud a respeito desse rito vão estar, como alguém falou aqui no nosso último encontro, numa emissão de rádio, num programa de rádio intitulado "Para Acabar com o julgamento de Deus". De forma que esse tema do "Tutuguri" atravessa toda a produção de Artaud, de uma certa forma enodando os seus textos ao longo de todo o seu período de produção.

Alguns dias antes de sua morte, em 1948, ele escreve uma última versão do rito, um poema que tem como título "Tutuguri". Ele apresenta este poema ao seu editor da seguinte forma: "Apesar de ser uma experiência ensangüentada, porque acabo de sofrer aqui três ataques, depois dos quais me encontraram banhado em sangue, um charco inteiro de sangue, e o "Tutuguri" que, daí, aparece". Trata-se, então, de um escrito testamentário que se encerra, que termina com a palavra *sangue: cortes de sangue*. E Artaud morre alguns dias depois. Entretanto, esta obra testamentária é um hino à glória do ritmo e do sol. Para quem se interessar especialmente a respeito disto, eu remeto às *Obras completas* de Artaud, ao tomo 9, páginas 55-59.

Nesta versão, o rito coloca em cena seis indígenas que, para chamar, para convocar a vinda do sol, dançam então em torno de seis cruzes dispostas em círculo. Um sétimo

indígena, chamado "sétimo Tutuguri", que se mantém fora do círculo, marcando a cadência com a ajuda de um instrumento de música bizarro, estranho. Convocado pelo ritmo escondido por esse sétimo Tutuguri, o sol surge no círculo com o aspecto de uma bola de fogo rodopiante. A última parte do poema se centra, então, naquilo que Artaud chama de "Introdução ao Nada", o tempo oco. E, sobre a figura enigmática deste sétimo homem, um corpo talhado num corte de sangue.

Não pretendo fazer um comentário exaustivo sobre este texto, vou simplesmente tentar entender como esta última tentativa de Artaud para figurar, para colocar em cena este poema, esta tentativa deveria necessariamente trazer à tona a questão do ritmo.

Aparentemente, este poema de Artaud é construído em uma série de oposições. E, principalmente, as oposições de dois signos adversários, o da Cruz e o do Sol. O signo negro da cruz deve barrar o caminho à aparição solar. Ou seja, a cruz, signo negro, o sol, signo de vida. Essa oposição é redobrada pelo rito e o ritmo. Por quê? Porque o rito estaria do lado da cruz e do círculo, ou seja, da repetição, do passado e da morte. O ritmo, ao contrário, é aquele que faz vir, que convoca o sol. Conduzido por um elemento suplementar, um tempo a mais. Um tempo que o rito do círculo não consegue conter. E, portanto, essa oposição entre a cruz e o sol, o rito e o ritmo, é também oposição entre o pai e o não-pai (aqui podemos pensar em par e ímpar, mas é preciso guardar neste caso o som em francês que faz com que *imPAIR*, ímpar, fique um pouco *não-pai*, também).

Diz Artaud: "Porque o batimento do ritmo era sete, ora, só havia seis cruzes". Aparentemente, então, todo o poema

estaria centrado sobre uma oposição binária, sobre um jogo de oposições binárias, duais. Mas como Artaud é um verdadeiro poeta e, portanto, um verdadeiro pensador, todas as oposições que ele estabelece se desconstroem elas mesmas, tornando-se ambíguas. O rito não está simplesmente do lado da cruz. Diz Artaud, e aqui é interessante perceber que ele escreve em maiúsculas: "O TOM MAIOR DO RITO É JUSTAMENTE A ABOLIÇÃO DA CRUZ". Então, o rito é, em si mesmo, ambivalente, aparece ambivalente. Aparentemente, ele é hostil ao sol e ao ritmo e, no entanto, está a serviço da sua chegada, do seu acontecimento. Tudo se passa como se o rito incluísse, de início, a princípio, sua própria transgressão, o elemento suplementar, trazendo o ritmo, esse sétimo homem. O ritual indígena e o texto que sobre ele conta seriam inteiros consagrados à glória do sol. A propósito, Artaud vai pontuar que, no México, a cruz e o sol andam juntas, vão em par.

Então, a questão que se impõe é qual é esse sol cuja aparição fulminante esquenta de repente o poema. Uma coisa pelo menos é certa: a aparição solar sobrevem num salto. Há uma série de saltos. E ela tem a ver com a frase, com a língua de Artaud. Uma língua ameaçada pela abjeção da cruz e a qual é preciso salvar. "O sol saltando, é esta frase girante que precisa de seis tempos para aparecer (acontecer) o dia". E acrescenta ainda Artaud: "É preciso que o sol nascente salte seis pontos da frase abjeta a ser salva".

Proponho, então, a seguinte interpretação: o sol é a frase se escrevendo. O sol é o poema, ele mesmo, ele é o sol nascendo. Ou seja, ao salvar a frase abjeta, é a ele mesmo, a si mesmo, é a si mesmo que o poema liberta, é a sua própria luz que ele faz aparecer. E, assim, um sol nascente de que fala

Artaud não é uma metáfora entre outras, é *a* metáfora, ou seja, o poema.

Outra questão: por que o sol do poema deve atravessar seis tempos antes de ressurgir, por que deveria atravessar seis pontos a fim de liberar sua frase? Por que ele deveria, ao girar, passar pelas seis cruces do círculo ritual? Seis cruces, seis tempos, seis pontos — não seriam os seis anos de internação nos quais Artaud, de 37 a 43, permaneceu encarcerado no silêncio? Seis anos de sofrimento passados sob o signo da cruz, porque Artaud, neste momento, se dizia cristão. Foi o que tentei tratar no último encontro, ou seja, essa relação de Artaud com Deus. Sabemos que, durante esses seis anos, Artaud não conseguia assinar seu nome próprio, Antonin Artaud, o que propus interpretar como uma forclusão do nome do pai.

Quais seriam então os seis pontos da frase que seria importante salvar para o poema? Proponho a hipótese de que esses seis pontos seriam as seis letras que compõem o nome Artaud. Ou, então, as seis sílabas da frase que ele repete sem cessar: "Eu, Antonin Artaud". Ou seja, ao descrever o círculo das seis cruces, a bola de fogo dançante e o sétimo sobre o cavalo, é de si mesmo que Artaud nos fala. De sua escrita, de seu nome, de seu corpo, de sua vida.

O poema não diz o mundo, mas diz a vida. Ele só celebra o brilho solar deste mundo para melhor cantar a vida. Desse modo, me oponho a qualquer tipo de interpretação simplesmente etnográfica deste poema, o que reduziria o significado desse rito. O ritmo da música que está dentro deste poema é o ritmo do corpo vivo de Antonin Artaud. É o ritmo de sua vida por vezes sufocada, por vezes renascendo, a vida em si mesma como ritmo.

Como assinalei, os significantes maiores deste poema são todos ambivalentes, ambíguos. Quer se trate do salto, do sopro, do vento, da música ou do rito em si mesmo, eles são curiosamente reversíveis, eles se deixam escrever cada um sob o plano da cruz, ou seja, da morte, ou do sol, que seria a vida. Assim, a música é ela mesma o ritmo do poema, o sopro de vento que se eleva, anunciando a vinda do dia. Mas ela se apresenta também neste mesmo texto como um rumor de morte. "Essa música de antigamente, de outros tempos, persiste ainda hoje, sopro que sobe dos porões de uma humanidade abolida". E é convocado por essa música que surge, em Artaud, uma figura zombeteira e sem perdão. "Seja pura e casta, ela parece dizer, seja virgem também ou te entreabro ao meu suplício herético, ao meu inferno e o meu inferno se entreabre também".

Isto é, o poema hesita quanto ao sentido ao dar à música seu próprio ritmo de escrita. Ele testemunharia sobre o antigo e sobre o novo, sobre os anos no inferno ou sobre o retorno à vida. A ambigüidade do ritmo remeteria, assim, a uma ambivalência mais radical, à do ritmo em si mesmo. Haveria um outro ritmo mortífero, obscuro, redobrando esse ritmo de vida que escande o poema? E qual seria essa figura obscena e feroz evocada pela música com a sua lei de castidade ali anunciada? Qual pode ser sua relação com o signo negro da cruz que o rito pretende abolir?

Para tentar responder a essas questões, é preciso fazer referência a uma versão anterior da viagem de Artaud aos Tarahumaras, uma versão que redige no asilo de Rodez, numa época em que ele se pretendia ainda cristão. Nessa época, 43, Artaud identifica o "Tutuguri" a Jesus Cristo. E interpreta o ritmo como uma exigência de castidade absoluta

que era então a sua própria. Ele apresentava o rito como aquilo que ele chamava Jesus Cristo-Peio, como uma crucificação, um esarteamento de sua própria carne lhe interditando cair no pecado. "Eu vou atravessar a cruz do calvário como um rasgo ensangüentado de órgãos, num momento de terrível abalo no qual a alma do homem é cortada em quatro, no instante mesmo em que lhe vem a idéia de que ela irá cair neste obstáculo, cuja figura é o pecado". O que significa, segundo suas próprias palavras, ultrapassar a cruz do espasmo no qual seu coração, ao explodir, se transformou.

Há aí, então, uma reviravolta bastante estranha. Esse mesmo signo, a cruz, que, em 44, preservaria Artaud de um erotismo abjeto, se tornará quatro anos mais tarde o símbolo da abjeção. O termo que ele empregava no primeiro texto para qualificar a cruz da salvação, *espasmo*, esse termo, em 48, vai designar o que há de mais abjeto. O ponto infernal, no qual se confundem a angústia de uma agonia e o horror de um gozo sem nome. "Esse crime da mulher e do homem unidos que liberam uma alma insigne, no nicho em que se fazem mortos porque o corpo fica enlouquecido, entra em espasmos, obscenos espasmos da cópula de um morto".

O espasmo, neste sentido, seria o ritmo mesmo da morte. Ele é o contra-ritmo de uma morte inscrita na vida. Um contra-ritmo que marca sua cadência no mais profundo de nosso corpo vivo. O poema joga o ritmo contra o ritmo, joga o ritmo da escrita contra esse anti-ritmo que é o espasmo. Da mesma forma que falei no encontro passado, Artaud por vezes joga Deus contra Deus. Seria o mesmo movimento.

Ela é o espasmo ao qual a morte quer nos dobrar. Enquanto "a vida é isto que não se repete nunca, que não passa nunca

pelo mesmo ponto, que não volta nunca mais a bater sua fonte nos batimentos de um mesmo coração". Escrever a vida sem traí-la ou matá-la: isto exigiria, se fosse possível, retranscrevê-la sem repeti-la, ou seja, pontuá-la com um batimento sempre novo, sempre outro de um ritmo de vida. É assim que o rito das seis cruzes, que é, como qualquer rito, da ordem da repetição, parece se opor ao sol, e o ritmo do poema deve vir de fora, trazido por um elemento estrangeiro, ou seja, o sétimo Tutuguri, ou o ímpar.

"Girando em torno de cada cruz implantada, a aparição luminosa não pára de se recusar ao longo dos seis anos crucificados, até o momento em que a bola de fogo queimou as seis cruzes". E é então que é possível ressoar o sétimo tempo, esse contratempo do ritmo, que o rito não dava conta de conter. Há, então, um laço essencial entre a cruz e o espasmo. Antes de ser um símbolo religioso, a cruz significa, para Artaud, sua carne esquartejada, o rasgo de um quiasma impossível. Essas cruzes sobem em torno de cada vila Tarahumara, escrevia Artaud em 36, "não é a cruz do Cristo, a cruz católica, é a cruz do homem esquartejado no espaço, pregado nos quatro pontos cardeais".

Então é preciso entender essa cruz no sentido topológico. O que Artaud retém da topologia da cruz não é o encontro de seus dois eixos, mas a sua separação, a sua disjunção mortal no ponto mesmo em que eles, os eixos, deveriam se cruzar. Eis porque, então, ele diz que a cruz é o signo que é preciso derrubar. Porque ele diz que a cruz é um bloqueio, uma pena, uma condenação, uma prisão, a rotação de um mesmo nó imobilizado ao meio de uma confluência capital da afluência de possibilidades. Ele acrescenta: foi para destruir essa ação múltipla e esfacelante da cruz que o rito do

“Tutuguri” foi criado. O rito, com esse ritmo que ele convoca, deve então enodar esse quiasma no qual a cruz simboliza a pena ou o bloqueio.

[Gravação interrompida]

Então, o poema não canta o mundo, mas a vida. No momento em que Artaud parece descrever as danças rituais de uma tribo indígena, ele nos fala, neste momento de sua vida, de sua doença, de sua loucura, dessa experiência que lhe teria permitido, ao agravar ao extremo, ao conduzir ao ponto extremo de fraqueza, encontrar uma ponte para poder ultrapassá-la. Suplantar esse bloqueio, essa pena de morte, subtrair a carne a essa cruz do espasmo onde ele se rasga, isto significa, então, se liberar da morte, ascender, em sua carne, aqui e agora, à vida eterna. “Porque nosso corpo é eterno, sempre ardendo, sempre queimando, sempre criando, sempre vivendo”. Assim, a revelação da sua própria ressurreição conduz Artaud a se colocar como rival do Cristo, a se definir a si mesmo como o verdadeiro crucificado.

Vou agora remeter a essa lógica complexa da identificação entre Artaud e Cristo, que é o que já havia tratado no encontro passado.

A cruz que o rito do “Tutuguri” deve abolir não é apenas a figuração topológica de um quiasma impossível. Ela é também o emblema desse duplo mimético usurpador que lhe rouba a identidade. E essas versões da cruz reúnem-se nessa figura zombeteira e sem perdão: a de um grande enganador, de um Deus mau, que lhe impõe a sua lei de morte. Ao atacar a cruz do Cristo, é a lei do pai contra a qual se volta Artaud. Ou, mais ainda, a falsa lei, não do pai, mas do bufão (há aqui um outro jogo de palavra), este o simulacro obscuro



escondido pelo sétimo Tutuguri? Essas questões eu vou tentar aprofundar na conclusão desta exposição.

Como todos os textos deste último período, este poema coloca em cena o retorno de Artaud à ressurreição do seu corpo e do seu nome, sua vitória sobre a loucura, sobre a repetição, sobre a morte. Seu problema então é inventar um estilo que não traísse o acontecimento da sua ressurreição, ou seja, uma escrita que, como a vida, não se repita nunca. Como isto seria possível? Como testemunhar um acontecimento numa narrativa sem retranscrevê-la, sem recitá-la, depois dela e fora dela, repetindo-a então, e trazendo consigo, assim, o atraso e a morte no coração do seu presente vivo? É essa dificuldade, essa aporia, com a qual se confronta Artaud no final de sua vida, neste esboço de uma arte poética que é a sua *Carta a Peter Watson*.

Artaud vai então afirmar, neste momento, que, de tempos em tempos, a vida faz um salto, mas isto jamais foi escrito na história, "e eu sempre escrevi somente para fixar e perpetuar a memória desses cortes, dessas cisões, dessas rupturas, dessas quedas bruscas e sem fundo que". Há então um branco, uma interrupção, esse "que" com o qual termina o poema materializa nesta frase a memória desses cortes.

Neste ponto, Artaud retoma, ao evocar a batalha, a carnificina do nada, sobre a qual seria construída a sua obra. "Apreciaremos, julgaremos, justificaremos o combate? Não. Nomear-nos-emos? Não mais. Nomear a batalha é matar o nada, talvez, mas é, sobretudo, parar a vida. Jamais pararemos a vida".

Não cabe aqui fazer uma análise muito detalhada deste texto, sobre o qual Maurice Blanchot diria que ele coloca em clarividência tudo o que um escritor pode escrever sobre si. É

precioso marcar apenas, no caso, que ele dá à escrita a missão de suplementar um defeito de inscrição, de preservar a memória desses saltos, dessas quedas sem fundo que, segundo ele, jamais foram escritas na história, jamais foram preservadas na história. A vida é esquecida, ela não retém essas cisões, essas fissuras pelas quais a morte irrompe na carne. A vida apaga qualquer traço de interrupção, ela esquece tanto a pena de morte quanto o milagre da ressurreição. É o que afirma Artaud quando volta do asilo. Ele escreve uma mensagem ao papa, o insulta e revela ser ele, Artaud, o verdadeiro Jesus Cristo, um Cristo preso, flagelado, crucificado e jogado num monte de lixo em Jerusalém e ressuscitado no terceiro dia.

Desse arquiacontecimento, que é a paixão de Antonin Artaud, nenhum traço subsiste. "Porque, com efeito, o tempo naquele dia fez as coisas fazerem um salto terrível e a história não conservou a memória do período que se seguiu". Ter atravessado a passagem de morte, ter voltado do além, aí, no caso, o eletrochoque em Rodez ou a cruz no Gólgota, e se lembrar desse além, eis que assinala a sua vocação como escritor; a escrita deve testemunhar sobre uma vida mais potente que a morte e o esquecimento. Assim, a escrita participa da ressurreição. Somente a escritura poderia perpetuar a memória, a condição de reinscrever em seu tempo a marca das prisões, a assinatura da morte no fluxo da vida, de dar forma na língua através de volteios de estilo, por exemplo, a elipse, o assíndeto, a parataxe, que são bastante utilizados por Artaud e que interpreto como retranscrições dessas prisões, dessas penas de morte dentro da escrita.

Por isso, então, a escrita de Artaud se figura a si mesma como um sol saltando, único capaz de salvar a língua ao

transportá-la para o plano fulgurante do poema: os "saltos terríveis" da vida. Entretanto, a escrita fracassa sempre em restituir o livro da vida perdido. Não oferecendo mais do que uma transposição indigente, "palavras encantatórias confusas de falso jargão, boas para lembrar falsos mortos". Como diz ainda Artaud, sob todas as suas formas, a escrita permanece como uma porcaria.

Lembro aqui um poema dos anos 20, que começa deste modo, de que toda a escrita é uma porcaria. "Porcaria" no sentido de ser incapaz de salvaguardar de verdade a memória da morte. Mas essa tarefa, sem dúvida, é impossível, porque uma memória viva e verdadeira deveria coincidir absolutamente com o acontecimento e, assim, ela deveria se abolir ou se negar a si mesma como memória e como escrita. Ao traço de memória, a escrita viria sempre tarde demais. A partir de um atraso que seria o outro nome da morte. Escrevemos apenas para comemorar, para repetir *a posteriori* a lembrança de uma vida já passada, já morta, para tentar fixar seu fluxo, pará-lo, ao encerrá-lo em palavras. Assim, a destinação de um escritor é a de escrever contra a morte, mas isto o obrigaria também a escrever contra a escrita ela mesma, fazê-la voltar-se contra si mesma, ao fazer fracassar isto que nela ameaça sempre trair a vida.

Bom, o que na escrita trai sempre a vida? É a descontinuidade de seus significantes. Seus saltos incessantes que testemunham feridas secretas da vida, mas que ameaçam também, a cada instante, interromper seu curso, bloqueá-la em uma pena de morte. São essas mortais investidas da repetição que é preciso converter em pulsações de vida, vida que, para Artaud, não se repete nunca. Isto é escansão imanente do fluxo, um ponto de junção do mesmo e

do outro, da forma e do caos, um ponto de junção da continuidade e descontinuidade, da regularidade e da imprevisibilidade: é isto que é preciso chamar ritmo. É este o ritmo que o sétimo Tutuguri introduz na repetição circular do rito, a fim de impedi-lo de se fixar numa música de outros tempos, de antigamente, ou seja, na música da loucura. Ou seja, o desafio da escrita consiste em restabelecer o quiasma carnal, o laço da carne com ela mesma. Seu desafio consiste então em atravessar o espasmo da morte para transformá-lo em ritmo.

Ao repetir de maneira mais ou menos regular o mesmo elemento e a mesma seqüência, o ritmo transgredir o curso do tempo, entrelaçando um contratempo num antes e num depois, as linhas de fuga do passado e do presente. Assim, somente o ritmo de uma música ou de uma escrita sabem acolher os saltos da vida na memória desses cortes. Entretanto, isto só poderá acontecer, ter sucesso, ao impor-lhe uma regra, uma forma, um certo modo de repetição. Todo ritmo implica, com efeito, uma periodicidade, ou seja, o retorno regular de elementos e seqüências idênticas. Sem esse retorno regular, a pulsação correria o risco de se perder, o curso do poema ou da melodia correria o risco de se desfazer ou se afundar no caos.

Condenado à repetição, ou seja, à morte, o ritmo, tanto quanto a escrita, só pode trair a vida. Que a escrita deva se fazer um ritmo a fim de escapar à lei da descontinuidade, do atraso e da repetição, mas também que o ritmo, para dar vida à escrita, deva introduzir aí um elemento diferencial. Artaud sabia disso muito bem. Seu estilo já o atesta com as suas constantes variações de intensidade, de tom, de duração, suas seções irregulares, de seqüências longas ou breves, seus

compassos amplos, freqüentemente cortados, interrompidos por um arremesso, uma volta, uma interjeição, uma parataxe.

Acontece que Artaud, por vezes, evoca, ao comentar seu trabalho de escrita, esses elementos "ragentes, lancinantes, desenquadrados, detonantes, que, dispostos numa nova ordem, indicam que a ordem rítmica das coisas e do destino mudou de curso". Tal seria para ele a tarefa do escritor: mudar a ordem do ritmo, introduzir um ritmo excessivamente ordenado, excessivamente regular e repetitivo, uma nova montagem, elementos diferenciais, introduzindo variações de tom, de intensidade, de duração, a fim de quebrar esse curso do mundo que se repete como destino.

Sabemos ainda que Artaud concebia seus poemas em voz alta, escandindo sua dicção ao bater sobre um pedaço de madeira, marcando o ritmo. Então, é suficiente ler Artaud para escutar ressoar em seus textos esse combate pelo ritmo que se bate contra essa ordem endurecida da língua. Acontece também de ele abordar a questão do seu ritmo de escrita, notadamente em uma carta de Rodez, onde ele expõe a leitura de suas glossolalias. Glossolalias seriam essas expressões repetidas de fonemas, como comentei na aula passada.

*Essas glossolalias só podem ser lidas se escandidas num ritmo que o leitor deve encontrar para compreender e para pensar, mas isto só é válido se jorrar de um supetão; procurar sílaba depois de sílaba, sílaba a sílaba, isto não vne nada, escrever isto aqui não diz nada e nem é mais do que ciuza. Para que isto possa viver escrito é preciso um outro elemento que está neste livro, que já se perdeu.*

O que seria esse outro elemento? Esse outro elemento seria fazer a letra morta reviver, jorrar de um só supetão, sem

deslocamentos nem paradas, como o fluxo mesmo da vida deixando-se pontuar e escandir por um ritmo a cada vez singular. O outro elemento é, então, diferencial da repetição. Ele é ritmo secreto da escrita de Artaud ou a sua assinatura: escondida, uma assinatura para sempre perdida em sua obra perdida, e que cada leitor deve reinventar de novo. Nesse outro elemento, podemos também reconhecer a figura do sétimo Tutuguri, o porta-ritmos, aquele que diz, que desregra com um tempo a mais a cadência irregular demais do rito. Mas este homem, cujo corpo exhibe sua ferida, a fratura mal suturada e cicatrizada de um quiasma carnal, este homem é Artaud ele mesmo, às vésperas de morrer, que vem assinalar em sua obra um a mais de sentido, um talhe de sangue.

Auditório: Eu queria colocar uma questão. Quando o senhor falava do rito, a repetição do caos, me lembrou um pouco o percurso de Hegel, na *Fenomenologia do espírito*, numa tentativa de encontrar um saber absoluto. A minha questão é a seguinte: até Hegel, há uma tentativa de marcar a repetição para a reconciliação. A minha questão é se o tema da ressurreição, a partir da escrita, teria alguma ressonância com o saber absoluto, ou se Artaud entraria por uma linha dos antihegelianos, como Kierkegaard, Nietzsche e o próprio Freud. Se ele também vai contrariar a idéia de repetição ou se ele continua na linha dos filósofos hegelianos, mantendo a repetição.

Jacob: Agradeço, porque esta é uma questão muito interessante e pertinente. É certo que Hegel talvez tenha tentado pensar o ritmo do conceito. É preciso ler Artaud como um pensador, porque, se Artaud não é um filósofo, há um pensamento filosófico em sua obra. Artaud era mais

de fazê-lo vibrar no poema. Por exemplo, no caso das glossolalias, por exemplo, no caso das reflexões sobre o ritmo, como comentei hoje, e a prática do ritmo dentro do poema. No "Tutuguri", essa música de outros tempos, de antigamente, dominada pela figura zombeteira e sem perdão, essa figura eu entendo como aquela que Lacan vai chamar a figura obscena e feroz do supereu. Mas supereu não seria aqui apenas um simulacro da lei do pai, ele é também em relação ao gozo da mãe. Isto Freud e Melanie Klein mostraram muito bem, mais do que Lacan.

Auditório: Sobre a parada da escrita durante a permanência de Artaud no coração da loucura, eu gostaria que o senhor comentasse a frase de Foucault: "a loucura é ausência de obra".

Jacob: Contra toda a valorização romântica da loucura que encontramos, às vezes, em Deleuze e Guattari, é preciso destacar que a loucura não é uma forma de invenção mais alegre, mais inventiva, mais solta. Tanto Artaud quanto Nietzsche mostram bem que a loucura, muitas vezes, pode ser a ausência de obra, tanto é que isto se encontra um pouco renomeado na idéia da aflição. Inferno terrível é não poder mais se tocar, não poder falar, não poder assinar, não poder escrever.

Auditório: Pensando no Teatro da Crueldade, concebido por Artaud, aquele teatro do corpo, do grito, e não o teatro textual, psicológico, gostaria de saber se o senhor vê alguma relação entre Artaud trazer para a escrita esse rito do "Tutuguri" e o conceito de Teatro da Crueldade. Se não me engano, ele chegou a representar esse rito dentro dos conceitos do Teatro da Crueldade.

Jacob: Acho, se não me engano, que ele escreveu o Teatro da Crueldade antes de ir ao México. O Teatro da Crueldade seria de 36 e ele iria ao México depois. Porém, não tenho certeza. Mas, sem dúvida, há uma tentativa em Artaud de buscar a questão do teatro para além das fronteiras do Ocidente, da Europa. Vemos isto no interesse dele pelo teatro balinês e também no caso do México. O rito solar seria, então, antes de tudo, um rito teatral. Tanto o teatro de Artaud quanto a sua poesia. Mas, talvez neste texto, sobre o Teatro da Crueldade, ainda haja uma espécie de tentativa, de esperança de fusão entre aquele que escreve e a vida, seria uma fusão imediata entre o ator e o espectador. Esses últimos textos, esses textos datados de 15 anos depois do Teatro da Crueldade, talvez possam mostrar que Artaud, no final de sua vida, compreendeu que não se escreve a vida. Nos anos 20, ele dizia que queria uma escrita que fosse o grito mesmo da vida. Nesses textos que comentei, principalmente na *Carta a Peter Watson*, há sempre a idéia de que a escrita chega sempre tarde demais. E então haveria um corte diante do qual se permanece tentando ultrapassar, mas seria impossível. No entanto, se permanece tentando.

Auditório: Eu queria fazer um comentário e ao mesmo tempo uma questão sobre o espasmo. Na verdade, é que o espasmo é próprio da obra de Artaud, mas a gente encontra também em outros escritores a mesma expressão e uma tentativa similar. Por exemplo, Virginia Woolf dizia que queria uma escrita espasmódica; em Clarice Lispector, você encontra, principalmente em *Água viva*, toda uma referência a espasmo, o espasmo se torna grito, escrever o grito se torna sopro. Marguerite Duras também, mas já mais voltada para a questão do grito. Então é a propósito de uma frase da própria Duras, quando ela, num diálogo, com Xavier



Gautier, psicanalista, ela diz: "só os loucos escrevem completamente". Quando ela diz isto, Xavier Gautier pergunta: "e as mulheres?". Ela fala: "só as mulheres escrevem". A questão que eu queria fazer é a seguinte: você disse que, para Artaud, o espasmo é a morte, que também é a vida. Qual a relação disso com a tentativa de, no certo momento, barrar o gozo da mãe e depois escrever o gozo da mãe?

Jacob: Haveria talvez, num primeiro momento, uma tendência em achar uma coincidência de seu projeto de escrita com este citado agora. Mas acredito que, no final de sua vida, de uma certa maneira, ele teria ultrapassado essa questão de escrever o impossível, o indizível. Não seria mais esse o projeto da escrita de Artaud. Essa idéia de uma escrita feminina que conseguisse ultrapassar a lei do pai e tocar, portanto, o corpo, a carne, isto talvez estivesse posto num primeiro Artaud, mas talvez seja uma ingenuidade; já no segundo Artaud isto não apareceria, já estaria superado. Eu tive inclusive a esse respeito uma discussão com Derrida sobre Artaud. Derrida me disse que Artaud, diferentemente de Blanchot, teria a ingenuidade de acreditar que com a escrita poderia se desembaraçar de seus fantasmas. Haveria, então, a possibilidade de se pensar numa ingenuidade à medida que ele fala de uma ressurreição bem-sucedida.

Auditório: Eu queria saber como o senhor contextualiza o *Heliogábalo* no conjunto da obra de Artaud?

Jacob: Eu insisto que, de uma certa maneira, pode-se pensar num corte e eu penso a obra de Artaud a partir de um corte e esse corte é o ano de 37, no momento em que ele tem a sua primeira crise e vai ser internado. E as obras anteriores a esse período, no qual se situa *Heliogábalo*, de um certo modo,

apesar de ter dito que gosto muito deste romance, elas guardariam uma certa ingenuidade, uma certa metafísica que não vai aparecer depois. A questão aqui é o que eu chamo de "quiasma carnal", a possibilidade de a carne se estreitar consigo mesma, se ver vendo, se tocar tocando, como diz Merleau-Ponty. Na correspondência com Jacques Rivière, nos anos 20, o que ficou explícito em Artaud é um sentimento doloroso de um certo rasgo, de um certo corte na carne, que é o quiasma. É o que Artaud chama de "paradas de pensamento". Pode-se dizer que tanto *Heliogábalo* como *O teatro e seu duplo*, um de 36 e outro de 33, são tentativas de ultrapassar esse quiasma, essa cisão da carne. Quanto ao teatro, eu evoquei agora há pouco a questão de uma escrita que faria uma (Σ<) com a vida, já Artaud que faria um (Σ<) com o seu público, que eu traduzo através da metáfora da peste, como um contágio. Talvez, no *Heliogábalo* (e isto é uma hipótese), o que esteja em jogo seja uma tentativa de uma fusão, de um quiasma sexual. A figura central deste romance é a figura do padre castrado pela grande mãe. E o próprio Heliogábalo se comportaria como um padre castrado pela grande mãe. Ele é, ao mesmo tempo, um homossexual passivo e um imperador. São figuras que tentam, de uma certa maneira, tratar de um para além de uma diferença sexual e não um para alguém. Enquanto nas obras de revelações do ser trata-se de uma separação radical do masculino e do feminino, do direito e do esquerdo, como se houvesse fracassos em todas essas tentativas de se ir para além da quebra, da fissura do quiasma. E esse fracasso é a própria loucura.

Auditório: Eu estava pensando justamente que o *Heliogábalo* é assim um momento, mais do que imaginária, delirante, que precede mesmo o fracasso.

Jacob: Eu diria que, menos do que delirante, perverso. A solução é uma solução perversa, já que ela diz respeito à castração, à homossexualidade. É o que Freud chamaria de um "desmentido", que não é a forclusão psicótica, mas seria uma solução perversa. Recordo aqui cenas deste romance, cenas nas quais o corpo do Heliogábalo está despedaçado, enfiado no esgoto, junto com o corpo da sua mãe. E o corpo dele e de sua mãe são engolidos pelo esgoto como se a delegação perversa tivesse (S<). Esta cena poderia ser lida como um fracasso da denegação perversa, ou seja, de como fazer barrar o gozo. Nesta cena, ele fracassaria. Ou seja, o teatro fracassa ao barrar o gozo, a perversão sexual fracassa também, e então o gozo ganha e aí há a queda na loucura.

Auditório: Deleuze leu o *Heliogábalo* como um livro em que o corpo está sempre em devir. Um texto em devir e, paradoxalmente, o *Heliogábalo* é um livro escrito a partir de uma pesquisa muito grande feita por Artaud. Como o senhor vê esse paradoxo de um corpo em devir numa obra que seria extremamente científica, histórica?

Jacob: O primeiro ponto é que talvez não possamos fazer de Artaud, em um momento algum, um louco selvagem, inculto. Artaud possuía uma grande cultura, ele lia Mallarmé, Edgar Allan Poe, aparentemente conhecia Bergson e Nietzsche, então de modo algum é assustador, surpreendente que este livro tenha sido precedido por uma enorme pesquisa. Não estou muito lembrado desta passagem de Deleuze, mas será que Deleuze se deu conta de fato do desmoronamento trágico da loucura de Artaud? Será que ele toma isto em consideração? Por exemplo, o fim de *Heliogábalo* é um fim terrível, onde ele é engolido pelo esgoto. Eu tenho um pouco de reserva quanto ao conceito

deleuziano de um *corpo sem órgãos*. Tenho várias reservas a Deleuze, mas principalmente a Guattari, especialmente porque eles parecem confundir essa carne deslocada. O padre castrado do romance não é corpo sem órgão, ele é simplesmente castrado. Eles têm o seu corpo, seus buracos, seus modos de gozar, etc. Acho que, ao fim, Deleuze e Guattari dão um fôlego muito grande, tendem demais sobre esse conceito de um corpo sem órgãos e que, no caso, eu prefiro pensar na carne. Tanto o termo *carne* quanto a expressão *corpo sem órgãos* são de Artaud. A carne não é de modo algum um corpo e, portanto, não é um corpo privado de órgãos. Assim, ela não estaria no campo do negativo, mas do afirmativo.

Auditório: Então, prosseguindo, o senhor veria em alguma obra do Artaud esse corpo sem órgãos que o senhor evoca...?

Jacob: Do início ao fim, ele vai estar sempre colocando em cena essa questão. De modos de viver o corpo. De um lado, há o corpo no mundo, que é um corpo que ele vê dividido ou dissociado, sem sua estrutura orgânica, e o corpo orgânico é o corpo partido, despedaçado. A isto ele opõe um plano mais original do corpo, que ele chama, nos anos 20, de *A carne*, e, nos últimos textos, ele fala do corpo verdadeiro, que, para distinguir do outro, ele chama, raramente, mas chama *corpo sem órgãos*. O que interessa é o pensamento sobre este corpo verdadeiro em Artaud. Eu tento compreendê-lo a partir de uma vertente fenomenológica, a partir das teses de Merleau-Ponty sobre a carne e o quiasma carnal. Só que acho que Artaud vai mais longe que Merleau-Ponty, de forma que ele vai também mais longe do que Lacan, pois ele me permite compreender muito melhor do que Merleau-Ponty me

permite, ou seja, o fracasso, a fraqueza, o desfalecimento do quiasma.

## Conferência 3

### A questão do sujeito em Lacan

Eu gostaria de agradecer ao grupo Aleph pelo convite para fazer algumas reflexões aqui hoje à noite. Para precisar minha posição, eu não sou psicanalista e falarei como filósofo. Afirmo que a filosofia deve entrar em diálogo com a psicanálise e penso que, hoje em dia, a filosofia que se furtar a ter uma interlocução com as formulações de Freud e Lacan está fadada a cair na bobagem.

Por outro lado, acho que a psicanálise deve aceitar se interrogar nessa tese fundamental. Penso que o perigo fundamental que a psicanálise pode correr é o da cristalização, da petrificação. É o perigo de se tornar uma igreja, na qual o pensamento tão vivo de Freud e Lacan poderá se tornar um dogma, um dogma que serviria aos grandes padres numa organização internacional. Então, para situar a minha posição, quero colocar questões ao pensamento de Lacan. O objetivo não é refutar ou destruir Lacan, mas colocar questões ao seu pensamento.

A questão central é colocar a questão do sujeito e a relação do sujeito e o eu. Amanhã e depois de amanhã, eu vou interrogar o pensamento de Heidegger e Derrida. Vou interrogar a destruição do ego operado por Heidegger e por Derrida e é este mesmo tipo de questão colocarei hoje a Lacan.

Para colocar a questão do eu, talvez seja preciso ter na memória a célebre frase de Freud: "Onde isso era deve o eu advir", frase que Lacan comentou, retomou e retraduziu freqüentemente. Minha questão será a seguinte: será que podemos conceber o eu como uma ilusão imaginária e ao mesmo tempo manter a afirmação de Freud, a afirmação de que "lá onde estava o isso o eu deve advir"? Para avançar, é preciso retomar o primeiro momento decisivo da obra de Lacan, sua teoria do estádio do espelho.

Vocês sabem que Lacan apoiou esta teoria para lutar contra o desvio da psicanálise e que a recentrava sobre o ego. Era isto que dominava na "Internacional de Psicanálise". Para lutar contra esse desvio, Lacan opera, então, uma distinção entre o sujeito e o eu. Ele afirma que o eu se reduz a uma função imaginária de alienação e desconhecimento. No preceito freudiano, "onde isso era deve o eu advir", o eu do "deve isso advir", para Lacan, não designaria, então, o eu, mas o sujeito verdadeiro do inconsciente. Um sujeito que, nos primeiros seminários, ele apresenta expressamente como *je*. Mas, diz Lacan, um *je* que não é um *moi*. É uma questão um pouco simples: o que é o *je* que não é um *moi*? Para Lacan, trata-se de um sujeito antes de mais nada anônimo e mudo, que, no fim da análise, deve tomar a palavra dizendo *je*. É assim que ele retraduz a frase de Freud no *Seminário 2*: lá onde o S, como sujeito anônimo, era, lá o *je* deve advir. Mas é bom ver que tal formulação não é satisfatória, pois é muito difícil distinguir o *je* do *moi*.

Esse sujeito que diz *je* não é, sobretudo, o eu imaginário. No entanto, como *je*, ele não é outro senão *moi*. Então, essa diferença radical que deveria separá-los, essa diferença se apaga. É por isso que Lacan retoma a fórmula de Freud,

insistindo sempre muito forte, sobre o corte temporal. Um corte que separa o "onde isso era o eu deve advir". É esse corte que marca o acontecimento do sujeito. Mas, perdão, não é o acontecimento do sujeito, é a chegada, a advinda do sujeito.

Aí, eu cito o *Seminário 14: A lógica do fantasma*. Permito-me citá-lo ainda que ele não esteja oficialmente publicado. Então, "se o sujeito deve vir aí é porque ele não está aí. É enquanto eu não estou aí é que o eu é chamado, não para desalojá-lo, o Isso, mas para aí se alojar."

Começo, assim, a colocar minha questão impertinente a Lacan. Mas como isto é possível? Por qual mágica o sujeito poderia surgir de um campo radicalmente pré-subjetivo e aí se reconhecer e aí se alojar? Para advir aí, ele não deveria já estar aí? E se o sujeito chega no final da análise a dizer *je*, isto não quer dizer que o poder de dizer *je* lhe pertença de origem. Então o *je* e o *moi* são a mesma coisa. Que ele seja sempre precedido para poder se reencontrar e se dizer no final da cura.

Esta é a única questão que eu queria colocar a Lacan. É isto que nos deve conduzir a interrogar essa demarcação sublinhada que ele opera entre o sujeito e o *moi* e sobre a concepção do *moi* que ela supõe.

Como vocês sabem, o eu surge no percurso do estádio do espelho. É à visão que Lacan confere o poder de gerar um *moi*. A possibilidade de se ver a si mesmo funda, assim, o privilégio da visão, o *je* ou o *moi*, na sua forma primordial, relacionando-os à forma total de um corpo. E, no entanto, essa potência formadora que é a visão não engendra senão a miragem de uma identidade imaginária. Portanto, a prova do espelho determina o traço fundamental do eu, sua

posição transcendente; ou, se se quer, extática — eu gostaria de precisar aí que extática não é um êxtase místico, mas alguma que está colocada fora de si. É o sentido inicial de *extasis*. E Lacan designa a contemplação da criança no espelho como um interminável êxtase. De todos os nossos sentidos, a visão é, com efeito, aquele que parece nos arrancar de nós a nós mesmos, nos jogar longe de nós na transcendência do mundo. É por isso que a concepção extática do conhecimento domina a filosofia ocidental, e essa filosofia privilegia, assim, a visão.

A concepção lacaniana se contenta em radicalizar essa tese clássica. A transcendência que Lacan supõe aí é tão radical que ela não é nem mesmo levada por um eu sujeito preexistente que se transcenderia se projetando em direção ao mundo. É o contrário, é a transcendência ela mesma. Quer dizer, é o sempre fora, o sempre outro da pura visão extática que se coloca ao ver para me imprimir a forma de um corpo e a figura de um eu.

É sempre a mesma questão que eu coloco. Quem deve ser esse que vê anônimo para que ele possa se reconhecer nessa imagem e se reconhecer aí como eu? Quem se identifica na identificação especular se não é o *moi*? Um *moi*, eu, mais originário, então, que a identificação que deveria constituí-la.

Lacan não se colocou nunca essa questão. Para ele, se a imagem se encontra investida dessa potência formativa, se ela chega a criar o *moi* a partir de nada, é porque, antes da prova do espelho, não tinha nem eu nem corpo unificado. Somente o caos de um corpo despedaçado. Toda a problemática de Lacan repousa sobre este duplo postulado. Primeiro: que os membros disjuntos do corpo despedaçado não podem se unificar por eles mesmos; que eles não podem



se dar a forma de um corpo sem passar pela exterioridade da imagem. Segundo: é que esse corpo imanente não pode conseguir chegar a se formar por si próprio o núcleo pré-especular de um *moi*.

Se esses dois postulados fossem falsos, se o corpo pudesse se unificar por ele mesmo e pudesse se dar a forma de um corpo, então toda a teoria do estádio do espelho se tornaria inútil. Não se poderia mais considerar o *moi* como uma simples função de desconhecimento imaginário. Mas essa hipótese não será nunca evocada por Lacan. Porque as exigências de seu combate contra os desvios ecológicos da psicanálise lhe proibiam de se engajar nessa via. Reconhecendo no eu (*moi*) uma consistência pré-especular, arriscava-se ele a reforçar a sua ilusão de autonomia e, também, a de reforçar os adeptos da egopsicologia. É por isso que Lacan insiste tanto sobre o caráter alienante da identificação especular. Porque esse reflexo que eu descubro no espelho é certamente minha imagem. É minha imagem, mas tal como ela me parece de fora como a imagem de um outro. Identificando-me a essa imagem, é a esse outro eu mesmo que eu me identifico. E, me identificando assim, eu não serei jamais eu mesmo. Eu estarei para sempre separado de mim pela visão desse outro, esse outro estranho que, no entanto, não é outro senão eu.

A experiência do espelho será, então, aquela de uma servidão íntima, exterior, como vai escrever Lacan no seminário sobre a psicose. O eu é este mestre que o sujeito encontra no outro e que se instaura em sua função de maestro no coração dele mesmo. A questão é: quem é, então, esse mestre que implanta em mim minha imagem? O que eu então vi no espelho que me gela de terror e me impõe uma

submissão sem reserva? Fascinação, bloqueio, paralisia, terror — esses são os termos usados por Lacan para descrever a captura hipnótica do *moi* por sua imagem. Para ele, e estou citando o *Seminário 2*, a fascinação é absolutamente essencial ao fenômeno de constituição do *moi*. É enquanto fascinada que a diversidade descoordenada, descoerente do despedaçamento toma sua unidade. Para Lacan, o corpo despedaçado não poderia esperar sair de sua dispersão caótica a não ser se deixando petrificar pelo olhar terrificante que o fixa desde o espelho.

Eu creio que, aqui, a experiência de Lacan se afasta de uma experiência clínica. Especialmente da experiência clínica tal como ela foi descrita por Wallon, que, vocês sabem, é a principal fonte de Lacan, ainda que nunca citado por ele. Wallon mostra que as crianças entre um e dois anos se exercitam repetindo gestos diante do espelho, brincando com a sua imagem; pegam-na, dela se aproximam e dela se afastam. Da mesma forma, a pequena psicótica de quatro anos assume progressivamente a imagem do seu corpo, gesticulando diante do espelho, aproximando-se e se afastando dele, e depois experimentando confrontar a sua imagem àquela do analista. Eu lhes remeto à leitura do livro *Uma criança psicótica*, de Annie Cordié. Ou, então, ao trabalho de Giselle Pankow, *L'homme et sa psychose*.

Mesmo se a angústia está presente, não é então sob uma submissão terrorífica e extática que eles abordam o espelho. Mas é mais uma alegre exploração de atividade motora, é mais uma experimentação, uma experimentação mais ou menos controlada da de posturas, gestos, ritmos e perspectivas espaciais.

É então preciso reconhecer que a identificação especular não se apresenta, como dizia Lacan, num relevo de importância que a fixa e sob uma forma rígida de uma identidade alienante, mas numa livre mobilidade de um corpo vivo. E então o ego que a anima não se confronta com uma imagem de um mestre estranho, mas faz aí a aprendizagem de sua própria mestria muscular e motora. E nós encontramos aí uma tese de Freud, que definia o eu (*moi*) como a mestria da motricidade muscular, permitindo agir sobre a realidade externa.

É preciso perguntar se a problemática de Lacan não teria falsificado a experiência que a funda, a experiência do espelho. Essa face de medusa que ele acreditou descobrir no núcleo do espelho — seria verdade que ela assusta surdamente nosso reflexo? Semelhantes a esses espelhos de bruxa, onde se evocam os espectros, o espelho lacaniano nos revela a careta que se esconde sob as cintilações de seus reflexos.

Aqui eu vou citar o *Seminário 1: Os escritos técnicos de Freud*: “A imagem do mestre que o sujeito vê sob a forma da imagem especular se confunde nele com a imagem da morte. O homem pode estar em presença do mestre absoluto”. Vocês sabem que o termo *mestre absoluto* é o termo que Hegel empregou para designar a morte? Ver-se seria, então, sempre se pre-ver morto, se ver como um fantasma. Mas como isto é possível? Por qual magia a gente chega então a se ver morto, a se imaginar morto?

Uma análise mais precisa de se ver-se mesmo e sua relação com estar fora de si, fora de si do olhar, seria aqui necessária. Mas Lacan nunca mostrou. Salvo talvez no momento decisivo do *Seminário 11*, o seminário sobre os quatro

conceitos da psicanálise. É uma passagem onde ele analisa a certeza do *cogito* cartesiano. Ele o interpreta através da estrutura reflexiva, isto é, "eu me vejo me ver". A ilusão de se ver vendo. A ilusão narcísica onde o olhar se elide, inapreensível, evanescente, sempre fora e além da visão, o olhar como *objeto pequeno a* que escapa à apreensão do olho que pretende se ver. É assim que essa cisão, como diz Lacan, essa esquize entre o olho e olhar faz quebrar a circularidade imaginária de se ver a si mesmo que sustentava a identificação especular.

Então, segundo Lacan, eu não posso me ver a mim mesmo no espelho. O espelho se quebra. E Lacan parece tentado, num breve instante, a sair fora do espelho, ao contrário de Alice, de Lewis Carol, que vai para dentro dele. No estúdio do espelho, nós vemos uma percepção de si mais próxima de si, mais imanente do corpo. Quer dizer, uma percepção tátil. Cito, então, uma passagem do *Seminário 11*: "eu me esquento a me esquentar", diz Lacan. Esta é uma referência ao corpo como corpo. Eu sou invadido por essa sensação de calor que de um ponto qualquer em mim se difunde e me localiza como corpo. Ao passo que no eu me vejo me ver não é sensível que eu seja de uma maneira análoga tomado pela visão. Ainda mais que os fenomenólogos puderam articular que é completamente claro que eu vejo fora, que essa percepção não está em mim.

É um texto muito importante que pode ter interesse.

Vocês observem que uma referência à fenomenologia que, desta vez, é elogiada por Lacan, e isto é raro, teria podido conduzi-lo ao ponto de Husserl e Merleau-Ponty e então fundar a estrutura do ego da experiência de não se ver vendo, mas se tocar tocando. É o que Merleau-Ponty chama

de um "quiasma tátil". E isto teria conduzido Lacan para mais perto da tese de Freud.

Vocês sabem que Freud, em "O Eu e o Isso", dizia que o eu é a projeção mental da experiência tátil da superfície do corpo, o tocar mais do que o ver. Mas não é essa via que Lacan escolhe. À imanência ilusória da se ver vendo, Lacan não oporá uma imanência mais radical, que seria aquela do se tocar tocando, mas ele opõe, aí, a transcendência do olhar invisível que me abre ao visível me olhando de fora. Assim, Lacan evita tirar as conseqüências da crítica do se ver vendo.

Se tomarmos isto ao pé da letra, a hipótese de uma esquizo, de uma cisão do olho e do olhar, essa hipótese deveria arruinar a teoria do estádio do espelho. Jamais eu veria sobre esses olhos apagados essas frias garrafas de vidro que eu fixo no gelo, jamais veria o brilho furtivo do meu olhar, e precisaria aplicar ao espelho isto que Lacan dizia do quadro: que o lugar central da visão "não pode estar aí a não ser ausente, substituído por um buraco, esse buraco negro da pupila atrás da qual está o olhar". Então, eu não me vejo viver. É preciso concluir que não me vejo jamais a mim mesmo. E que a identificação especular não pode constituir o eu ou mesmo que a identificação especular é impossível ou ao menos parcial, e ela é furada em seu centro, dividida com ela mesma pela elisão do olhar, e assim ela não pode constituir a não ser um eu parcial e dividido, um *moi* buraco. Privado do olhar, o olho que eu olho, quer seja o meu no espelho ou aquele de um outro, esse olho será sempre um olho cego, um olho morto, o olho de um morto e talvez o olho da morte.

Se a imagem especular me envia sempre ao Mestre absoluto, morte, é porque a esquizo, a cisão do olho e do olhar

petrificaram meu reflexo e fez surgir nesse lugar a imagem de minha morte. Mas é somente uma imagem. E eu posso somente me ver como se eu estivesse morto. E isto Lacan sabia perfeitamente. Pois ele nos lembra "que a morte não é nunca experimentada como tal, nós só temos medo de uma morte imaginária", como está no *Seminário 7*. A ninguém é dado se ver realmente morto. Um cadáver não vê mais nada e não se vê mais.

Assim, a identificação especular vem bater num duplo impasse: é impossível se ver vendo, quer dizer, vivo, e é também impossível se ver morto. Foi com essa aporia que Lacan se confrontou. E as reações sucessivas à teoria do estádio do espelho atestam seus esforços para sair de uma dificuldade persistente. Em suas primeiras formulações, o acento se deslocava de sua função de captura, de um eu (*moi*) fascinado pela imagem do mestre a uma função de exclusão, que deveria permitir ao *moi* se constituir sobre um modelo de outro, mas se diferenciando dele.

Essa relação Lacan a interpreta dialeticamente. A partir das categorias de Hegel, da luta de morte do reconhecimento, aqui, se é impossível que eu me veja morto, ao menos eu posso antecipar a minha morte no olhar do outro, o outro que se prepara para me matar. O imaginário se torna, então, o campo fechado de um combate mortal, ou, ainda, como nos espelhos face a face, nossos olhares desdobrados se cruzam e se desafiam. Mas a aporia é simplesmente deslocada sem ser verdadeiramente retirada. Com efeito, é preciso que essa luta de morte, até a morte de um dos dois combatentes, vá até o seu fim. Mas se se suprime a possibilidade mesma do reconhecimento, não mais do que se ver morto, não se pode também ser reconhecido por um morto. Não posso me mirar

nesse olho cego que é o olho de um morto. Desejar a morte de meu alter ego imaginário (e esse desejo é indissociável dessa relação com o outro) vem de fato desejar minha própria morte. Como diz Lacan: "Eis então que lhe é dado o eu primordial como essencialmente alienado e o sacrifício primitivo como essencialmente suicida, quer dizer, a estrutura fundamental da loucura. Essa loucura pela qual o homem se crê um homem. Lá onde era a loucura do eu (*moi*), aí é que preciso me advir como sujeito. Mas é impossível escapar a essa loucura sem ultrapassar a aporia do espelho.

Para Lacan, como se viu, não é possível voltar para antes do espelho em direção à experiência invisível, silenciosa, do corpo imanente, tátil, uma experiência que sustenta a transcendência do olhar, porque nada quis saber dessa experiência. Então, a única saída que resta a Lacan é a que consiste passar além do imaginário, não aquém do espelho, mas além do imaginário. Quer dizer, passar além do imaginário na linha mesma do imaginário.

Radicalizando, a transcendência extática se afunda, a visão é infiel à sua própria transcendência e a alteridade insuficiente que ela gera não me arranca o suficiente a mim mesmo e à minha loucura narcísica. Então, Lacan vai à pesquisa de uma alteridade mais radical, um grande outro absoluto ou para além dos pequenõs outros imaginários. É assim que esse personagem famoso, o grande outro, o outro simbólico, faz sua aparição na obra de Lacan.

Mas vocês vêem que se trata de uma solução frágil. É uma solução desesperada, destinada antes de tudo a ultrapassar a ausência de saída da relação imaginária.

[Gravação interrompida]

(...) cadeia significante e a relação extática ao grande outro que ela supõe vai lhe permitir concordar com o significante como uma presença sobre o sujeito, de alienar totalmente o sujeito ao significante, de eliminar do sujeito todo traço de subjetividade viva e assim reduzi-lo a um sujeito acéfalo, um sujeito que não tem mais ego.

Então, agora, a minha questão brutal, mais uma vez, é: o que é um sujeito que não outro.

Eu penso que a definição lacaniana do sujeito acaba sendo profundamente equivocada. Pode fazer compreender que sujeito é aquele que sustenta a relação do significante como significante em geral. Quer dizer, a cadeia significante como tal. Ou bem, uma outra interpretação, esse sujeito é o efeito da relação singular entre dois significantes eles mesmos singulares. Assim, essa primeira série de teses de Lacan, de que o sujeito é o que um significante representa para outro significante, essa tese pode ser lida de duas maneiras totalmente opostas.

No primeiro caso, o sujeito não é nada além de um puro suporte impessoal do sistema significante, quer dizer, do grande outro. E ele tende a se confundir com o grande outro. Se subjetivar consistiria, então, que ele teria uma cadeia, tomaria o lugar desse único sujeito que é o grande outro que, de mais a mais, não é verdadeiramente um sujeito, mas um lugar. E é daí que Lacan pôde falar de uma subjetivação acéfala, uma subjetivação sem sujeito.

Então, vocês vejam que isto redobra e agrava o paradoxo. Eu já tive dificuldade em entender o que é um sujeito que não tem mais ego. Mas ainda é mais difícil compreender o que é uma subjetivação sem sujeito. Mas é possível, no entanto, interpretar a fórmula canônica de Lacan numa perspectiva



completamente oposta, onde ele definiria o sujeito singular, um sujeito constituído, então, em relação com o outro por um traço único e incomparável. Por uma relação a cada vez diferente do objeto sempre singular do seu desejo. Nesse sentido, cada sujeito difere de outro sujeito e se diferencia também desse outro ao qual ele se aliena.

Torna-se difícil ver aí um simples *suppôt* anônimo. Lacan escreve que, com efeito, o sujeito é este que se nomeia, que se identifica a partir desse primeiro núcleo significante que é o seu nome. Cito aqui o Seminário *A identificação*: "E assim o sujeito tem que falar em seu próprio nome, se nomeando na primeira pessoa. Ali onde estava a coisa inominável aí eu devo advir com um *je*."

Se o sujeito lacaniano não fosse também isto, não se compreenderia que a análise pudesse visar a uma re-subjetivação do sujeito, ou ainda que ela se proporia a recolocar o sujeito em seu desejo.

Como é que uma análise poderia fazer isto se o sujeito se reduzisse a uma função abstrata universal? Eu penso que, entre essas duas perspectivas, Lacan não escolheu. Ele oscila, ele balança entre os textos, entre uma subjetividade desencarnada, que é o outro, e uma subjetividade viva, que é (*moi*).

O equívoco que pesa sobre o seu pensamento condena, assim, Lacan a reviramentos sem fim. Primeiro, ele define o sujeito como um *je* distinto do *moi* imaginário. Em seguida, ele nega que o sujeito seja *je*. Mas ele demarca sempre fortemente o sujeito do *je* e, algumas vezes (porque ele rejeita o *je* do lado *moi*, quer dizer, o imaginário da ilusão, e aí o sujeito se torna o lugar da verdade e, às vezes, o contrário), ele designa o *je* como palavra de verdade e o sujeito se torna

o saber sem verdade. Essa última posição será a que ele defende, no *Seminário 16: De um outro no outro*, onde ele sustenta que a verdade fala *je*, à medida que o *je* é aqui distinto, a distinguir estritamente do sujeito, de um sujeito alienado por sua sujeição ao significante.

O que não muda muito, em todo caso, é a prioridade do significante sobre o sujeito, é a alienação originária do sujeito ao significante. Se essa alienação vale por si mesma, à medida que o sujeito está assimilado à rede total do significante, essa alienação reaparece também numa segunda perspectiva, aquela que entrevê o sujeito como uma subjetividade singular, representada por um significante ele mesmo singular.

Observamos que os mesmos textos que clarificam a dominação do duplo imaginário, esses mesmos textos se encontram em Lacan para designar a relação do sujeito ao significante. Como um espelho petrificava o eu, do mesmo modo o significante petrifica e fixa o sujeito. Citação da posição do inconsciente: "Tudo se passa como se a alienação do sujeito ao simbólico redobrasse a alienação que sujeita o eu a seu reflexo imaginário". Então, que o eu se identifique narcisicamente à imagem do pequeno outro ou que o sujeito se identifique simbolicamente ao traço unário do grande outro, a cada vez se trata de uma identificação originária e tanto mais alienante quanto ela constitui o sujeito e/ou o *moi*. Essa sujeição é mortal. Do mesmo modo que o *moi* descobria no espelho a imagem de sua morte, do mesmo modo nós sabemos agora que o significante: "barrando o sujeito" fez entrar nele o sentido da morte. A inserção do sujeito no simbólico o constitui como sujeito à morte. Nessa ótica, a

subjetivação constitui para o sujeito subjetivar sua morte. Quer dizer de fato: desubjetivá-la, se anular como sujeito.

Então, eu posso dizer assim a famosa frase de Freud: "lá onde isso era lá eu devo morrer". É assim que Lacan interpreta a subversão do sujeito e a dialética do desejo: "é assim que eu advenho, lá onde isso era que então sabia que eu estava morto". A verdade do *je* é que eu estou morto.

Vocês conhecem a novela de Edgar Allan Poe, *A verdade sobre o caso do senhor Valdemar*, na qual a personagem é hipnotizada no momento de morrer e fica assim entre a vida e a morte durante vários meses. Aí, o hipnotizador o acorda e Valdemar grita: "Eu lhe disse que eu estou morto". E dizendo isto ele se torna um morto.

Lacan se refere a esta novela e Derrida também. E assim se poderia dizer que a verdade do sujeito lacaniano é que estou morto. O estádio do espelho encontraria sua verdade última na impossível prova de se ver morto. A verdade do simbólico coincide com a experiência complementamente impossível de se dizer morto. Talvez a ultrapassagem do imaginário ao simbólico transponha para um outro plano os mesmos motivos da identificação extática e da alienação originária, da sujeição à morte, etc, os mesmos motivos que dominavam já o estádio do espelho. Os sortilégios do espelho não foram conjurados. O sujeito verdadeiro do simbólico estava apto a se opor totalmente ao narcisismo do *moi*. Mas ele aparece agora como gêmeo ou duplo do *moi*. Como o reflexo do espelho imaginário.

Pode-se explicar isto. Na aporia da transcendência originária, Lacan tentou responder isto através de uma sobrevalorização de transcendência; ele a substituiu pelo êxtase especular, ele sobrepôs ao êxtase especular outro êxtase mais excêntrico,

mais extático também, sem se aperceber que é a orientação extática ela mesma que colocava o estádio do espelho num impasse. Com efeito, essa orientação interditava um eu originariamente alienado de se desprender dessa captura na imagem e era então preciso fazer apelo a um terceiro, um terceiro que pudesse se interpor entre o eu e o seu outro imaginário. Mas esse recurso ao terceiro se efetua de tal maneira que ele se aliena inexoravelmente à cadeia significativa, passando-se do imaginário ao simbólico; não se faz nada além de trocar uma identificação alienante por uma outra e não se vê como o sujeito poderia se dissociar do grande outro onde ele se aliena, já que essa alienação o constitui e o constitui em seu ser mesmo de sujeito.

É necessário então que tal liberação seja possível, senão a psicanálise seria uma simples impostura. É necessário que o sujeito ao fim da cura franqueie o plano da identificação, é preciso que ele cesse de identificar o objeto do seu desejo ao objeto da demanda do outro. É preciso que ele venha, então, a se desidentificar do outro. Aí onde não havia mais do que um sujeito alienado ao outro, aí é necessário que eu advenha como sujeito do meu desejo.

Bom, isto Lacan sabia também. Vocês sabem que no seminário sobre os quatro conceitos, depois de ter longamente descrito a estrutura da alienação, ele introduz essa segunda operação que é a separação. A separação começa por se separar do significante sobre o qual ele sucumbe. O sujeito ataca a cadeia em seu ponto de intervalo, quer dizer, no entre-dois do par significante, que é o ponto de falha do outro. Ele se volta em direção a outro e o interroga. Ele se interroga do seu desejo lá onde esse outro se cala e falha, para que surja a questão em seu próprio desejo.

É assim que ele encontra a via de retorno do véu da alienação, é assim que ele conquista isto que Lacan chama especificamente "sua liberdade" ou ainda "sua dignidade de sujeito".

Isto é muito bonito, mas como é possível?

Como é que o sujeito pode fazer um retorno de sua alienação, como é que o sujeito pode se reencontrar ele mesmo se separando do outro? Se o sujeito não era nada antes de se alienar ao significante, como ele pode se agarrar a uma cadeia que o cerca por todos os lados e que o faz existir? Para questionar o outro sobre isto que é do seu desejo, do desejo do outro, é preciso que o sujeito tome uma certa distância com o objeto do desejo do outro. É preciso, então, que o sujeito já tenha começado a se proteger, a se separar do outro.

Bom, em síntese, para que essa separação seja possível, é preciso que a alienação não seja originária. É necessário supor um ponto de subjetividade, um núcleo primordial do sujeito que precederia sua identificação alienante ao grande outro. Alguma coisa como um arqui-sujeito diante do traço unário, um sujeito pré-simbólico ou pré-significante e por aí mesmo preservado dessa re-fenda, desse eclipse que impõe um assujeitamento à cadeia significante.

Isto, evidentemente, Lacan não podia admitir. Do mesmo modo que ele não podia admitir a consistência do *moi* antes do estádio do espelho. Aí, sua problemática me parece se apagar num impasse sempre mais profundo. Porque, de um lado, designa a separação como um momento necessário da constituição do sujeito, e também como uma operação que sustenta o final da análise. Há aí uma tomada clínica de

como parar a análise, como evitar que ela se torne interminável, como dizia Freud.

Então, é necessário colocar que a separação é possível. E, no entanto, a estrutura do sujeito é tal que lhe é impossível se separar do outro, porque é a sua alienação original ao outro que o constitui enquanto sujeito.

Eu penso que, talvez, a solução, se é que há uma, não consiste em radicalizar a aporia do imaginário, transpondo ao simbólico, mas remontá-lo aí onde Lacan nunca pesquisou: alguém do espelho e do seu êxtase. A cada vez o eu ou o sujeito estão determinados como efeitos passivos de uma identificação originária a uma instância transcendente, o que lhes impede, por princípio, de se desidentificarem, de se separarem dessa alteridade estranha, porque ele não era nada antes de se alienar a ela.

À medida que se sustenta essa concepção da identificação, o impasse se coloca. Mas essa concepção de identificação é a única possível? Será que toda identificação consiste em se identificar fora de si, a um outro que não ele, para poder se identificar a esse outro? Será que não é preciso que o sujeito ou o eu (*moi*) sejam de início identificados a eles mesmos? Essa questão reenvia a uma outra questão mais radical.

Antes de procurar a quem ou a quê se pudesse se identificar, é preciso, com efeito, perguntar quem se identifica em toda identificação. Será que é certo que o eu, sujeito, não é nada além de um simples efeito, um simples resíduo das identificações? Para que o eu ou o sujeito possam se identificar, seja a um outro seja a si mesmo, será que não teria já que existir antes da identificação? Como é que eu posso me identificar ao meu reflexo especular, ao scio de

minha mãe, ao traço unário do outro, até o Nome do Pai, se não é *moi* que eu me reconheço primeiro?

Essas questões do meu retorno a Freud operado por Lacan... não me é permitido responder. Sobretudo porque ele vai partir de uma noção de identificação fundada sobre o privilégio da visão, o que o conduz a situar a origem do *moi* fora do *moi*, na exterioridade da imagem. Era preciso se perguntar por uma outra concepção de identificação, que não passe pela relação com a imagem ou a visão, mas pela identificação tátil, pois até mesmo Freud diz que o *moi* se constitui pela projeção da superfície tátil e, também, de outra maneira, Merleau-Ponty diz que a carne se constitui através do quiasma da experiência se tocar tocando.

Isto, eu disse várias vezes, Lacan recusou vislumbrar. Se ele se esforçou para refundar a teoria freudiana da identificação, jamais se interrogou sobre as suas condições e possibilidades. Ele nunca quis verdadeiramente levar em conta a hipótese de uma consistência pré-especular do *moi* ou de uma consistência pré-significante do sujeito como condição última das identificações imaginárias ou simbólicas. Para sair do impasse, talvez um outro retorno a Freud se faça necessário, a um outro Freud além daquele que Lacan genialmente terá restituído à letra.

Eu agradeço pela paciência de vocês.

Auditório: Eu queria fazer uma pergunta, no nível do que eu pude apreender de seu texto tão complexo, baseado nas referências filosóficas, as quais não domino. Em primeiro lugar, eu quero lembrar do narcisismo primário. O narcisismo primário tal qual Freud coloca é que o sujeito é um campo investido do amor e do desejo do outro e da palavra do outro. Ele é nomeado, ele é falado pelo outro.

Constituído no amor do outro. Em segundo lugar, eu quero lembrar de alguma coisa que eu acho que é a mais importante que me veio durante a sua apresentação, que é a questão que nós não podemos pensar a psicanálise sem pensar numa temporalidade própria ao campo psicanalítico. O que eu quero lembrar com isto? Particularmente, essa idéia do que há aquém do eu. Depois, eu penso que essa idéia de além, de aquém, de dentro e de fora, nos obriga a pensar uma outra especialidade que Lacan nomeou propriamente "topologia". Então, a questão do narcisismo primário foi colocada por Freud a partir da idéia da prematuração, da constatação da prematuração do ( $\mathfrak{K}$ ). É essa prematuração que coloca de saída um hiato entre o eu o eu mesmo. Bom, vou à questão: a imanência, por exemplo, que você localiza no aquecer se aquecendo, essa imanência de um corpo igual a si, coerente consigo mesmo, ela não está em contradição com esse hiato, com essa hiância entre o corpo e o gozo? A questão, por exemplo, da morte colocaria essa extração, um ponto de extração no campo, de forma que se nós formos procurar resolver essa questão da aporia do eu através do conceito, me parece que é isto que você faz, em última instância seria negar um campo radicalmente outro que é o campo da psicanálise. Nós permaneceríamos no campo da filosofia. Essa questão do furo, da extração do campo que o hiato, que a hiância entre o corpo e gozo presentifica, enfim, se tentarmos resolvê-la no conceito, que é um campo que não se conforma, por exemplo, ( $\mathfrak{K}$ ), que é essa relação de si com si mesmo, de um corpo igual a si mesmo, ele não conforma com a existência do conceito.

Jacob: A questão do conceito é uma questão difícil. É difícil porque é verdade que na psicanálise há alguma coisa que excede ao campo conceitual, que faz com que a psicanálise



não seja de fato a filosofia. Então, ela tem a dimensão clínica. É essa dimensão clínica que excede o conceito, isto que Lacan chama de "nossa experiência". Que haja um recurso à experiência não exclui que não se possa pensar a experiência através de um conceito. Há tanto em Freud quanto em Lacan o que Freud chama de "um momento especulativo". Em *Além do princípio do prazer*, ele diz que um momento especulativo é o momento em que, na minha psicologia, a conceitualidade ultrapassa o campo da experiência. Então, é possível ter-se o direito de interrogar conceitualmente o campo da psicanálise. É o que tentei fazer. Então, vamos colocar os detalhes do conceito, as objeções. Sobre o narcisismo primário. Eu penso que, nesta questão decisiva, há uma diferença entre Lacan e Freud. Para Freud, parece que o *moi* não se restringe à sua questão narcísica. O sentido em que o *moi* toma sempre é a dimensão de ilusão, de desconhecimento, de narcisismo. Então, toda essa dimensão de mestria muscular de que fala Freud, Lacan opera uma redução quando ele coloca essa dimensão do desconhecimento. Talvez fosse possível, agora que a egopsicologia não é mais uma ameaça tão forte, talvez se pudesse tentar uma reabilitação do ego pré-narcísico ou pré-especular. Eu penso que, se não o fizermos, nós cairemos nas dificuldades da aporia tal como Lacan. Nós não chegamos ainda a fundar a separação, a desidentificação, que deveria ser o objetivo da análise. Concernente à questão da imanência e da hiância, estou inteiramente de acordo com o que você disse, eu tentei recentrar a questão do sentido da visão ao campo do tocar. Ao mesmo tempo, tanto aquele que Freud indica como aquele que Merleau-Ponty também explora. Mas não podemos pensar esse campo do tocar como uma fusão imediata de si consigo mesmo, porque aí vamos

encontrar uma hiância tão radical quanto aquela que você evoca: o hiato entre eu e eu mesmo. Por exemplo, como está em Merleau-Ponty: a minha carne se constitui através da experiência, que minha mão toca minha outra mão e uma mão reconhece a outra como membro de uma mesma carne, que seja ao mesmo tempo tocante e tocada; mas, ao mesmo tempo, Merleau-Ponty sublinha que este quiasma é impossível, porque as duas mãos nunca são ao mesmo tempo tocantes e tocadas, sempre há então uma hiância, um hiato entre um e outro. Evidentemente, é um problema de temporalidade. Mesmo se não fosse a temporalidade da análise. Nós podemos também pensar a partir daí na possibilidade de uma crise do quiasma. De um resíduo carnal que faz parte da minha carne que não pode ser encarnado por ela mesma. Foi o que eu falei hoje pela manhã sobre o caso de Artaud. Então, aí nós podemos travar um diálogo sobre a fenomenologia da carne e a psicanálise. Sem apagar, aí, a hiância, o hiato.

designação  
todos os  
Poste-  
s metazoá-  
apêndices  
ca, e sem  
= 'verme':

1. Que mata  
ncia vermici-

1. Que tem  
o vegetal que  
oso.]  
g. Relativo ou

f. Erva perene e  
(*Sedum acre*),  
n ramos ascen-  
ovadas, aproxi-  
narelas, que se  
; os frutos são

f. Min. Grupo de  
s de composição  
cas. [Esses mine-  
ua, intumescem e  
dem ser utilizados  
e construção para

Pequeno verme.  
su.) Adj. Vermicu-

ura.] S. f. Ornato  
o pelos vermes a se

vernaculista. / O /  
e/ou fala vernaculamente.

vernaculização. S. f. Ato ou efeito de vernaculizar.

vernaculizar. V. t. d. Tomar vernáculo.

vernáculo. [Do lat. *vernaculo*, 'de escravo nascido na casa do senhor'; 'de casa, doméstico'; 'próprio do país, nacional'.] Adj. 1. Próprio da região em que está; nacional: "Nada mais pitoresco; nada mais vernáculo, nada mais genuinamente e mais encantadoramente

português do que essas simples e modestas navegações d'água doce!" (Ramalho Ortigão, *A Holanda*, p. 83); "à noite o primeiro gródio da serra, com os pitões vernáculos do velho Portugal!" (Eça de Queirós, *Cidade e as Serras*, p. 198); a *língua vernácula*.

Fig. Diz-se da linguagem genuína, correta, pura, isenta de estrangeirismos; castiço. 3. Diz-se de quem atende para a correção e a pureza no falar e escrever; castiço.

● S. m. 4. O idioma próprio de um país.

vernal. [Do lat. *vernale*.] Adj. 2 g. 1. Da, ou relativo a, primavera; primaveril: "Transbordaram, no inverno, os cântaros dos montes; / Ao influxo vernal, ferveram agora as fontes." (Bulhão Pato, *Livro do Monte*, p. 2).

2. Diz-se dos vegetais que rebentam na primavera. ger.: verno.] — V. ponto —

vernalidade. S. f. Qualidade de vernal.

vernalização. [De *vernalizar* + -ção.] S. f. Fisiol. Tratamento, por agentes físicos ou químicos, usado em países frios, de uma semente, para que se encerre o período vegetativo. [Assim o trigo, p. ex., semeado na primavera após a vernalização, chega a produzir no mesmo tempo que o trigo semeado no outono.] jarovização.]

vernalizar. [De *vernal* + -izar.] V. t. d. Realizar a vernalização de.

vernal. [Do lat. *vernante*.] Adj. 2 g. Que desfolha na primavera.

vernes. [Var. de *berne*.] S. m. pl. Veter. Inchação da pele e o tecido subjacente.

Faculdade de Letras

U F M G