

seminários brasileiros

roland léthier





seminários brasileiros

roland léthier

jussara falek brauer (organização)

Projeto gráfico e editoração

Mariana Eller Caetano



índice

Apresentação

Jussara Falek Brauer . 07

1

A loucura: uma escrita?

Transcrição de sessão de seminário
oferecido em São Paulo em fevereiro
de 1999 . 15

2

O Ângelus de Dalí

Roland Léthier • *Revue du Littoral* n° 43,
pg. 37 a 56 . 55

3

Reabilitações

Roland Léthier • Intervenção no colóquio
de Thélémythe 2000 em La Villette,
em 17 e 18 de março de 2000 . 87

4

Explorar o inabitável . 127

5

Três casas muito celibatárias

inédito . 145

6

Descobrir Jorge Cuesta

Roland Léthier in *Sonnets*, Cuesta,

J. Féderop, 2003, pg. 103 a 110 . 197



a p r e s e n t a ç ã o

j u s s a r a f a l e k b r a u e r

Roland Léthier é um psicanalista francês, membro da École Lacanienne de Psychanalyse.

Conheci-o em um congresso de psicanálise em Salvador no ano de 1996. O tema do congresso era "Amorte", e Léthier oferecia neste congresso um curso intitulado *Amorte é a folie a deux*.

Naquela época eu já desenvolvia um trabalho institucional voltado ao atendimento de crianças que apresentam distúrbios graves, em bases psicanalíticas de vertente lacaniana.

O fio da clínica conduzia-me a uma intervenção que se mostrava eficiente sobre a dupla mãe/criança. Este termo, *folie a deux*, fez então eco para mim, e eu me inscrevi no curso.

O lacanismo brasileiro, oriundo de uma iniciativa pioneira de quatro psicanalistas, segue caminhos peculiares. Nascido em São Paulo no ano de 1979, em berço acadêmico, e a partir da iniciativa notável de um professor oriundo da filosofia, o saudoso Luís Carlos Nogueira, desenvolveu-se no interior de seu movimento um debate vivo e fecundo nesta época. Um debate que me deixava, no entanto sem interlocução teórica para o caminho que eu tinha optado por trilhar então, guiada pela clínica. Eu investigava a psicose e sua manifestação na infância.

O encontro com Lethier e com a teorização que ele desenvolve, sustentado pela produção do grupo a que está vinculado, propiciou-me a interlocução teórica que eu procurava. A partir daí desenvolveu-se uma parceria de trabalho que tem me permitido o acesso a toda uma documentação relacionada ao ensino de Lacan e as particularidades da forma como ele se transmitiu na França e também tem inspirado e dado sustentação à investigação que desenvolvo no Instituto de Psicologia da USP voltada ainda à clínica dos distúrbios graves na infância, como na época em que o conheci.

No presente livro partilho com o leitor brasileiro um trabalho desenvolvido por Roland Léthier na cidade de São Paulo em dois seminários que eu organizei, um em 1999 e outro em 2004, nos quais ele desenvolve uma teorização original.

O discurso de Léthier origina-se de uma leitura do texto de Lacan desconhecida em nosso meio, a transcrição crítica dos seminários de Lacan, uma opção de leitura que acabou por fazer escola na França e depois na América Latina, a École Lacaniënne de Psychanalyse.

Como se sabe a partir da leitura mesma do texto lacaniano, o autor faz a opção de situar sua contribuição entre o escrito e a fala, e

...apresentar meu ensino, [de forma que] ele não se distancie demais da fala, cujas medidas diferentes são essenciais para o efeito de formação que procuro¹,

1. Lacan, J. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, in *Escritos*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, pg. 496.

razão pela qual uma parcela importante do seu ensino foi transmitida oralmente.

O público brasileiro tem tido acesso predominantemente a uma das transcrições disponíveis deste ensino, feita na França por Jacques Alan Miller, fato devido essencialmente a de ser Miller o herdeiro testamentário da obra de Lacan e, portanto o responsável pela difusão das idéias deste autor.

Como nosso contato com a obra de Lacan advém predominantemente da leitura, do texto escrito, falta-nos o acesso, que na esmagadora maioria não tivemos, àquilo que Léthier denomina de "o perfume dos seminários", a ambiência produzida pela transferência da platéia e pelo estilo do autor.

Assim sendo há que se aproximar do discurso que será desenvolvido neste volume considerando que o autor do texto    alguém que, diferentemente de nós, sentiu o dito perfume dos seminários de Lacan, teve acesso à sua fala, a vários documentos que desconhecemos, e que ele se apropria das idéias ali desenvolvidas a partir de uma op  o clara face ao intrincado discurso que Lacan desenvolveu. Ele opta, eu diria, ele também, por situ  -lo entre o escrito e a fala.

O grupo da   cole Lacani  nne de Psychanalyse estabelece um texto para os seminários que se preocupa em preservar nele uma coerência com a teoria do autor, considerando que a estenotipia que era feita durante as sessões de seminário deixaria margem para discordâncias em fun  o de homofonias possíveis na língua francesa, de lapsos feitos por Lacan, que ademais eram explorados pelo autor ao desenvolver suas idéias. A produ  o deste grupo é a partir daí mais livre, livre da obriga  o de repetir o texto de Lacan, que se torna impossível de repetir logo de saída. Desenvolve-se aí um discurso próprio

que dialoga com o texto de Lacan. Assim é o texto que se vai ler no volume que organizei para divulgá-lo ao público brasileiro.

A complexidade deste texto é redobrada, portanto, pois o autor refere-se a um discurso que, no entanto ele não repete, mas com o qual dialoga, o qual desenvolve, desdobra.

Roland Léthier ministrou no Instituto de Psicologia da USP um seminário intitulado *A loucura, uma escrita?*, em fevereiro de 1999.

Tratou-se nesta ocasião de reafirmar, de forma original, a tese de Lacan de que a psicose é ela também da ordem do significante, de um significante que retorna do real.

Neste seminário ele retoma as origens da escrita: origens, e não origem no singular. O argumento aqui é de que há diferentes formas de escrita, tese que dá sustentação à argumentação de que seria reducionista falar em "a estrutura da psicose". Há loucuras, diferentemente estruturadas, diferentes estruturas para as psicoses, há psicoses, portanto.

Um terceiro argumento desenvolvido neste seminário reafirma a importância, postulada por Lacan, da leitura do traço. É colocada aí a ênfase do trabalho analítico, como alternativa ao aporte à estrutura clínica e à nosologia que herdamos da psiquiatria.

Apresento o seminário desenvolvido por Léthier em 1999 em dois capítulos. O capítulo I é a transcrição da primeira sessão do seminário. Traz a marca de ter sido fruto da transcrição de uma fala e não ser portanto um texto escrito. Reporta o leitor ao dito "perfume do seminário", partilhando-o desta forma.

O capítulo II é a tradução de um texto do autor que se encontra publicado na *Révue du Littoral* n 43. Trata-se de *O Ânge-*

lus de Dalí. O texto deu base ao trabalho que foi desenvolvido na segunda sessão do seminário. Trata-se de uma monografia estendida de caso, um tipo de investigação que vem sendo desenvolvida pelo grupo da École Lacanienne de Psychanalyse, e que ilustra com um caso a tese da *folie a plusieurs*.

Assim como fiz no capítulo II, para todos os demais capítulos deste volume dei preferência a traduzir textos escritos do autor, por razões óbvias. A transcrição padece das diferenças que existem entre a fala e a escrita, dos eventuais mal-entendidos, a transcrição acaba sendo obra daquele que estabelece o texto. Preferi ressaltar a autoria contida no discurso de Léthier, traindo-a apenas ao traduzi-lo.

O capítulo III contém a tradução de *Reabilitações*.

Este texto introduz o significante habitar, trata-se talvez do momento em que ele está sendo forjado para explicitar a posição tomada pelo autor no exercício de um trabalho de reabilitação em uma instituição parisiense chamada Thélèmithe.

Na esteira do *unheimlich* freudiano, que Lacan retoma em seu seminário, segue Léthier com o seu habitar. Reabilitar é aqui *rehabitar*. O texto abre, explicita, aquilo que se desenvolverá no seminário de 2004.

Em agosto de 2004 Léthier vem novamente a São Paulo para desenvolver o seminário *Explorar o inabitável*.

Segue aí o fio do desenvolvimento de Lacan relacionado ao traço, que se liga ao *heim*. Ao *unheimlich* freudiano com o qual Léthier dialoga, ele contrapropõe um inabitável.

Quem se interessasse, como foi o meu caso, em ler os vários artigos escritos pelo nosso autor, veria que ele sempre andou às voltas com casas, com a arquitetura. E é neste mote que Léthier escolhe falar em 2004 sobre *Três casas muito celi-*

batárias, três casas que não puderam ser habitadas: a casa de Jung, a casa projetada por Wittgenstein para sua irmã, e uma casa projetada por Le Corbusier, a *Maison Savoye*. Explora, como diz o título do seminário de 2004, o inabitável, passeando pelo campo da arte moderna, que mescla pintura, música, arquitetura, literatura. O último capítulo do presente volume, que percorre o trabalho desenvolvido nos dois seminários brasileiros de Roland Léthier, estuda a biografia de um poeta e químico mexicano chamado Jorge Cuesta, privilegiando a hipótese de que este homem, que morreu em um hospital psiquiátrico, não teria habitado sua loucura, loucura esta que para o autor, e a partir da teoria psicanalítica, é uma passagem humana que deve ser habitada, atravessada.

Por tratar-se de leitura original do texto lacaniano, que permite uma aplicação muito fecunda na clínica das psicoses, e mais que isso, por ser nesta interlocução e a partir dela que tenho desenvolvido em São Paulo um trabalho junto a crianças que a psiquiatria diagnostica como autistas ou psicóticas, foi que julguei importante oferecer ao público brasileiro além dos seminários deste psicanalista, a publicação de seu conteúdo na forma de livro.

As idéias que Léthier desenvolve nestes seminários não são novas, mas também não constituem uma simples repetição da palavra de Lacan. São desdobramentos, desenvolvimentos discursivos feitos a partir de uma teoria que foi subjetivada, e que desta forma fazem da teoria lacaniana uma língua viva, que acolhe cada discurso como novo e que é capaz de produzir uma clínica igualmente inovadora.

É assim que, com grande satisfação proponho a leitura destes textos ao nosso público, agradecendo ao autor pelo

generoso intercâmbio de idéias, à FAPESP por ter tornado possível este intercâmbio, ao Instituto de Psicologia da USP por tê-lo acolhido.



Jussara Falek Brauer
Professora livre-docente
Instituto de Psicologia da USP
École Lacanienne de Psychanalyse



1

a loucura: uma escrita?

Transcrição de sessão de seminário oferecido em
São Paulo em fevereiro de 1999

texto síntese

*"Com o caso do presidente Schreber, Freud
abordou a loucura..."*

...Então, estamos numa verdadeira universidade. Há verdadeiros professores, como Jussara Falek, há verdadeiros alunos. Mas o problema é que eu não sou nem mesmo um falso professor. E assim, vocês nem são falsos alunos. Aliás, acho que alguns nem são mais alunos. Portanto, sem professor, porque não sou nem mesmo um falso professor, e com alunos que não o são mais, a universidade não é mais uma universidade. Além do mais, como vamos trabalhar sábado e domingo, quando a universidade estará fechada, estaremos tranqüilos em relação à universidade.

Então, onde estamos, se não numa verdadeira universidade? Proponho que consideremos estar num jardim, e passarmos por ele.

Talvez vocês tenham ouvido falar do arquiteto Le Corbusier. É o fundador da arquitetura moderna, com uma revista chamada "L'Esprit Nouveau" [O Novo Espírito], em 1920.

Oscar Niemayer é um aluno de Le Corbusier. Le Corbusier dizia, a respeito de uma *villa* num estilo muito puro que ele construiu perto de Paris: "É andando, nos deslocando, que descobrimos os princípios da arquitetura". Este é um ponto de vista contrário à arquitetura barroca, concebida em torno de um ponto de vista teórico fixo.

Então, em nosso jardim, vamos andar, nos deslocar, para nos aproximarmos da arquitetura da loucura. É um ponto de vista contrário às posições pseudo-sábias, que dizem, por exemplo: "É um psicótico", ou então "A paranóia é uma homossexualidade recalcada", ou "O mecanismo em jogo na psicose é a forclusão do nome-do-pai". Assim, essas formulações que acabamos de enunciar podem ter tido pertinência historicamente, nas elaborações teóricas de Freud e de Lacan. Digamos que vamos deixá-las na cabana do jardineiro, como ferramentas que não utilizamos mais.

Se este seminário está acontecendo hoje, é graças aos passeios de Jussara Falek. Jussara foi a Salvador, em 1996, ao colóquio "AMorte". Depois desse colóquio, em que ela assistiu a meu seminário "Amorte é a *folie à deux*", ela veio a Paris em 1997. Visitou estabelecimentos em que trabalhávamos com crianças loucas. Em seguida, trabalhamos sobre questões de loucura. Portanto, foi o passeio de Jussara que introduziu o passeio que faremos juntos a partir de hoje.

O jardim em que vamos passear tem várias partes. Poderíamos dizer tratar-se de um jardim esquizofrênico. Neste jardim, há uma parte egípcia, em que observamos mais particularmente os hieróglifos e as pirâmides. Há também uma parte francesa. Vocês sabem que Lacan, em sua leitura de Freud, fez um trabalho de jardineiro. Lacan cultivou o cor-

pus freudiano tornando-o um jardim à francesa. Um jardim à francesa é assim, é como um mapa de São Paulo, Mas, de fato, Lacan tinha um instrumento, que ele havia forjado em 1953, chamado "O ternário: real, simbólico e imaginário". E foi com esse instrumento que Lacan fez um jardim no corpus freudiano. Significa que ele fez distinções no enunciado de Freud. Digamos que ele tenha colocado ordem naquilo que podemos chamar de romantismo e cientificismo freudiano. Nesta parte francesa do jardim, visitaremos também as grutas da época madaleniana. Iremos também aos estádios de futebol, particularmente ao Stade de France, com a famosa noite de 12 de julho de 1998, em que os times do Brasil e da França fizeram a festa. Iremos também aos museus de Paris, principalmente ao Musée d'Orsay, onde se encontram os quadros de Van Gogh e de Millet. Portanto, esse passeio será variado, e sustentado pelas vozes de Gaël e de Giliane, a quem eu agradeço antecipadamente pelo exercício perigoso; este exercício consistirá em seguir minhas elucubrações e em entregá-las a vocês em português. Então, prontos para o passeio?

Como o título deste seminário é "A loucura: uma escrita?", começaremos estudando o nascimento da escrita. Freud diz:

Parece-me mais justo comparar o sonho a um sistema de escrita do que a uma língua. De fato, a interpretação de um sonho é, de uma ponta à outra, análoga à decodificação de uma escrita figurativa da antiguidade, como os hieróglifos egípcios.

Portanto, do ponto de vista do método, vamos operar um cruzamento. Vocês sabem que a cruz tem uma importância

capital nas culturas judaico-cristãs. Cada um carrega sua cruz. Assim, haverá um cruzamento e também um desdobramento. Um desdobramento, operação que consiste em desdobrar uma questão foi promovida pelo matemático Pierre Soury que trabalhava com Lacan. Portanto, desdobrar uma questão consiste em visitar, em colocar em relevo, as diferentes faces de uma questão. Fazer isso até chegar a fazer o que chamamos de "achatar" a questão. Achatar, assim podemos figurar a operação de desdobramento. Para ilustrar esta operação de desdobramento, vamos ler um pequeno poema de Henri Michaux, que justamente relaciona a vida do homem com as dobras:

*A criança. O filho do chefe. O filho do doente.
O filho do lavrador. O filho do bobo. O filho
do mago.*

*A criança nasce com vinte e duas dobras. Tra-
ta-se de desdobrá-las.*

A vida do homem fica então completa.

*Nesta forma, ele morre. Não falta nenhuma
dobra a desfazer.*

...

*Paralelamente a esta operação, o homem for-
ma um núcleo.*

As raças inferiores, como a raça branca,

*Vêm mais o núcleo do que o desdobramento:
o mago vê mais o desdobramento.*

*Só o desdobramento é importante, o resto é
apenas epifenômeno.¹*

1. Do texto francês:

Retomemos então a indicação de Freud sobre a interpretação de um sonho. A interpretação de um sonho é análoga à decodificação de uma escrita hieroglífica. Assim, o cruzamento de que falei diz respeito ao desenvolvimento das escritas como na história da humanidade e como a análise estrutural de Lacan sobre o nascimento da escrita. Então, faremos esta cruz:

desenvolvimento das escritas

e análise de Lacan sobre o nascimento da escrita

No que diz respeito ao desenvolvimento da escrita na história da humanidade, vocês sabem que os primeiros traços escritos datam de 3.300 AC. Foram encontrados num lugar chamado Uruk, perto do Golfo Pérsico, entre o Tigre e o Eufrates. Em seguida, em 3.100 AC, a escrita hieroglífica egípcia, e, em 2.800 AC, a escrita ideográfica chinesa. Entre 2.800 e 2.600, a escrita cuneiforme, assim chamada porque "cuneus", em latim, é "prego", e toda esta escrita era constituída por marcas de pequenos triângulos formados por um prego prensado contra a argila. E há uma data muito importante, 1.100 AC, do aparecimento do alfabeto fenício. E, em 800, havia o alfabeto grego. Então, como vocês vêem na cruz, há o nascimento de

- > L'enfant. L'enfant du chef. L'enfant du malade.
L'enfant du laboureur. L'enfant du sot. L'enfant du mage.
L'enfant naît avec vingt-deux plis. Il s'agit de les déplier.
La vie de l'homme est alors complète.
Sous cette forme, il meurt. Il ne reste aucun pli à défaire.
Rarement un homme meurt sans avoir encore quelques plis à défaire.
...
Parallèlement à cette opération, l'homme forme un noyau.
Les races inférieures, comme la race blanche,
Voient plus le noyau que le dépli; le mage voit plutôt le dépli.
Le dépli seul est important, le reste n'est qu'épiphénomène.

Cristo. Mais adiante, em 782 DC, há o aparecimento da escrita Carolíngia, quando Charlos Magno estava no poder na França. E é esta escrita que se utiliza hoje em francês. E, em 1.457, houve a invenção da imprensa por Gutemberg. Talvez, no fim do seminário, falemos um pouco sobre algo que se passa hoje com os computadores, pois não estamos mais nesse tipo de configuração que, digamos, até 1970, era a escrita tal como ela foi fixada por Gutemberg com a imprensa. Desde que começamos a escrever com computadores, acontece uma outra coisa.

Então, eis o primeiro eixo de nossa cruz, o desenvolvimento da escrita na história da humanidade. Há pontos que não estudaremos, seria muito longo, particularmente o modo como a escrita japonesa veio a utilizar a ideografia chinesa. Assim, se Freud nos diz que se interpreta os sonhos como o deciframento de uma escrita hieroglífica é porque, simplesmente, os hieróglifos já haviam sido decifrados, em 14 de setembro de 1822 por Jean-François Champollion. Então nós vamos estudar como Jean-François Champollion decifrou os hieróglifos.

Na época, início do século XIX, os estudos sobre as línguas e as escritas consideravam que existiam três tipos de línguas: as bárbaras, as hieroglíficas e ideográficas – o egípcio e o chinês – e em terceiro lugar as línguas ditas fonéticas, como o grego e o latim. Essas teorias diziam que as línguas bárbaras não tinham escrita, e eram portanto submetidas a mudanças contínuas.

As línguas hieroglíficas ou ideográficas têm seu vocabulário, que é estabilizado pela ideografia – a instabilidade do vocabulário é a maciez da palavra.

No início do século XIX havia esta tese sobre as línguas, e havia ainda este pré-julgamento, de que a escrita é a fixação da palavra. E é nesse clima que se encontrava Champollion. Vocês vêem que nesta época, os hieróglifos eram classificados numa segunda categoria de línguas. Por exemplo, Silvestre de Sacy dizia: "Como os caracteres hieroglíficos representam idéias, e não sons, estes não pertencem ao domínio de nenhuma língua particular". Assim, o deciframento dos hieróglifos aparece como irrealizável. Por exemplo, um inglês chamado Kircher, também especialista em línguas, dizia que a figuração, o hieróglifo, o ideograma, é a própria essência das coisas. Silvestre de Sacy afirmava que as idéias destacam-se de qualquer suporte na linguagem.

O material de que dispunha Champollion era o levantamento feito pela expedição de Napoleão, durante a Campanha do Egito no início do século XIX. Napoleão havia levado com ele dezenas de cientistas que fizeram levantamentos relativos às dimensões das pirâmides, à escrita hieroglífica e que fizeram também, como os ingleses e os italianos, imensas pilhagens no Egito. Vocês sabem que os museus ocidentais que têm mais vestígios egípcios são os de Londres, Paris e Turim.

Um dos elementos interessantes que Champollion possuía era a pedra de Rosetta. Rosetta fica na beira do mar Mediterrâneo, ao lado de Alexandria. O interesse dessa pedra é que há aí três tipos de escrita: a escrita hieroglífica, a escrita demótica, isto é, a forma popular, simplificada, da escrita — demótica, democrática, demo — e, finalmente, uma versão em grego. É com essa pedra que Champollion irá começar a decifrar os hieróglifos. Ele constata que há nomes que são escritos no que se chama um cartucho. Esses nomes correspondem,

em grego, a nomes próprios. Assim, a tese de Champollion é a de que se pudermos estabelecer uma correspondência entre o texto hieroglífico e o texto grego, teremos uma relação, elemento por elemento, entre um hieróglifo e uma letra grega. O início do deciframento se dá então a partir dos nomes próprios, já que o cartucho indica que, em seu interior, está escrito um nome próprio. Os dois primeiros nomes decifrados por Champollion foram Ptolomeu e Cleópatra, e ele começa, com o deciframento desses dois nomes próprios, a fazer uma lista de correspondência entre o hieróglifo, sua forma demótica, simplificada, e uma letra grega. Então esse é um primeiro tempo do deciframento, estabelecer a relação elemento por elemento de um hieróglifo com uma letra grega. Ora, o problema é que essa pedra de Rosetta é de uma época chamada ptolomaica, que começou com a invasão grega no Egito, em 333 AC. Então Champollion considera que as correspondências estabelecidas por ele entre um hieróglifo e uma letra grega servem apenas para traduzir os nomes próprios estrangeiros. Isto significa que os egípcios, às voltas com os nomes próprios estrangeiros, fonetizaram os hieróglifos. Assim, o primeiro tempo da decodificação é dizer: podemos estabelecer uma correspondência entre os hieróglifos e as letras gregas, mas isto só existe depois da chegada dos gregos, e este quadro só funciona para a tradução dos nomes próprios estrangeiros. Acontece que Champollion estudou os levantamentos hieroglíficos feitos em Abou Simbel, que fica ao sul de Assuan, no Alto Egito, na fronteira com a Núbia. Vocês sabem, Abou Simbel é este imenso templo que foi deslocado pela Unesco por ocasião da construção da barragem de Assuan. Ora, este templo data de 1300 AC, e portanto, de muito

antes da chegada dos gregos. Champollion descobre que nos escritos que estão nesse templo também existem cartuchos, e que ele consegue traduzi-los, particularmente os de Ramsés e de Tutmosis. E ele consegue decifrar esses hieróglifos porque ele encontra textos coptos, com elementos hieroglíficos, demóticos e coptos. Os coptos são cristãos. Por exemplo, no hieróglifo de Ramsés, encontramos o sol. É um hieróglifo cujo significado é o sol, mas em copto se diz Re. Então, mesmo que o inglês Jung, que também tentava decifrar hieróglifos, tenha observado que nesse cartucho estava escrito Ramsés, porque Ramsés era o deus sol, baseando-se portanto na significação do hieróglifo, para Champollion, "neste cartucho está escrito Ramsés, porque 'sol' tem valor de 'Re'", ele dizia. Vocês vêem que, mesmo chegando ao mesmo resultado, o método não é o mesmo. Para Jung, é o significado do hieróglifo, sua figuração, enquanto que a abordagem de Champollion é de basear-se sobre o valor fonético do hieróglifo. Para outros cartuchos, Jung dirá qualquer coisa, irá se enganar, porque, está se baseando na significação, e será obrigado a construir histórias mirabolantes para justificar sua tradução, Champollion tenta aprofundar seu quadro e prosseguir em seu sistema de correspondência, elemento por elemento.

Mas o que acontece quando Champollion consegue decifrar os cartuchos de Abou Simbel? O que acontece é que a teoria que dizia que os cartuchos serviam para a escrita de nomes próprios estrangeiros se desmonta, pois muito antes da chegada de estrangeiros já havia hieróglifos com um valor fonético. Portanto, o quadro estabelecido por Champollion nesse momento não é mais um quadro que se limita à tradução dos nomes próprios estrangeiros, mas um quadro

válido para todos os hieróglifos de todas as épocas. E a consequência é terrível, porque Champollion tem então a chave da escrita hieroglífica. E ele escreve tudo isso em 14 de setembro de 1822, porque ele acaba de generalizar sua descoberta, ele escreve tudo isso e cai em coma durante quatro dias. É um choque terrível, é o mundo egípcio que se torna legível.

Vocês vêem que, em relação à distinção das línguas bárbaras, hieroglíficas e fonéticas, em relação a essa teoria do início do século XIX, Champollion acaba de fazer uma revolução: quer dizer que a língua hieroglífica egípcia não é mais uma língua hieroglífica. E esta operação estabelece uma diferença entre o chinês e o egípcio. O chinês permanece como uma língua hieroglífica, e o egípcio passa a ser hieroglífico e fonético. A operação de deciframento perturba a teoria vigente. Do mesmo modo que decifrar um sonho pode revolucionar a vida de um sujeito. Vocês compreenderam esse tempo de deciframento dos hieróglifos baseado no fato de se reconhecer que os hieróglifos, segundo sua posição, podem ter um valor fonético? Agora sabemos que a escrita hieroglífica é constituída por ideogramas, e, portanto, há uma relação entre um objeto e um signo — isto é um pão — e ela é constituída também por fonogramas. Então, se olharmos o quadro, o pão pode ter como valor fonogramático "T". Há ainda um terceiro tipo de elemento na escrita hieroglífica, que são os determinativos. Esse elemento determinativo ou shifter permite, por exemplo, saber se é preciso ler o signo, se esse signo vai ser lido como "pão" ou como "T". Se esse signo estiver num cartucho, ele terá um valor fonogramático. Vemos então que o cartucho é um determinativo, que permite dizer que todos os hieróglifos que estão em seu interior são de fato fonogramas.

Um determinativo também é, por exemplo, o sentido de um rosto. Se há um homenzinho assim (que olha para a direita), significa que deve-se ler assim (da esquerda para a direita). A mesma coisa se ele estiver virado para o outro lado. Portanto, o determinativo indica o sentido da leitura e o modo de se considerar o hieróglifo: se como ideograma ou como um fonograma.

Quando Freud diz que um sonho deve ser decifrado como uma escrita hieroglífica, é que efetivamente podem existir elementos com valor ideográfico e outros com valor fonográfico. Um exemplo bastante simples, mas um pouco grosseiro, porque não temos o sonho completo, as associações, etc, é se, num sonho, aparece um peixe, poderá trata-se efetivamente de uma história de peixe, de pesca de espinha, não sei o que mais, mas também pode tratar-se dessa imagem tomada no nível fonográfico, onde ela irá falar do peso, "*poisson*" [peixe], "seu peso" [em francês *son poids*]. Funciona em francês, mas não funciona em português. Seria preciso encontrar um exemplo em português, há vários.

Isto nos permite compreender de que modo Champollion pode estabelecer a correspondência, elemento por elemento, de um hieróglifo com uma letra grega. Isto aqui é Ptolomeu, com uma pequena inversão dessas duas letras. Com esse quadro, Champollion pode estabelecer isto, e pôde estabelecer uma correspondência entre hieróglifos e letras gregas. Poderíamos questionar, dizendo que há uma enormidade de hieróglifos, enquanto que o alfabeto grego contava com, penso, 24 letras. Ora, quando se estuda de perto os textos hieroglíficos percebemos que não há tantos hieróglifos assim, e, no quadro de Champollion, vários hieróglifos podem cor-

responder à mesma letra grega. Frequentemente, é através de sua posição no texto que o hieróglifo poderá ser considerado como ideograma ou como fonograma. Enquanto que, na escrita chinesa, há pelo menos 500 ideogramas de base, e depois, por associação, por composição de ideogramas, chegamos a mais de 2000 possibilidades. Vocês vêem que a ruptura feita por Champollion diz respeito à teoria das línguas e escritas no início do século XIX, que considera o valor fonográfico dos hieróglifos, e é absolutamente a partir desse ponto que Freud pode falar da interpretação dos sonhos como um deciframento de hieróglifos. Vamos dar então um passo mais adiante com a retomada desta questão por Lacan.

Vocês conhecem as formulações canônicas de Lacan. Vamos desdobrá-las, pois este é o nosso trabalho.

O inconsciente é estruturado como uma linguagem.

Não há metalinguagem.

Vamos nos ocupar dessas duas fórmulas:

Lacan irá desenvolver essa questão no seminário *A Identificação*, em 1961-1962, e adianta o seguinte:

Não há palavra a não ser no ponto de contemporaneidade da escrita e da linguagem, da escrita à linguagem. Esta operação, é a localização da primeira conjugação de uma emissão vocal com um signo como tal.

É o que Lacan chama de raiz do ato de palavra. Ele identifica esse ponto de contemporaneidade entre a escrita e a linguagem, e, portanto, ao nascimento da escrita. É isso que vamos

desenvolver. Lacan irá retomar essa questão doze anos depois, em *Os Nomes do pai*, em 1974. Ele diz, por exemplo, no seminário *Os Nomes do Pai*: "É do lado da escrita que se concentra aquilo que tento interrogar aqui que é do inconsciente quando digo que o inconsciente é alguma coisa no real". Isso foi na sessão de 21 de maio de 1974. Em 19 de fevereiro de 1974, Lacan dizia: "Sem o que faz com que o ler venha a se escrever, não é possível que eu os faça sentir a dimensão na qual subsiste o saber inconsciente". É bastante complicado. Em todo caso, isso possibilita imediatamente completar essa primeira fórmula que, assim, é um pouco vaga, do seguinte modo: "O inconsciente é estruturado como uma linguagem escrita". E aqui também vamos levar em conta o contexto teórico em que se passa essa questão. Estamos em 1962. Vocês sabem que a lingüística já estava desenvolvida nessa época, desde o início do século, por Saussure, e tínhamos também a tese de Colinet que opõe metalinguagem a linguagem objeto. Lacan constrói sua questão criticando a posição de Russel, a teoria dos tipos de Russel, que diz: "Todo enunciado deve ser do tipo superior a seu objeto". Como ilustração, poderíamos dizer que temos um objeto x , o nome que irá designar esse objeto, e que é portanto um enunciado superior em relação ao objeto, é de um tipo que poderíamos chamar efetivamente de potência $(x)+1$ em relação ao próprio objeto. Então, se fazemos um outro enunciado relativo ao nome desse objeto...

Aqui, temos o objeto = x

Aqui, o nome = $x + 1$

E aqui, uma qualidade do objeto = $x + 2$.

Assim, uma proposição deve ser de tipo superior a seu objeto. O problema desta teoria, a crítica feita por Lacan a essa teoria, é que ela justamente proíbe o enunciado que a funda, porque quando Russel diz "Toda proposição deve ser de tipo superior a seu objeto", ele faz um erro. Porque ela só pode ser +1 em relação a um enunciado que ele não pode fazer. Ela se interdita como enunciado, porque enquanto enunciado, ele já está no grau +1, num grau superior a seu objeto, portanto ele interdita sua base. É um problema de lógica, simplesmente. E é com essa crítica da teoria dos tipos de Russel que Lacan vai avançar na crítica da metalinguagem, porque vocês vêem que a tese de uma possível metalinguagem está bastante próxima à tese de Russel.

A tese da metalinguagem é a tese de um enunciado de um grau superior à linguagem. Lacan contesta isso dizendo: não há um grau superior à linguagem, portanto não há metalinguagem. Assim, em oposição a Coïret, metalinguagem/linguagem objeto, Lacan irá colocar as coisas de outro modo, ele irá estabelecer:

*Em vez de: metalinguagem / linguagem-objeto
Palavra / escrita.*

Na primeira relação há uma distância de grau entre os dois termos, enquanto que em Lacan não há uma oposição de grau. Em Wittgenstein há uma outra proposição, que é:

Dizer / mostrar

Vocês conhecem a proposta 7 de Wittgenstein, em *Tractatus Logicus Mathematicus*: "o que é mostrado não pode ser dito". No livro de Françoise Davoine, "La Folie Wittgenstein"

[A loucura Wittgenstein], sua abordagem da loucura é inteiramente baseada nesta proposição de Wittgenstein, sobre o antagonismo de dizer e mostrar.

Aí está, começamos a dissecar um pouco essas duas formulações canônicas de Lacan. Então, "não há metalinguagem" é colocar em jogo "palavra / escrita". Foi com a leitura do livro de James Février, "L'Histoire de l'écriture" [A História da escrita] que Lacan produziu sua tese sobre o nascimento da escrita, sua conjectura. Lacan chega a enunciar o seguinte: "A escrita é uma função latente da linguagem".

Vocês se lembram da definição dada no início sobre o momento da contemporaneidade, no momento do ato de palavra, entre uma emissão vocal e um signo, então retomemos esta questão. Lacan diz "é nos mercados que as pessoas falam mais", é nos mercados que há mais blá-blá-blá. Portanto, a conjectura começa assim: "O material que vai constituir a escrita já está lá, presente, antes do estabelecimento da escrita". Mas, por enquanto, no ponto em que estamos, a questão é tentar identificar: o que é essa função latente da escrita à linguagem?

Vou mostrar a vocês algumas cópias. É por isso que disse que em nosso passeio iríamos a algumas grutas. Há dois anos, na França, em Ardèche — uma região próxima a Lyon — foram descobertas grutas com afrescos magníficos. Essas pinturas representam principalmente animais — cavalos, bizontes, rinocerontes — e, nessas pinturas rupestres há signos que aparentemente não são figurativos, que têm um ar abstrato, que se apresentam como pontos ordenados. Essas grutas datam de 30000 AC, de muito antes da origem das primeiras escritas que são de 3300 AC. Depois, nas grutas de Lascaux, que datam de 17000 AC, temos signos de tipo geométrico.

Coisas assim...

Na gruta de Chauvet, vocês têm uma coisa assim...

Então, vocês vêm que, numa época em que não havia escrita, em 30000 AC, em 17000 AC, havia signos não figurativos, geométricos e abstratos, e Lacan diz: "esses signos serão utilizados pela escrita". Quer dizer que os signos que serão utilizados na escrita pré-existem à escrita. Então essas marcas, esses signos abstratos e geométricos, foram retomadas na escrita e para a escrita, e o nascimento da escrita é essa retomada.

Essa retomada deve ser compreendida exatamente como costurar. É a utilização de signos de que não se sabe a que correspondem, então é uma retomada, uma espécie de costura, com a linguagem, isto é, com a cadeia falada. Então é isso que vamos desenvolver. Todas as sociedades humanas constituíram duas séries de coisas: objetos que a linguagem nomeia – isto é um copo (vocês verão que não é tão simples assim) – e portanto as sociedades humanas fabricaram objetos nomeados pela linguagem, e produziram marcas, traços, signos dos quais alguns são imagens de objeto. Vocês viram sobre os afrescos de Lascaux e da gruta de Chauvet, vocês viram os animais, são imagens de animais. Então entre essas duas séries de coisas, os objetos, os nomes que os designam e os traços, os signos. Entre essas duas séries de coisas podemos dizer que fora da intervenção, foi dito:

Objeto e nome que designa o objeto

E traços, signos – os signos podendo representar objetos.

Entre essas duas séries de coisas, se não há intervenção da escrita, há sempre uma ambigüidade.



Então, para desenvolver esta ambigüidade, vou tomar uma demonstração feita pelo pintor Magritte.

Retomando os hieróglifos de antes:

Isto é um junco florido,

E isto é um pão.

Mas vocês vêem bem que há uma distância entre um junco florido, e este junco florido simbolizado assim. Da mesma forma que vocês vêem que há uma distância entre um pão e este signo que representa um pão. Em 1926, Magritte fez um quadro, que vocês conhecem. Este quadro data de 1929, e o primeiro, de 1926, era assim, havia um pequeno texto escrito embaixo por ele. Um texto escrito. Esta imagem, que leva imediatamente a pensar num cachimbo, mostra bem, diante da palavra que o acompanha, que é um obstinado abuso de linguagem que faria dizer "É um cachimbo". Então, o que Magritte quer aqui é separar ao máximo o objeto, a imagem do objeto e a palavra que designa a imagem do objeto. Este obstinado abuso de linguagem de que ele fala, é que a mesma palavra se refere ao objeto e à imagem do objeto. Ora, a imagem do

objeto não é o objeto. A imagem, é uma imagem, a palavra é uma palavra, então começamos a ter três termos. Há um outro quadro de Magritte, de 1964, "Isto não é uma maçã".

Isto é o quê? (falsa maçã).

— Uma maçã !

— Isto é uma cerâmica comprada numa lojinha de São Paulo!

Então começa a ficar divertido. O interesse da demonstração de Magritte é efetivamente separar ao máximo: o objeto, o signo que representa o objeto e o nome que se refere ao objeto e ao signo. Com relação a esse quadro, podemos escrever tanto "isto é um cachimbo", quanto "isto não é um cachimbo", e teremos razão nos dois casos, e teremos nos enganado nos dois casos. Vocês podem se aproximar e ver (quadro fixado na parede) de que modo Magritte joga com essa distinção palavra/imagem.

Então, podemos dizer que há um tempo anterior à escrita. Esse tempo pré-existente é o tempo da leitura do signo, isto é, é o tempo que trata unicamente deste eixo (desenho).

Neste eixo, poderíamos dizer "é um cachimbo", é um signo que corresponde ao objeto cachimbo, e é o tempo que poderíamos chamar de "leitura do signo". É o tempo que relaciona um objeto com um signo, sabendo-se que o nome lê o signo que designa o objeto. Vocês vêem a ambigüidade, aí. Eu não vou fazer, porque o teto pode desabar, ou algo assim, uma crítica dos chamados testes em psicologia, porque é absolutamente esse nível de leitura. Então, num lugar um pouco sagrado como este não tocamos nesse tipo de assunto, mas vocês compreendem...

Nosso caro poeta Henri Michaux nomeia esse tempo de leitura do signo em que o nome designa ao mesmo tempo, de modo ambíguo, o signo e o objeto, falando de um puro ponto imóvel de evocação. Mas o fato de que o nome possa ler o signo faz objeção ao fato de que signo e objeto sejam a mesma coisa. Então, isso ressalta a ambigüidade e a disjunção entre o objeto e o signo. Eu vou fazer uma pequena citação de Lacan que nos permitirá articular o nascimento da escrita. Está no seminário De um outro ao Outro. O grande Outro em Lacan tem um estatuto bastante preciso. Suponho que vocês já tenham estudado isso, faço apenas uma observação: o pequeno outro, para Lacan, é o outro semelhante, e o grande Outro, é o lugar da linguagem, o tesouro dos significantes.

Uma pequena observação: na França, as *Éditions du Seuil*, que editam os seminários de Lacan, estabelecidos por Jacques Alain Miller, publicam-nos com o título de *De um outro ao Outro*. As *Éditions du Seuil* publicaram milhares de exemplares desse seminário de Lacan com um título completamente errado! O que fala muito sobre a seriedade...

Então leio a citação de 14 de maio de 1969:

Um ser que pode ler seu traço, isto basta para que ele possa se reinscrever em um outro lugar diferente daquele de onde ele o traz. Esta reinscrição é o lugar que o torna a partir daí dependente de um Outro cuja estrutura não depende dele.

O que é delicado do ponto de vista gramatical é "reinscrever-se fora ", em um lugar diferente daquele de onde ele o traz. É preciso ter cuidado porque podemos rapidamente fazer um contra-senso aí. Vamos escrever isso como uma poesia:

*Um ser que pode ler seu traço
(Estamos na configuração de antes "um ser
que pode ler seu traço")
Isto basta para que ele possa se reinscrever em
outro lugar
Diferente daquele de onde ele o traz.*

É este "de onde ele o traz" que é delicado. Podemos tentar retomar isso com nosso esquemada escrita. Um ser que pode ler seu traço, isto basta para que ele se reinscreva fora – por enquanto não sabemos onde – que lá de onde ele o traz. Esta reinscrição é o lugar que o torna a partir daí dependente de um Outro – com O maiúsculo – cuja estrutura não depende dele. Aqui, estamos sempre numa espécie de reconhecimento entre o ser e seu traço: "sou eu que faço isso, eu assino". Quer dizer que se aqui pode haver uma espécie de reconhecimento (eixo objeto/signo), não podemos fazer a mesma coisa aqui (outro eixo). E é justamente aqui que se passa o nascimento da escrita.

Então retomamos um pequeno esquema. A valsa a três.

Acabamos de desenvolver um pouco esta relação do objeto com o signo, o nome que lê o signo, mas que também lê o objeto, e portanto essa ambigüidade é a ambigüidade de "isto é um cachimbo" ou "isto não é um cachimbo". Então, o nascimento da escrita é esta operação, isto é, é a transposição desta relação, "o nome lê o signo", e o nascimento da escrita é "o signo escreve o nome". Portanto, esse elemento da linguagem, encontra subitamente um suporte escrito e portanto ele é esse nome, essa palavra pronunciada; vocês vêm de novo de que modo reencontramos a

questão da fonética que estava em jogo com Champollion nos hieróglifos. É a mesma operação que a dos hieróglifos, quer dizer, há hieróglifos que têm um valor sonoro, um valor fonogramático; o hieróglifo, o fonograma, escreve o nome. Então, é o nascimento da escrita. O signo que figurava um objeto, que era nomeado por um nome, é o mesmo signo que escreve o nome.

Ora, este nome, que agora tem sua escrita, pode se referir a um outro objeto, por homofonia. Portanto, o nome "pena" (desenho de uma pena), que em francês é *plume* e também *peine* (pena, do verbo penar).

Quando Lacan fala da reinscrição "de um lugar que o torna dependente de um Outro cuja estrutura não depende dele", é exatamente esta operação, porque este Outro que não depende dele é isso, é a estrutura da linguagem. Assim, esta reinscrição é uma operação que ultrapassa completamente o sujeito, porque a designação de um outro objeto se dará por homofonia. No nascimento da escrita opera-se uma espécie de catástrofe sobre uma pseudo-relação unívoca, convencional, entre o objeto e o signo, porque o fato de que o nome leia o signo conduz a que o signo escreva o nome e a que, por homofonia, o nome possa designar um outro objeto. Bem, isto acabou.

Pergunta: Isto quer dizer... antes... depois

Resposta: Sim, há um tempo, aqui, que é o tempo do nascimento da escrita. Passamos de um tempo pictográfico, de uma relação objeto/signo, mas o tempo pictográfico elimina o fato de que haja elementos de linguagem que nomeiam o signo. E uma vez que se opera esta relação com a linguagem,

neste momento, efetivamente a operação do signo que escreve o nome assume a linguagem. E talvez agora você possa compreender melhor a formulação de Lacan "não há metalinguagem", porque dizer "há metalinguagem" seria dizer "há uma ordem das coisas que é a ordem da linguagem falada, que está acima desta questão". Você lembra desta operação de Koyré desta oposição colocada por ele:

metalinguagem / linguagem objeto,

e que, neste lugar, Lacan colocou: "palavra / escrita".

Aqui há um distanciamento da questão da linguagem, e a conjectura de Lacan sobre a origem da escrita reintroduz a questão da linguagem, da palavra, em sua relação com a escrita. Vamos mais adiante. Agora há pouco, com quem falávamos? Ah, sim, com Gael, que queria fazer uma correspondência sobre continuidade entre as questões do comportamento animal e do comportamento humano. E a minha primeira resposta foi dizer: não, não e não! Comportamento humano, não funciona nem um segundo com isso. Deixemos isso para os psicólogos, se isso os diverte. Mas não, nem um segundo! Assim que se fala em comportamento nos humanos, estamos estritamente neste eixo; afastamos a questão do dizer, da fala. Essas questões de comportamento são tomadas no eixo pictográfico. Quando alguém me diz "essa criança tem problemas de comportamento", eu digo "isso não me interessa, mas contem-me uma cena precisa". E vemos que não é uma questão de comportamento. É algo que se escreve. Penso que é preciso declarar guerra àqueles que falam em comportamento. Vocês vêem o determinante que há nesta questão. Porque nesta operação da escrita, vocês vêem como o nome é escrito pelo signo e é, assim,

um pouco órfão de uma relação com o objeto, e é exatamente onde se dá a definição do significante. Portanto, quando Lacan define o sujeito como representado por um significante, não estamos mais na relação com um objeto. Estamos nessa espécie de isolamento do significante em seu referencial. A consequência é que, efetivamente, esta reinscrição, vocês vêem, aqui não há relação com o objeto que a trouxe, ela tem uma relação com a estrutura da linguagem, e particularmente com a possibilidade da homofonia. Ora, homofonia tem a ver com quê? Com as letras. Por exemplo, posso escrever:

Dans quelle étagère? [em que prateleira?]

posso escrever exatamente assim:

Dans quel état j'erre? [em que estado erro?]

É preciso que vocês encontrem exemplos de homofonia como esse em português. A homofonia respeita as letras em seu som, e em seguida deporta completamente o sentido. Portanto, essa estrutura da linguagem que é escrita pelo signo, leva a uma reinscrição do sujeito para fora, e absolutamente independente de sua posição de partida.

Não sei se ainda podemos dizer alguma coisa. Há, evidentemente, uma certa forma de dislexia, das coisas que são um pouco disléxicas, que são absolutamente exemplares desse esquema. Porque há, por exemplo, crianças que se encontram na ambigüidade de saber se vão tomar um nome do lado do eixo signo/objeto ou do eixo sonoro; quando elas hesitam entre os dois, isso resulta em... achados!

Esta operação se chama "rébus de transferência", porque o nome que estava associado a um signo que representava

um objeto, vai servir para designar um outro objeto, não mais do ponto de vista da representação, mas do ponto de vista da formulação literária. É um rébus de transferência; passa-se da relação representativa à relação homofônica literal. Aqui o signo analisa literalmente a palavra, letra por letra, e isso permite escrever homofonicamente.

Pergunta: No momento em que você falou em rébus, não pudemos acompanhar o pensamento.

Resposta: No rébus – é Freud que emprega esse termo para o deciframento do sonho, já que a questão é saber se um signo será tomado do ponto de vista ideográfico ou fonográfico. É a história do peixe. A transferência, nesse caso, é a passagem do ideográfico ao fonográfico. Do lado ideográfico, escreve-se "peixe" [*poisson*], isso representa peixe, e do lado fonográfico escreve-se "seu peso" [*son poids*]. Vocês vêem que podemos identificar o que Lacan chamou de "eixo imaginário", algo da relação do sujeito com seu traço, enquanto que na operação de escrita ele pode ser levado alhures, para um lugar absolutamente persecutório porque, como ele nada conhece deste lugar... a perseguição está totalmente nessa operação da escrita, pois o jogo da letra pode levá-lo a inscrever-se alhures. Assim, a letra é eminentemente persecutória, como que subtraindo vocês dessa relação com o seu pseudo-traço.

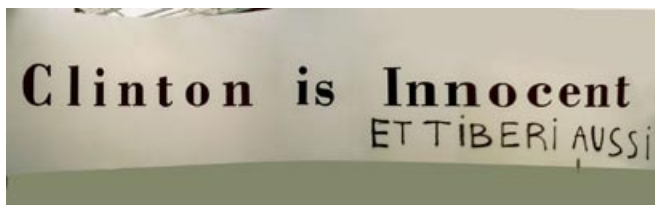
Está clara essa operação do nascimento da escrita? As conseqüências clínicas disso são enormes. Bem, já disse uma palavrinha simpática a respeito dos psicólogos, mas não direi nem mesmo uma palavrinha simpática a respeito da semiologia psiquiátrica. Porque a semiologia está totalmente no nível

do signo. É tão elaborada quanto os psicólogos com os comportamentos. Ou seja, é nada.

Pergunta: Não entendi bem...

Resposta: Isto é um pouco delicado porque ou estamos num nível de generalidades teóricas, ou falamos de uma questão precisa. Porque, por exemplo, o ser que lê seu traço foi nomeado por outros. Você vê que aí já há uma possível disjunção grande no fato de ser nomeado – você não escolheu nem seu nome, nem seu sobrenome. Há uma disjunção de saída entre o modo com que você pode ler seu traço, se reconhecer, e o modo com que você foi nomeada. Então não podemos tratar isso como generalidade. Podemos tratar a generalidade no nível do funcionamento do nascimento da escrita, e depois tomar cada situação de modo muito particular, muito preciso. É por isso que critico a questão do comportamento. Mas talvez eu não tenha falado do modo com que esse signo escreve o nome, decompondo-o literalmente. Vamos usar esse papel que eu distribuí.

*Clinton é inocente
e Tiberi também.*



Gabriel Orozco • Exposição no Museu de Arte Moderna de Paris, 1998

É a continuação de "isto não é um cachimbo"! Foi uma exposição feita no Museu de Arte Moderna em Paris, numa sala que se chama "ARC", que quer dizer Arte Contemporânea. Na entrada, havia uma grande parede curva, em arco, sobre a qual o artista mexicano Gabriel Orozco havia escrito "*Clinton is innocent*". E abaixo, "e Tiberi também".

Então, o que nos interessa é que estamos na sala que se chama ARC, Arte Contemporânea. O artista escreve sobre um arco de círculo. Primeiro tempo: escrita. O fato de utilizar como suporte um arco de círculo nomeia o lugar em que a coisa se passa. Poderíamos dizer que o artista começa dizendo "o arco é do ARC", e escreve uma fórmula estranha "*Clinton is innocent*". Então, não sabemos muito bem se se trata de zombaria, se é uma bobagem americana a mais, ou se há rébus aí. Parece-me haver uma indicação de rebus. A primeira indicação, é que está escrito num arco; o arco tem o valor de determinativo, a respeito de que eu falei a propósito da escrita hieroglífica. Depois, vamos ver que função podemos atribuir ao arco. Então, vamos entrar no erotismo clintoniano.

Isto é um arco.

E, quando eu atiro com um arco, como se chama isso em português? Retesar [*bänder un arc; ter tesão=bänder*].

É isso que Mônica fazia com Clinton.

Então, dei a vocês a solução no papel, mas se o "e", vocês o retesam, será um "e" retesado, ele escreve l (a letra L, minúscula manuscrita), e é assim que podemos ver que temos um anagrama (a relação letra por letra entre *Clinton* e *innocent*) onde e tornou-se "l". fica sobrando um "n", sobra *la haine* (la n – *la haine*, o ódio).

E, "*et Tiberi aussì*". Tiberi é o nome do prefeito de Paris. E a mulher de Tiberi, que não teve nenhuma história sexual, mas teve que pagar por relatórios que ela não fez; ela foi obrigada a pagar, pelo Conselho Geral, por relatórios que ela deveria ter dado, mas nunca os deu. Portanto, houve um escândalo, porque tratava-se de desvio de dinheiro público, e aí um espertinho escreveu "e Tiberi também".

Quando os grandes desse mundo provocam um escândalo, isso não tem muita importância. Parece-me que a acusação "Clinton is innocent" é muito mais forte do que todo o escândalo da imprensa americana; é muito mais astucioso, é mais fino. É uma acusação. Innocent, é o nome que se dá às crianças que, justamente, não conhecem nada das questões do sexo. Estamos exatamente na configuração de inscrever Clinton em outro lugar, por esta astúcia da escrita.

Pergunta:

Resposta: Não, há algo de absolutamente ridículo nesta questão. Ele é inocente no sentido em que ele deixou esta questão se desenvolver. Não se entende nem mesmo como isto se tornou público. Desse ponto de vista, é ridículo. Não sei como é no Brasil, mas, na França, se um presidente tem amantes, é mais uma honra. Ninguém vai criar caso por isso, não é este o problema. Eu acho que esta é uma acusação muito mais violenta do que tudo o que saiu nos jornais, se é verdade, ou se não é verdade...

Entrando nesse assunto da escrita, com a decodificação dos hieróglifos, com a conjectura de Lacan sobre a origem da escrita, vocês viram que, nos dois casos, é a questão da letra e do sonoro que nos colocam num registro incontrollável para

o humano. Alguns escolheram calar-se definitivamente. Há uma correção radical no autismo. Assim que abrimos a boca, nos expomos a dizer bobagens, como todos. De vez em quando, há um poeta que diz alguma coisa interessante, mas, normalmente, só se dizem besteiras. Assim que abrimos a boca, nos expomos, porque não sabemos o que dizemos e que vai reinscrever-se em outro lugar. É absolutamente perigoso. Há uma grande justeza em nada dizer.

Pergunta: Eu gostaria de voltar ao arco. O artista precisou de um espaço, ele precisou de uma materialidade. Não sei se confundo objeto e materialidade. Meu problema, é a materialidade diante da escrita. Não compreendo muito bem, penso que faço confusão entre o que podemos chamar de materialidade, suporte da escrita, e o objeto. O rébus não funciona se não temos o arco. Gostaria de compreender um pouco melhor a relação entre a escrita e seu suporte material.

Resposta: Muito boa pergunta. Foi ele que construiu o arco para a exposição.

Eu havia dito que o arco tem uma função de determinativo, indicando que há algo a ser lido nesta questão. O suporte, não é apenas a plaquinha de argila, não é somente a folha de papel, é muito mais: é o suporte que indica como a coisa deve ser lida, quer dizer, ele também faz parte da escrita. É um elemento determinativo na escrita. É exatamente isto que encontramos nas questões de loucura. Há um modo de apresentar a questão que já é a questão. Há um menino, que eu conheço bem, um paciente, a respeito de quem todos diziam "ele é insuportável, não podemos mais ficar com ele, o jeito é mandá-lo ao hospital, não é mais possível...". E a coisa ficou tensa, porque, efetivamente,

ele estava insuportável. Mas, ele estava insuportável a partir de um momento preciso, que eu pude identificar.

Insu / portátil.

O momento preciso foi a saída, em licença maternidade, de uma educadora que cuidava dele. Todos gritavam que ele estava insuportável, "ele está insuportável, não agüentamos mais..."; então eu lhe disse: "você quer ir ver Fannie?" — era o nome da educadora — "ou você quer ligar para ela?". E ele disse "sim, com seu celular". E a educadora estava grávida, carregando [em francês, *carregar=porter*] uma criança. Quando os outros educadores diziam "ele está insuportável", eles falavam do comportamento, mas ele era muito mais preciso, ele se referia ao *insu* [em francês, *insu=sem* que a pessoa o saiba] da educadora, que não conhece ainda o sexo do filho que ela vai ter. Neste "insuportável", ele se encontrava numa proximidade com a educadora que não estava mais ali. E, quando eu lhe propus ir vê-la ou ligar, tudo desapareceu. A questão é que o "insuportável" desse menino era absolutamente relativo à escrita.

Pergunta: Você falou sobre a questão persecutória do jogo com a letra. Você falou da questão do imaginário, entre o signo e o objeto. E depois, falando do signo e do nome, teríamos o eixo que pode ser persecutório?

Resposta: Quando o signo escreve o nome, porque o nome irá designar um outro objeto.

Pergunta: Quando o signo escreve o nome e não quando o nome escreve o signo, é isso?

Resposta: Sim, quando o signo escreve o nome e não o contrário, porque ainda não há escrita quando o nome escreve o signo, ainda não há escrita.

Pergunta: Sempre pensei que a questão persecutória produzia esse eixo imaginário, e que era justamente a questão do significante e do simbólico que poderiam retirar a questão persecutória. Não compreendi bem esta questão do persecutório quando o signo escreve o nome.

Resposta: Eu havia dito a vocês que não estamos na universidade, e é isso que nos permite não respeitar o programa que havia sido estabelecido. Não se trata de um curso, ou de ensinamento. É jardinagem. Então vamos retomar um pouco, como uma troca. Havíamos terminado declarando que este trabalho (começa a chover) – é como regar o jardim! – que esta orientação, com a decodificação literal, é efetivamente o campo, o jardim da psicanálise em sua originalidade e em sua demarcação em relação à medicina e à psicologia.

Pergunta: A respeito da criança de agora há pouco, ele sabia que a educadora estava grávida?

Resposta: Sim.

Pergunta: A decifração que vocês fez, foi feita por você, com a criança ou pela criança?

Resposta: Fiz a relação entre o "insuportável" e a licença da educadora. Apenas estabeleci a relação dizendo-lhe "você quer rever a educadora ou você quer telefonar para ela?"

Pergunta: Você disse isso à criança?

Resposta: Sim, e ele disse, no meu consultório, "quero ligar com seu celular".

Pergunta: E você falou de sua interpretação para a criança?

Resposta: Não, era um fato, uma realização. A interpretação foi colocá-lo em contato com a educadora grávida, e ele ligou e falou com ela. Quer dizer que, nesse caso, a interpretação estava num gestual, num ato. Era uma interpretação psicanalítica dentro do que podemos chamar de analítico de ligação, isto é, a partida de sua educadora em licença maternidade o deixava louco. Eu restabeleci o laço com a educadora. E, de fato, foi ele que interpretou a interpretação como correta quando disse "com seu celular" [em francês celular=*portable*]. Ele foi muito mais lacaniano do que eu.

Pergunta: Você deu um nome à angústia da criança?

Resposta: Bem, ele era louco, completamente. E estava tão louco, insuportável, que os outros queriam colocá-lo num hospital psiquiátrico.

Houve um erro histórico, que podemos chamar de erro de entroncamento. Vocês sabem, na saída de uma estação há várias vias com agulhas, e nos enganamos de direção. Historicamente, podemos situar esse erro na França – mas o que se passa no Brasil, na Argentina ou no México certamente é o preço do que aconteceu na Europa, particularmente na França e na Inglaterra – no que diz respeito à medicina e à psiquiatria. Esse erro ocorreu em 1873. Em 1872, Pinel separou os loucos dos delinquentes, dos sífilíticos, dos indigentes. Não as datas estão incorretas. Foi em 1792 que Pinel separou

os loucos. Em 1789, houve a Revolução Francesa. Pinel era um médico do interior, vindo de Toulouse, e era muito mal visto em Paris por não ser um médico burguês com privilégios. Era sobretudo um médico republicano e revolucionário. E ele conseguiu que os loucos fossem separados dos criminosos, dos indigentes, dos sífilíticos. Eles eram presos todos juntos, em condições monstruosas. E, em 1793, o governo da jovem República Francesa, então com quatro anos, decidiu medicalizar a loucura e nomeou Pinel como Médico Diretor do Hospital de Bicetre e, em seguida, de La Salpêtrière.

Nesta época, Pinel escreveu um tratado, *"Le traitement moral de la folie"* [O Tratamento moral da loucura], onde ele diz que aqueles que melhor cuidam da loucura são os vigilantes e as faxineiras. Ele dizia "os médicos não sabem cuidar da loucura", o que é verdade. Mas o problema é que, uma vez tomado esse caminho, vivemos sempre a devastação desta via escolhida. Então, isso é importante porque coloca em jogo a questão do corpo. Por exemplo, quando uma faxineira limpa um cômodo, ela deixa sujeira nos cantos. O médico não faz isso, ele verifica que esteja tudo bem limpo. E isso é muito grave. Quando Pinel diz que são os vigilantes e as faxineiras que melhor cuidam dos loucos, é porque eles deixam traços de sujeira em algum lugar. Eles podem suportar que haja um pouco de sujeira e deixam-na ali, porque é importante, porque talvez haja ali possibilidades de vida, que só podem estar ali, nesse pequeno canto de loucura, assim.

Ora, o fato de que a loucura tenha sido medicalizada, deveu-se a uma questão política que nada tem a ver com a loucura. O governo republicano queria estabelecer seu poder para não dar mais lugar ao religioso — porque os loucos ficavam

ou com os criminosos, ou em instituições religiosas. A realeza dava muito espaço aos religiosos porque havia uma cumplicidade entre o rei e o poder religioso, e portanto o novo governo quis quebrar essa cumplicidade. Assim, para estabelecer um poder laico e republicano, eles retiraram o tratamento da loucura das mãos dos religiosos para dá-lo aos médicos.

Foi um erro histórico muito grave, porque, para a medicina, há uma identificação do corpo com o indivíduo. Ora, a loucura é justamente a não identificação do corpo com o indivíduo. Então vocês vêem que de imediato... a partir do momento em que é a medicina que trata a loucura, tudo foi mal encaminhado. A medicina deveria ocupar-se somente da enfermaria para tratar pequenos machucados ou doenças, mas sobretudo não da loucura. Assim, pagamos muito caro esse erro histórico, porque atualmente os psicanalistas têm muita dificuldade em trabalhar com os loucos, pois eles se encontram em lugares medicalizados, em sua maioria. E, para o médico, o doente é um indivíduo, é a mesma coisa, enquanto que na loucura não são necessariamente o mesmo, o corpo e aquele que o carrega, como dizer de outro modo...

Então é importante reconhecer esse erro histórico para não haver conflitos bobos, com, por exemplo, a hierarquia médica, porque aí não se fala nem do mesmo corpo, nem da mesma pessoa, não se tem nem a mesma concepção do que é alguém. Um médico sabe quem é alguém, um psicanalista, não. Então, hoje digo a meus amigos psiquiatras: "você são um erro histórico" e eles me dizem: "de acordo".

Então, retomando a primeira parte desta tarde, e com esse esclarecimento sobre o erro histórico, sobre o fato de que tenha sido a medicina que se ocupou da loucura, poderemos

desenvolver um pouco esse jardim da psicanálise e de que modo podemos lidar com o fato de que não haja terreno.

Há muitas questões em torno de um ser que lê seu traço – a citação de Lacan de que falei antes: "um ser que pode ler seu traço, isso basta para que ele se inscreva num lugar diferente daquele de onde ele o traz. Esta reinscrição é o lugar que o torna, a partir daí, dependente de um Outro cuja estrutura não depende dele". Esta reinscrição é um lugar e não uma identidade; Lacan não disse "uma identidade", disse "um lugar", e também não diz "sujeito", diz "um ser". É muito problemático. Então, para falar um pouco dessa questão de traço, que efetivamente não é simples, a primeira distinção que se pode fazer, é que justamente aquilo que nos ensina a loucura, e contrariamente ao que a medicina quer impor, o corpo não é necessariamente o corpo daquele que o carrega. A má via da medicalização da loucura é justamente a colocação de que há um corpo, habitado por alguém, que está doente. E isto não funciona. A loucura nos ensina que isso não funciona assim. Então vamos tentar dizer algumas coisas aprendidas com as questões de loucura de que nos ocupamos. Penso que no plano do seminário eu havia escrito "a loucura, é sempre entre vários", ou algo assim. Vocês vêem que nesse "vários" não é prático, e até mesmo difícil, situar alguém. O que acontece? O que está em jogo? Não sabemos muita coisa. De vez em quando, situações de loucura chegam até nós. Eu tenho uma tendência a pensar que a maioria dos casos de loucura nos são desconhecidos, a maioria dos casos de loucura são absorvidos pelo ambiente, quer dizer que todos estão de acordo com a loucura. Pode acontecer de haver um desacordo com a loucura e, nesse momento,

não se sabe por que, um ou outro irá torná-lo público. São sempre escândalos, passagens ao ato, coisas ruidosas. Mas isto é apenas a manifestação de que a loucura não é mais absorvida por um certo meio. É no momento de um ponto de ruptura com a absorção da loucura que esta se manifesta publicamente. Então, isso nada tem a ver com uma doença. Também não se trata de um conflito formulado, porque ele já está resolvido, porque ele começou a escrever sua solução. Mas, quando a loucura se apresenta, é porque ela está em ruptura de absorção. Ainda que, por exemplo, a hospitalização psiquiátrica só agrave a situação, porque ela dá razão ao poder médico, e permanecemos na ruptura quando ficamos completamente impregnados pela idéia idiota de que carregamos nosso corpo e que quando o corpo está doente o médico pode tratá-lo. Sair dessas impregnações supõe um bom trabalho de jardinagem.

Um grande problema para o psicanalista, hoje, é desfazer-se da impregnação pela psicanálise, por sua vez impregnada pela medicina. Freud era completamente impregnado pela medicina e por "uma pessoa tem um corpo", um corpo que se desenvolve, com a maturação, a fase oral, a fase anal, fase genital. Então, se tomada assim, a psicanálise tem uma vertente médica. Enquanto que, se tomada pelo lado da decifração, como fizemos antes, não falamos absolutamente de alguém que tem um corpo. Então um dos grandes problemas atuais para o psicanalista é desfazer-se desse fundamento médico da psicanálise, desse fundamento corporificado da psicanálise, do corpo medicalizado.

Lacan já faz ruptura com sua teoria sobre o estágio do espelho, uma vez que concebe que o corpo é a imagem do

outro. Em Lacan, não há corpo próprio. O corpo é trazido pelo outro, e não somos nem mesmo obrigados a aceitá-lo. Em seguida, nas elaborações de Lacan, se vocês forem até a trança com quatro nós de trevo, vocês não saberão mais onde está o corpo. Mas isto supõe um desprendimento do aprisionamento feito pela pressão histórica e política sobre a psicanálise num modelo medicalizado: alguém tem um corpo. Portanto, os instrumentos que podem permitir a saída dessa pressão já são os de vocabulário, porque, de certo modo, quase não podemos mais utilizar o vocabulário técnico da psicanálise. É um problema muito delicado, porque é preciso que nos comuniquemos entre nós, que tentemos avançar, elaborar algo, e, ao mesmo tempo, tenhamos cuidado em não recair nas armadilhas construídas pela história. Então, por enquanto, começamos nossa pequena história.

Mas o que tenho vontade de dizer, nesse momento e com o pouco trabalho que realizamos juntos, é que, de certo modo, é preciso deixar as valises em que se encontram todas as referências, Freud, Lacan etc., e começar a fazer um pequeno jardim. Esta é, como dizer isso, uma precisão com relação às questões, e portanto nesse momento, cultivar aquilo que chega para que isto diga o que tem a dizer.

Por exemplo, vocês acabaram de ver a questão da nomeação, nomeação que é ambígua sobre o objeto ou o signo. Se dizemos por exemplo que "o Homem dos ratos é uma neurose obsessiva", estamos totalmente numa posição médica. Então, incomoda muito porque, de certo modo, somos obrigados a dizer "bem, Freud dizia isto em sua época, mas isso não funciona". É muito mais interessante restaurar o nome próprio de "homem dos ratos" e em seguida captar de que modo a

questão não é a questão do homem dos ratos, mas a questão do casamento de seu pai. Se dissermos, de início, "esse sujeito tem um problema esquisito", na verdade é seu pai que tem um problema e que o passou para ele; é muito diferente de dizer "é uma neurose obsessiva". É mais vivo.

Então somos levados a cultivar de outro modo nosso modo de falar, toda nossa relação conceitual, toda nossa formação, nosso vocabulário. Mas, para isso, não temos necessariamente os instrumentos. Temos alguns, um pouco estranhos: a topologia dos nós, de Lacan, é um pouco esquisita, é muito complicado, gostaríamos de compreender, mas não conseguimos. Além disso, temos instrumentos não compreensíveis e então será necessário fazer um jardim com eles. Vocês podem ver um pouco a entrada! Não são instrumentos que podemos utilizar para isso, não podemos fazer muita coisa além de quebrar a cabeça para saber como funcionam. Eu disse que isto era um passeio num jardim, e passear num jardim é ler um pouco como é o relevo, a terra, como crescem as plantas, etc. Este passeio é, poderíamos dizer, a própria construção do jardim, isto é, a leitura é que é a construção. Quer dizer que, se retomarmos o caminho de agora a pouco sobre o nascimento da escrita, fazendo um trabalho de leitura expomos-nos ao que se escreve. Dito de outro modo, houve um tempo de leitura dos casos, digamos, freudiana. Havia a identificação de certos traços de um caso com os conceitos freudianos. É assim que ouvíamos "ah, ele faz seu Édipo", ou "ele não chegou nem mesmo ao estágio edípico". Então a leitura caminhou nesse sentido, trazer ao caso conceitos freudianos.

Talvez estejamos agora numa posição que permite uma leitura totalmente diferente, ou seja, não trazer conceitos

freudianos ou lacanianos para o caso, mas, deveríamos dizer, "acariciar" o caso para que ele dê o seu relevo, para que suas dobras se desdobrem progressivamente, digam o que têm a dizer. Se digo "acariciar" o caso, vocês vêem que há erotismo aí, porque o caso irá liberar horrores eróticos, e talvez seja uma oportunidade para a psicanálise de fazer um pequeno jardim. E poderíamos dizer que o jardim da psicanálise hoje, depois dessas experiências com Freud e Lacan, é justamente o fato de que os psicanalistas possam receber os horrores eróticos sem poder situar de onde vêm.

Já falei muito, agora é com vocês.

Pergunta: Uma coisa que não está clara para mim é a passagem da teoria para a prática. Podemos cultivar esse pequeno jardim com as bases teóricas aprendidas antes? Não aplicar conceitos freudianos aos casos, mas ver, no caso em questão, a articulação desses conceitos.

Resposta: Há muitos problemas na pergunta que você faz, e que é totalmente pertinente. No fim do caso Schreber, Freud diz: "não sei se há mais teoria no texto de Schreber ou mais delírio no que eu conto". Portanto, Freud era bastante prudente, até mesmo em relação às suas colocações. Em *Moisés e o Monoteísmo*, ele diz: "construí uma estátua enorme sobre uma base de areia que pode desabar imediatamente". Tão logo se fala em teoria, surge um ponto problemático, que é a relação da psicanálise com seu estatuto científico. Então, aquilo que chamamos de "ciências humanas" é uma bobagem, é evidente. A ciência reina na física e na matemática. A psicanálise nada tem a ver com isso. Particularmente, a psicanálise não pode fazer nenhum prognóstico; os médicos são

suficientemente loucos para fazer, mas, realmente, eles são loucos. E, com relação a isso, somos muito tímidos, não ousamos dizer as coisas. Porque se dizemos "a psicanálise nada tem a ver com a ciência", ela não pode escrever formulações que são universais e generalizáveis. Se dissermos coisas como essas, nos dirão "você são crentes, religiosos, sem nenhuma referência séria", porque o mundo está um pouco clivado entre cientistas e religiosos. Mas esta é uma construção atual, e a psicanálise não sabe como se situar aí. E talvez o melhor seja que ela se abstenha de se situar dentro disso.

Não sei se vocês leram dois livros bastante surpreendentes. O livro de Robert Antelme, que se chama *L'espèce Humaine* [A espécie humana], e o livro de Primo Levi, sobre sua experiência nos campos de concentração na Alemanha. Os dois dizem que foi a epopéia de Ulisses que lhes permitiu sobreviver nos campos de concentração. Porque para sobreviver, era preciso não ter nenhuma identidade, nenhum pensamento, nenhuma idéia, era preciso ser como inexistente. Existir como inexistente, era a única solução para sobreviver. A menor manifestação identitária, era morte garantida. E foi a epopéia de Ulisses, isto é, nesta situação de estar perdido e de nada reivindicar, que lhes permitiu sobreviver nesta situação extrema. Ainda que, nesta divisão entre ciência e religião, haja justamente um lugar para esta espécie de inexistência, isto é, o cantinho sujo deixado pela faxineira. Vocês vêm então que é delicado.



Transcrição: Giliane Ingratta
Tradução: Inês Machado
Revisão: Jussara Falek Brauer



2

o ângelus de dalí

Roland Léthier • Revue du Littoral n° 43,
pg. 37 a 56



O Ângelus • Jean-François Millet
óleo sobre tela, 1857–59

Em 1932, ano em que Jacques Lacan escreve e defende sua tese em medicina^{[1]*}, Salvador Dalí escreve um texto, que tem valor de tese, a partir do quadro de Jean-François Millet: *O Angelus*. Uma primeira versão desse trabalho apareceu em 1933, na revista *Minotaure*^[2], e um texto integral foi publicado em 1963^[3].

Le Mythe tragique de L'Angélus de Millet [O mito trágico do Angelus de Millet] desenvolve uma "tese" que podemos designar como sendo a da cumplicidade da loucura com a criança morta^[4], e contém também um indício que leva várias etapas a se liberarem.

"GalaDalí"

Salvador Dalí nasceu em 11 de maio de 1904, na cidade de Figueras, onde seu pai era tabelião, ele foi o segundo menino nascido nesta família. O primeiro menino, também chamado Salvador, morreu de uma meningite aos 7 anos, em 1901. Eis o que Salvador Dalí escreve sobre este irmão:

Meu irmão morreu com 7 anos de uma meningite, três anos antes de meu próprio nascimento^[5]. *Desesperados, meu pai e minha mãe só encontraram consolo com minha chegada ao mundo. Eu parecia com meu irmão como duas gotas de água se parecem: a mesma aparência de gênio, a mesma expressão de inquietante precocidade [...]. Portanto, eu era viável, sem*

* As referências bibliográficas deste capítulo encontram-se na página 85.

dúvida. Meu irmão havia sido apenas um primeiro ensaio de mim mesmo, concebido dentro de um muito impossível absoluto.

Seus estudos secundários são feitos no colégio dos Irmãos Maristas de Figueras, e depois ele vai para a Escola de Belas-Artes de Madrid. Ele relata assim a prova para o prêmio de pintura e o exame de história da arte^[6]:

Antes do prêmio de pintura, minha aposta é de que vou ganhar, executando o quadro do concurso sem que meu pincel toque a tela. E consigo pintar o tema imposto, efetivamente, jogando, da distância de um metro, cores salpicadas que compõem uma surpreendente pintura pontilhista. O desenho e o colorido estão tão justos que recebo o primeiro prêmio. No ano seguinte, devo fazer o exame de história da arte. Apresento-me com a intenção de ser particularmente brilhante. Aliás, preparei-me cuidadosamente para este exame. Subindo à tribuna onde se encontra a banca, sorteio a questão. Minha sorte é inusitada. É exatamente a questão que desejo desenvolver. Mas, tomado repentinamente por uma preguiça intransponível, para a estupefação do público, declaro sem rodeios que sou mais inteligente que os três professores reunidos e que me recuso a ser examinado por eles, pois conheço bem demais a questão colocada.

Dalí é expulso uma primeira vez da Escola de Belas-Artes após ter organizado, sem o saber, uma revolta dos alunos, que surraram os membros da banca; ele foi preso em Figueras e em Gerone, e depois, prosseguindo com seus escândalos involuntários e inevitáveis, foi definitivamente expulso em 20 de outubro de 1926 por um decreto assinado pelo rei. A partir daí, Dalí navega de trem entre a França e a Espanha. Ele observa que

Sempre lhe foi impossível separar o real do imaginário [...], que sua memória fundiu o verdadeiro e o falso num bloco que apenas a crítica de alguns eventos muito absurdos possibilita distinguir^[7].

Em Cadaquès, em 1929, ano do *crash*, Dalí tem sua "primeira alucinação". Era um domingo, por volta de meio dia e meia, e ele tinha sido acordado por necessidades naturais urgentes. Ele saiu de seu quarto para ir ao WC do primeiro andar, encontrou seu pai no patamar, e conversou com ele um instante, estava bem acordado, "não era um sonho". Quando ele voltou ao quarto, abriu a porta e viu, "sentada, quase de frente, diante da janela, uma mulher bastante grande, vestida com uma espécie de camisola". Deitou-se na cama para poder examinar este fenômeno surpreendente com o máximo de comodidade, voltou a cabeça para arrumar os travesseiros, mas seu olhar nada mais encontrou, ela havia desaparecido subitamente.

Ele escreveu a propósito disso:

Quando tive minha primeira alucinação, comprazia-me nas manifestações de minha

anormalidade psíquica a tal ponto que eu a estimulava. Toda manhã eu regava um pouco a planta de minha loucura^[8].

Ele começa a ter crises de riso terríveis que o sacodem até as lágrimas, e ele é obrigado a deitar-se para descansar. Alguns dias depois, no verão de 1929, ele recebe, pela primeira vez, a visita de personalidades surrealistas: René Magritte e sua mulher, bem como Paul Eluard e Gala. Ele não conseguia falar com Gala e assim que ela falava com ele, ele era tomado por uma crise de riso. Ele compreende que é ela que ele esperava:

Ela seria minha Gradiva, minha vitória, minha mulher. Mas para isso seria preciso que ela me curasse. E ela me curou, graças ao poder indomável e insondável de seu amor, cuja profundidade de pensamento e a destreza prática ultrapassaram os mais ambiciosos métodos psicanalíticos [...].

Nesta época, Dalí pintava *L'accomodation des désirs*, e suas crises de riso e de histeria tornavam-se mais agudas. Ele era tomado por vertigens. Em setembro de 1929, os amigos do grupo surrealista voltaram para Paris, com a exceção de Gala, que fica em Caldaquès. Era a época da vindima, e todos os dias Gala e Dalí davam um passeio. Um dia, eles decidem acabar com a indecisão. Gala se veste de branco, Dalí a leva a um banco de ardósia talhado na pedra, frente ao mar e ao abrigo do vento, e ele pergunta a Gala:

— *O que você quer que eu faça?*

A emoção a impedia de falar. [...] Então,

descontraindo os dentes, ela me disse, com uma vozinha infantil:

— Se você não quiser fazê-lo, você não dirá a ninguém! [...] Beije seus lábios, que se entreabriram. Nunca havia beijado assim, profundamente, e eu ignorava que fosse possível fazê-lo [...]. Joguei para trás a cabeça de Gala, puxando-a pelos cabelos, e lhe ordenei histericamente:

— Diga agora o que você quer que eu lhe faça. Mas diga-o lentamente, olhando-me nos olhos, com as palavras mais cruas, as mais ferozmente obscenas, capazes de nos envergonhar a nós dois!

[...] e repeti uma vez mais:

— O-que-você-quer-que-eu-lhe-faça?

A expressão do rosto de Gala mudou e tornou-se dura e tirânica.

— Eu quero que você me faça morrer! [...]

— Você vai fazê-lo? Perguntou ela ainda.

— Você vai fazê-lo?

Sua voz desdenhosa já traía sua dúvida. [...].

Eu a cerrei em meus braços e respondi solenemente:

— Sim¹.

Abracei-a de novo violentamente enquanto

1. Esta resposta criou um laço indefectível entre Gala e Dalí e teve como efeito separá-la definitivamente de Paul Eluard. Eles continuaram entretanto a ter contatos epistolares, e Paul Eluard não cessou, até sua morte, em 1952, de testemunhar seu amor por Gala. A partir de sua declaração a Dalí, Gala rompeu com >

que uma voz interior repetia em mim: "Não, não, não a matarei!"

Eu me dizia: "Ainda não está dito que eu acabe por não fazer o que ela me pede, e matá-la!" [...] Gala me dissuadiu de meu crime e curou minha loucura. Obrigada! Quero te amar. Eu casarei com você. Meus sintomas histéricos desapareceram uns após os outros, como por encanto, e voltei a ser senhor de meu sorriso, de meu riso, de meus gestos^[9].

Dalí condensou perfeitamente a natureza do laço que acabava de se atar:

*Meu amor por Gala é um mundo fechado.
Minha mulher é o fechamento indispensável
de minha própria estrutura^[10].*

Gala volta para Paris e Dalí a encontra, em 20 de novembro de 1929, para sua exposição na galeria Goemans. Ele lhe compra rosas e eles trabalham na coletânea *La femme visible*, constituída por notas teóricas e poéticas de Dalí. Dalí e Gala não tinham mais dinheiro, eles decidem então voltar a

- > todo seu passado, inclusive com sua filha Cecile Grindel (nascida em 1918), que ela não reverá praticamente mais. Dalí foi expulso da casa familiar e deserdado por seu pai em 1929, depois de uma frase escrita sobre o desenho do Sacré-Coeur (1929): "Às vezes cuspo por prazer no retrato de minha mãe". Ele recusou uma explicação a seu pai, que a exigia. Houve uma reconciliação em 1948, em sua volta dos Estados Unidos, e uma nova ruptura definitiva produziu-se em 1949, quando Ana Maria, sua irmã, publicou *Salvador Dalí visto por su hermana* (Tradução francesa: *Salvador Dalí vu par sa soeur*, Paris, Arthaud, 1960).

Cadaquès para "construir os primeiros degraus do método paranóico-crítico e para continuar esse trabalho trágico e belo de viver junto".

"*Lâne pourri*^[11]" é dedicado a Gala Eluard. Neste artigo, Dalí descreve o mecanismo paranóico.

A paranóia serve-se do mundo exterior para fazer valer a idéia obsedante, com a perturbadora particularidade de tornar válida a realidade desta idéia para os outros. A realidade do mundo exterior serve como ilustração e prova, e é posta a serviço da realidade de nosso espírito. Os médicos concordam todos em reconhecer a velocidade e a inconcebível sutileza, freqüentes no paranóico, o qual, prevalecendo-se de motivos e de fatos de uma fineza tal que escapam às pessoas normais, chegam a conclusões freqüentemente impossíveis de contradizer ou rejeitar, e que em todo caso desafiam quase sempre a análise psicológica.

O processo paranóico produz novas imagens, imagens duplas, imagens com múltiplas figurações que se impõem ao público em sua verdade.

As novas imagens, como forma funcional do pensamento, vão assumir a livre inclinação do desejo, estando ao mesmo tempo violentamente recalçadas. A atividade mortal dessas novas imagens pode ainda, paralelamente a outras atividades surrealistas, contribuir para a ruína da realidade, em benefício de tudo o

que, através dos infames e abomináveis ideais de toda ordem, estéticos, humanitários, filosóficos, etc, nos conduz às fontes claras da masturbação, do exibicionismo, do crime, do amor.

o encontro com o quadro

O casal que se constituiu em setembro de 1929, e que eu proponho chamar de "GalaDalí" assume um valor de fundamento subjetivo. Ele coloca Dalí em posição de ler uma imagem que ele conhece desde a escola primária (de seu lugar de estudante colegial, ele a vê afixada no corredor e ele a havia esquecido), e que representa um homem e uma mulher em pé face a face. Com a "imagem" do *Ângelus* de Millet. Dalí testa e ilustra o método paranóico-crítico. Salvador Dalí começou a escrever *Le mythe tragique* em 1932. O manuscrito desse livro perdeu-se em Arcachon (que eu leria de bom grado *Art cachons* [arte escondemos]) em 1940, quando da chegada dos alemães, e foi achado em 1962. Este texto, escrito em francês, desapareceu durante todo o período em que a França esteve em guerra: 1940-1962 (fim da guerra da Argélia). Existe um antagonismo concreto entre esse texto e a guerra? Eu diria que, durante a guerra, este texto estava "*là guère*"² [quase não está lá]. Quando encontrado, foi publicado por Jean-Jacques Pauvert em 1963 de forma quase artesanal e em muito poucos exemplares. O livro é abundantemente ilustrado com documentos que sustentam todos os pontos da demonstração.

2. Uma bela repercussão dessa história é desenvolvida, sem que ele se dê conta disso, por Françoise Davoine em "Une histoire expulsée de l'Histoire", *Apertura* vol 11, Strasbourg, Arcanes, 1995, p. 145-147.

Por que este quadro impôs-se a Dalí, provocando emoção e perturbação tão violentas?

Dalí faz surgir imagens e, a partir destas, faz associações sistemáticas, que ele chama de imagens paranóicas, pois contém uma "sistematização com sentido evolutivo". Num primeiro tempo, o *Ângelus* aparece como uma imagem paranóica carregada de intencionalidade latente. Dalí distingue a produtividade delirante de uma imagem de ordem visual, é o caso do rosto paranóico, e a produtividade induzida pelo *Ângelus* que diz respeito às representações psíquicas.

Então, o que contém essa imagem aparentemente banal e insignificante?

O *Ângelus*³ certamente bate todos os recordes de reprodução entre as cópias de obras pintadas. Ele tem um poder "obsessivo" sobre a imaginação das massas em todo o mundo. Dalí o encontra, difundido como uma epidemia, entre os anarquistas espanhóis, entre os camponeses das montanhas suíças, na Rússia, no Canadá. Ele serve como suporte publicitário: "O camembert do *Ângelus*", a lingüiça "*Ângelus*", o vinho de Pommerol "*Château l'Angelus*". Ele é reproduzido

3. Este quadro, pintado em 1857, permaneceu quase desconhecido durante a vida de Millet, morto em 1875. A partir de 1880, seu preço subiu, e foi vendido por 250 000F. Em 1889 foi para a América, vendido por 553 000F, e depois recuperado pela França e legado ao Estado em 1906. Tornou-se então o emblema da III República. Gambetta, no *Echo de Paris* de 11 de junho de 1889, escreveu: "A cena é admirável e visa mais longe do que seu tema. A pintura assim compreendida, deixa de ser um puro espetáculo, ela se eleva e adquire um papel moralizador, educador: o cidadão atravessa o artista e com um grande e nobre talento temos uma lição de moral social e política".

em cromos, em pratos, em vasos, xícaras, latas de café, de açúcar, em cartazes⁴...

Em 11 de agosto de 1932, um homem, Pierre Guillard, esfaqueou o *Ângelus*. Este homem foi interrogado por Lacan, a quem ele revelou ter tido a intenção de rasgar a tela mais célebre do Museu do Louvre. Ele havia hesitado entre a *Gioconda*, o *Embarque para Cîteira* e o *Ângelus*. Depois de muita dúvida, decidiu-se por este último.

Dalí pensa que essas revelações são sensacionais, pois antes deste ato ele mesmo havia associado estes três quadros, revelando que eles formavam uma "trilogia coerente".

Além disso, Dalí lembra que Van Gogh, no momento mais grave de sua loucura, copiava, de modo "obsessivo", os quadros de Millet^[12].

Essas três considerações (a proliferação epidêmica das reproduções do *Ângelus*, a escolha deste quadro em relação à *Gioconda* e ao *Embarque para Cîteira*, a relação privilegiada de Van Gogh com a pintura de Millet), confirmam para Dalí o fato de que esse quadro contém algo de surpreendente:

4 No Museu rural das artes populares de Laduz (Yonne), foi feita uma exposição, de maio a setembro de 1994, chamada: "Em torno do *Ângelus* de Millet. Arte popular e arte popularizada no século XIX", que apresentava uma bela coleção de reproduções do *Ângelus*. Em Barbizon, no atelier-musée de J.-F Millet, encontramos algumas belas peças, entre as quais um calendário chinês no qual o homem do *Ângelus* não é nem mais nem menos do que Lênin! Ao lado do atelier, "o bazar do *Ângelus*" oferece objetos de um kitsch raro. Encontramo-lo ainda no jornal *Le Monde* de 31 de março de 1995, para ilustrar um artigo sobre a circulação das obras de arte, intitulado: "L'artiste et le gabelou", e novamente em 19 de setembro de 1995.

[...] na realidade, sob a hipocrisia grandiosa de um conteúdo manifestamente dos mais açucarados e dos mais nulos, algo se passa^[13].

Segundo Dalí, na história da arte este quadro tem uma originalidade absoluta, ele é o único a representar assim um homem e uma mulher sozinhos, face a face. O *Ângelus* contém de modo latente um tema de violência e de erotismo, confirmado pelo fato de que os desenhos eróticos de Millet são muito pouco conhecidos na França e até mesmo censurados, como se fosse preciso proteger a versão de "Michelangelo rural" sustentada por Millet no plano público.

Dalí faz então um paralelo entre o *Ângelus* e a *Virgem com a criança* de Leonardo Da Vinci. Do ponto de vista figurativo, há "a mesma disposição dissociativa e neológica devinda ao claro-escuro^[14]". Este quadro, como aquele estudado por Freud em *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci*^[15], contém elementos que emergem deste ambiente crepuscular da infância, dos primeiros passos da humanidade. O que emerge do *Ângelus*, é primeiramente a atitude expectante da mulher com suas mãos sob o queixo, deixando descobertas suas pernas. Esta pose lembra:

[...] o erotismo simbólico dos êxtases místicos, as poses histéricas das esculturas e dos "objetos de arte" de bazar, bem como a atitude do canguru e do boxeador. Esta pose revela um fator exibicionista, um fator expectante e um fator de agressão, ilustrado de modo ainda mais próximo pela atitude espectral do louva-a-deus.

Sobre este fundo da época das minas de carvão, em que se representam os atavismos crepusculares, esta mulher louva-a-deus, diante deste homem em ruínas, abatido, e ao mesmo tempo em estado de ereção tensa, atestada pela posição de seu chapéu, está à beira do ato. Este quadro é então considerado como apresentando, "de forma latente, o ato sexual ancestral e bestial no início da humanidade". A partir dessa imagem excepcionalmente simples e aparentemente desprovida de ação, Dalí reconstitui as fases sucessivas do desenvolvimento "do argumento e constitutivas do mito".

Primeira fase: os dois perturbadores simulacros obsessivos encarnados pelo casal do *Ângelus* mantêm-se um diante do outro e destacam-se contra a luz no ambiente crepuscular.

Trata-se do momento de espera e de imobilidade que anuncia a agressão sexual iminente. A figura feminina, a mãe, adota a pose expectante, identificada com a pose espectral do louva-a-deus, atitude clássica que serve de preliminar ao cruel acasalamento. O macho, o filho, é subjugado e como que privado de vida pela irresistível influência erótica; ele fica "pregado" à terra, hipnotizado pelo "exibicionismo espectral" de sua mãe, que o aniquila.

Segunda fase: o filho executa com sua mãe o coito por trás, segurando as pernas da mulher com suas mãos, na altura de seus rins. Trata-se da pose que revela no mais alto grau animalidade e atavismo.

Terceira fase: como no amor do louva-a-deus, a fêmea devora o macho após o acasalamento.

O nó não está totalmente amarrado, mesmo tendo perdido o texto em Arcachon em 1940, Dalí prossegue suas pesquisas sobre o erotismo camponês, constitui arquivos e, não se extinguindo o poder da imagem obsedante do *Ângelus*, ele pede ao Museu do Louvre uma radiografia do quadro. Esta radiografia foi feita em 1962, e revelou, precisamente no lugar indicado por Dalí, uma massa escura que pode se assemelha facilmente a uma espécie de paralelepípedo. Jean-François Millet teria pintado entre os dois camponeses, piedosamente recolhidos, um caixão com o filho morto. A explicação é das mais simples: um amigo de Millet teria lhe falado sobre a evolução dos gostos na capital e a tendência crescente contra os efeitos muito melodramáticos. Millet teria se deixado convencer e escondido a criança morta sob uma camada de tinta representando a terra.

Depois dessa descoberta, Gala disse a Dalí:

Se este resultado for comprovado, será maravilhoso, mas se todo o livro não passar de pura construção do espírito, então será sublime^[16].

A partir desse quadro de Millet, Dalí escreveu tudo aquilo que se impôs a ele. Ora, procurando um pouco, digamos, fazendo uma radiografia, descobre-se outras funções nesse texto: ele se posicionou, numa troca com Lacan⁵, em uma rivalidade com Breton⁶ e tomando Freud como referência.

5. Sobre o modo com que Lacan propôs e utilizou a noção de conhecimento paranóico, ler o artigo de J.-P. Aribat "Du bon usage des antécédents..." na *Revue du Littoral*, nº 31-31 – La connaissance paranoïaque, Paris EPEL, 1991, p. 169-175.

6. Este ponto não deixa de ter interesse, considerando-se as respectivas posições de Breton e de Dalí sobre a linguagem, o >

uma séria “paródia” freudiana

Dalí foi três vezes a Viena para encontrar Freud, e todas as vezes ele estava em férias! Dalí tinha no bolso algumas perguntas para fazer a Freud sobre o estatuto da realidade e sobre o estatuto da psicanálise, e ele não queria ouvir falar em interpretação edípica, nem em supereu. A partir de suas elaborações sobre o processo paranóico, Dalí dizia que:

A realidade estaria, nesse caso, unicamente “em relação” com os fenômenos delirantes paranóicos e com o exercício consciente da atividade paranóico-crítica sobre esses fenômenos^[17]...

Em seu diálogo com Freud, Dalí ecoa a elaboração freudiana e ao mesmo tempo modifica a sua direção. Ele faz sua validação utilizando seu método e ressalta a enfermidade da loucura.

Evidentemente interessam a ele os textos canônicos de Freud sobre a arte:

- *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* (1907)^[18];
- *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* (1910)^[19];
- *O Moisés de Michelangelo* (1914)^[20].

Leitor preciso e detalhista de Freud, Dalí, reconhecendo o interesse da descrição do funcionamento do inconsciente, pensa que algo não se encaixa em Freud. Em sua interpretação

> desejo, a autoridade, mas não será tratado aqui. Pode-se ler sobre isso o estudo “Breton e Dalí”, no catálogo *Salvador Dalí* editado pelo Centre Georges Pompidou em 1979.

do quadro de Millet, Dalí pretende ser um cientista do tipo de Freud, o que se vê no próprio plano do texto:

1. Apresentação do caso. Dalí utiliza como caso os fenômenos delirantes vividos por ele.
2. Análise das associações relativas a cada elemento dos fenômenos delirantes.
3. Conclusões teóricas e críticas.

O modelo de apresentação aqui utilizado por Dalí é o da *Interpretação dos Sonhos*.

A leitura que é feita do quadro e que aparece em *Le mythe tragique* foi feita a partir desta posição particular do casal constituído em 1929 e chamado "GalaDalí".

Não atingiremos o objetivo um a um, mas a dois[21].

A relação de Dalí com Gradiva é mais que concreta:

Gravida (sic) romance de Jensen interpretado por Sigmund Freud. Gradiva (Delírio e Sonho) é a heroína desse romance e realiza a cura psicológica do herói.

No início da leitura desse romance, e antes mesmo da interpretação freudiana, eu já havia dito: "Gala, minha mulher, no fundo, é uma Gradiva[22]".

Ali onde Freud se apóia no texto de Jensen para confirmar sua teoria, Dalí, de modo bastante provocante, diz que o lugar e a função de Gradiva, ele já os havia encontrado e tornado seus.

Como Freud em seu estudo sobre a *A Virgem, A Criança e Sant'Anna*^[23] de Leonardo, Dalí revela um elemento que não é explicitamente visível no quadro.

Em seu texto sobre "O Moisés de Michelangelo^[24]", Freud mostrou que uma escultura pode representar uma etapa, tanto do ponto de vista estético quanto narrativo. Por seu lado, Dalí fez o mesmo com a sua interpretação do *Ângelus* e presta homenagem a Freud por ter-lhe indicado a via. Em 1974, ele ilustra *Moisés e o monoteísmo*^[25]. Freud ilustrou com sua teoria a escultura de Michelangelo, Dalí baseou sua leitura do *Ângelus* na ilustração de Freud, coisa de ilustres!

A argumentação de Dalí em sua interpretação do *Ângelus* baseia-se no modo freudiano de fornecer um relato à imagem. Ele desenvolve o que a imagem apresenta fixado à beleza. O método paranóico-crítico aplicado ao caso exemplar do *Ângelus* de Millet demonstrou que, a partir de uma imagem paranóica e do desenvolvimento das associações sistemáticas que ela continha, a atividade delirante interpretativa, já presente na imagem, iria criar novas situações que contêm, de modo articulado, "o passado da época das minas de carvão", da origem da humanidade. Dalí não pode impedir-se de conceber uma gênese constituída numa "origem bestialmente erótica", uma gênese da espécie humana fundada na "relação sexual ancestral". Ora, tomando esta interpretação de um ponto de vista estritamente simbólico, podemos dizer que Dalí fez surgir um terceiro personagem no quadro: a criança morta sob a terra. O quadro contém, portanto, três pessoas, das quais uma invisível. A emergência e a evidência da terceira pessoa não ocorrem sem a presença do interpreta-

dor. Portanto, há a presença de quatro: o homem, a mulher, a criança morta e Salvador Dalí.

tempo no Ângelus

A atividade paranóico-crítica exercida sobre os fenômenos delirantes conduz Dalí a propor uma hipótese relativa ao funcionamento das associações no processo paranóico. Dalí levanta o fato de que o caráter violento da estereotipia, pelo fato da "repetição obsessiva", favorece uma significação emocional independente, ligada ao crepúsculo:

É esta significação particular que culmina nos sentimentos melancólicos e adquire todo seu relevo em certas manifestações da psicose maníaco-depressiva^[26].

Um dos fenômenos delirantes secundários dá lugar a outras finas observações clínicas:

Percebo, tirando dos papéis em desordem de minha biblioteca, um fragmento de um grande cromo representando um amontoado de cerejas, umas vermelhas, outras amarelas ou meio amareladas. Ainda que os pedaços visíveis do cromo sejam muito maiores do que o cartão postal do Ângelus que me serve de referência para este estudo, e ainda que o tema das cerejas seja expresso de modo muito nítido e realista, contudo, durante um único segundo, mas com uma potência visual total, o dito fragmento de cromo com meu cartão postal do Ângelus. A confusão tem toda a evidência visu-

al de uma alucinação e causa-me um choque muito violento, acompanhado de angústia^[27].

Esta anotação servirá para discutir uma questão importante em relação ao que a psicanálise freudiana chama de "d^éjà vu" [já visto] e ao que Dalí irá introduzir a respeito do "d^éjà con-nu" [já conhecido]. Esses fatores de acúmulo, de superposição e de coincidência conduzem Dalí a desenvolver o fenômeno "inverso" ao "d^éjà vu".



cartão postal

Sabe-se que a psicanálise explica o fenômeno do "d^éjà vu" pela projeção no mundo exterior do que já foi vivido inconscientemente; de modo que, segundo esse mecanismo, tudo o que, durante a duração da evocação do conflito inconsciente, entra na percepção, aparece

como já tendo sido visto "exatamente" uma outra vez, quando na realidade trata-se simplesmente de uma superposição no inconsciente de dois conflitos psíquicos análogos^[28].

A rapidez, a lucidez extrema do fenômeno que permitiu confundir instantaneamente o casal do *Ângelus* com o monte de cerejas, fenômeno acompanhado de angústia a cada vez que acontecia, leva a considerar que há um fator objetivo, um "acaso objetivo" que, inversamente ao que se apresenta no "dêjà vu", desencadearia durante um instante "a confusão do real e do imaginário". Fica assim enunciado o motor do mecanismo em jogo no processo paranóico que já tem um caráter interpretativo e que, portanto, não é objeto de uma interpretação como no fenômeno do "dêjà vu". Surpreendentemente, Dalí é muito prudente quando ele coloca esta hipótese. Enquanto que seu estilo habitual é nitidamente afirmativo com um tom de "sem apelo", aqui ele utiliza o condicional:

Talvez fosse possível colocar uma hipótese provisória segundo a qual em certas circunstâncias bastante complexas (em que o fator de "acaso objetivo" poderia intervir), o fenômeno do "dêjà vu" seria reversível. Ou, se preferirmos, hipótese segundo a qual, ao contrário do que se passa para o "dêjà vu", um certo número de circunstâncias e coincidências no mundo objetivo, certas "superstições" e colisões de objetos, seriam capazes, para o indivíduo, para motivar uma superposição de representações "análogas", que desencadeariam por um ins-

tante a confusão do real e do imaginário, acompanhada de uma clarividência interpretativa levando à ilusão do "déjà connu^[29]".

Dalí considera que fenômenos pouco estudados, tais como "o capricho" e sua variante, o "desejo irracional", podem receber uma luz a partir dessa concepção de associações que então já não se referem à vida inconsciente do sujeito .

Este primeiro passo de lado em relação ao imperialismo da dita vida psíquica e de sua análise traz uma concepção do tempo que não corrobora o *nachträglich*. Na concepção freudiana do *après-coup*, é no encontro *après-coup* com uma representação que lembra a situação traumatizante recalcada que o sintoma aparece. Dalí indica uma outra operação, ele mostra que o encontro devido ao acaso objetivo irá ter um efeito de remanejamento pela "confusão entre o real e o imaginário". Esta concepção abre a via ao ato enquanto imprevisível em sua manifestação e não previamente determinado pela história infantil e inconsciente do sujeito⁷.

No fenômeno paranóico, o tempo não é linear, ele não se inscreve segundo uma lógica de desenvolvimento ou de evolução predeterminante, ele tem seu tempo certo, enquanto submetido ao acaso objetivo⁸. Finalmente, uma vez esta-

7. Esta hipótese nos parece ser um apoio não negligenciável a ser utilizado pelos pedagogos e educadores para ajustar seu modo de responder aos caprichos diante dos quais eles se encontram com freqüência.

8. Para a retrospectiva de sua obra no Centro Georges Pompidou em 1979, Dalí pintou *Aurore, midi, après-midi et crépuscule*, tela que representa num estilo pontilhista quatro figuras da mulher do Ângelus no momento estático da oração. Este quadro, meditação sobre a relatividade do tempo, acompanhava-se de >

belecida essa reversão, Dalí conclui fazendo uma referência a uma das figuras do escrito que associa, justamente dando a cada um sua face, imagem e texto, o que é, de fato, uma dissociação, uma distinção:

A representação das cerejas conduz imediatamente, com uma ferocidade unânime, o fantasma cegante e aniquilador dos dentes. Trata-se de um tema obsessivo clássico do pensamento popular cujo exemplo é distribuído na hierarquia mais evoluída do dito pensamento, queremos dizer: o cartão postal^[30].

Todos têm a experiência de que um cartão postal tem uma relação com as férias e com tudo o que é falso refinamento e pieguice. Ele marca o impacto de um outro lugar temporário, sublinhando, por contraste, que haverá um outro lugar definitivo em que a imagem e o texto serão definitivamente separadas. Esta elaboração de Dalí dá uma indicação apreciável sobre a posição que chamaremos "em vacância de ser"⁹, que pode caracterizar o psicanalista em sua transferência com o louco.

O fenômeno original do "*déjà connu*", relativo a acontecimentos que não foram vividos, mas que entretanto se apresentam como conhecidos, tem uma resposta daliniana.

Quando o *Mythe Tragique* foi encontrado (1962) e publicado em 1963, Dalí fez o retrato de seu irmão morto^[31]. A revelação pública de Dalí sobre o *Ângelus* é acompanhada da

- > uma fita sonora gravada por Dalí, que dizia: Que horas são?/É hora do ângelus./Então, garçom, traga-me um arlequim!
- 9. A vacância aqui evocada deve ser lida a partir da etimologia: *vacare*, vagar, estar livre, ter tempo para.

pintura do retrato da criança morta. Retomando o modelo do cartão postal, pelo texto, Dalí revela publicamente o que está escondido, enterrado no quadro, e ao mesmo tempo ele restitui sobre uma tela a imagem daquele que ele havia qualificado de "primeiro ensaio de mim mesmo".

Esta resposta articula-se numa lógica que é mais efetiva do que elaborativa. Ela poderia dizer-se: "Dito e feito". A pontuação se faz por um traço que, de fato, é uma produção com duas faces: um texto e uma imagem. Não é uma tomada de consciência, é uma resposta em ato, um "passo a passo" com as ferramentas de que ele dispõe.

a evasão

A questão incontida em que o leitor se viu movido pelo texto *Le mythe tragique*, levou-o, através daquilo que ele lia, ao que ele não lia. Com efeito, após a leitura do texto não é mais possível não perceber a presença escondida de uma criança morta no quadro. A convicção inevitavelmente partilhada com a tese de Dalí adquire subitamente ares de uma cilada. Por esta sublime história de criança morta, que a tradição cristã chamou de "anjo", "pequeno anjo", o que aparece é que a referência textual a que remete o quadro foi retirada. Uma retirada no sentido próprio, uma retirada que a elevação do quadro ao nível do mito realizou perfeitamente.

Para precisar o vigor desta retirada, impõe-se aqui um desvio. Dalí havia ressaltado que Van Gogh tinha uma relação privilegiada com os quadros de J.-F. Millet:

Não podemos deixar de confrontar o caso desse homem (o que rasgou o quadro do Ângelus no Louvre) com o de Van Gogh, obcecado por Mil-

let no momento mais grave de sua loucura, o que o levou a copiar a seu modo vários quadros de Millet a partir de cartões postais^[32].

Dalí coloca uma questão pertinente:

A respeito deste assunto, nada de mais urgente do que uma análise psicanalítica, me aparece. Ela tiraria partido dos fatores que me são absolutamente desconhecidos, tais como a própria vida de Millet (que eu ignoro totalmente) ou um estudo, uma investigação estritamente fenomenológica ou ainda marxista, etc^[33].

Esta questão abre caminhos aparentemente incongruentes. Dados relativamente recentes permitem responder à questão de Dalí. A vocação de pintor de Jean-François Millet é particularmente marcada por seu encontro, no Louvre, com o desenho de Michelangelo representando um homem desmaiado. Este desenho dá a Millet um apoio quase vital:

Eu sofria desse mesmo corpo, desses mesmos membros. Vi bem que aquele que havia feito isso era capaz de personificar todo o bem e todo o mal da humanidade..., ali eu tocava o coração e ouvia a fala daquele que havia me assombrado a vida toda^[34].

A relação de Millet com Michelangelo através desse desenho introduz algo que podemos chamar de "fundamento assombrado" no sentido de que Millet "fundiu-se" no desenho

de Michelangelo. Este desenho deu suporte não somente à sua existência, ao seu desejo, ele o possuía, dando-lhe sustentação. As buscas nas biografias de Millet permitiram trazer à luz um fato surpreendente. Millet era originário de Gréville, no Cotentin; ele trabalhou em Cherbourg, em Paris, e depois em Barbizon a partir de 1849. Millet teve uma primeira mulher, Pauline Ono, que morreu em 1844 após três anos de casamento. Em 1845, ele voltou para Paris com uma serviçal, Catherine Lemaire, que ele conheceu em Cherbourg. Com Catherine Lemaire, Millet teve nove filhos. Ora, esta união foi legalizada tardiamente (no civil em 1853, no religioso em 1875, alguns dias antes de sua morte), sempre foi escondida de sua mãe, que morreu em 1853, sem saber que seu filho tinha então quatro filhos^[35]. Para Millet, a subjetivação não se constrói a partir da história familiar, mas a partir da obra de um outro, promovido então a suporte de sua existência e de seu desejo. A família é posta de fato fora da jogada.

Esta configuração também é válida para Van Gogh, e para Dalí. Eu escreveria: Michelangelo → Millet → Van Gogh → Dalí.

É na obra de um predecessor que se encontra o apoio para a criação. Este apoio é diferente do que chamamos influência artística: não são os motivos, o estilo, o modo de pintar, que são retomados. A posição desejante e criadora não se escreve nos termos familialistas do tipo: "de pai para filho...", ela encontrará sua fonte naquilo que um outro representou e se escreveria então: "desenho para faltar ao ser". Daquilo que foi o lugar da concepção e da educação, não há nada a esperar nem a tomar, este lugar está definitivamente perdido, é a partir de um outro lugar que um "fundamento"

irá se elaborar. O lugar da concepção está então marcado por um não lugar.

A análise do quadro de Millet, elevada por Dalí ao nível de um mito fundador, ao mesmo tempo que é aniquilador para a criança, resolve-se de forma diferente de uma tomada de consciência. Dalí introduzirá várias vezes este quadro em suas próprias telas, sendo as mais características: *Gala et l'Ángelus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses côniques* (1933), *Réminiscence archéologique de l'Ángelus de Millet* (1933), *Buste de femme rétrospectif* (1933), *Les atavismes du crépuscule* (1934), *Portrait de Gala ou L'Ángelus de Gala* (1935), *Dalí interprétant L'Ángelus* (1935). A verificação científica (por raios x) da elaboração paranóico-crítica não fecha a questão e Dalí pinta ainda as personagens do *Ángelus* em *La gare de Perpignan* (1965), *Aurore, midi, couchant et crépuscule* (1979).

A imagem "obsessiva" não é mais o objeto de uma interpretação, ela está em jogo nos quadros, nas esculturas, ela se torna utilizável. Aqui também a distância da interpretação freudiana é nítida. O que tinha tido valor de choque suscitando a angústia não é mais dissolvido pela interpretação, mas promovido ao status de algo que passa a ser utilizável figurativamente.

o anúncio

Esta retomada da imagem traumatizante e constitutiva coloca-nos no caminho da conclusão.

O que faz o casal do *Ángelus*, tal como o apresentou Millet?

À tarde, no momento do crepúsculo, ele se recolhe esperando o repicar do *Ángelus* e ora. A partir do século XII, as

badaladas do Ângelus da noite, superpondo-se às badaladas do toque de recolher, convidavam as pessoas à oração e depois a se recolherem em suas casas^[36]. As badaladas não se faziam com todos os sinos, mas consistiam em três toques repetidos três vezes, o que permitia recitar a oração entre cada série de três badaladas. Esta pequena cerimônia, que levava alguns a se ajoelharem para rezar as três Ave Marias, tinha portanto uma função social e religiosa. A partir do século XIV, houve um Ângelus da manhã e depois um ao meio-dia. A oração do Ângelus é uma lembrança do anúncio feito a Maria pelo anjo Gabriel de que ela carregaria o filho de Deus em seu seio^[37]. A oração do Ângelus é uma celebração do feito da palavra de Deus:

Angelus Domini nuntiavit Mariae.

— *Et concepit de Spiritu Sancto*

Ave Maria [...]

Ecce ancilla Domini.

— *Fiat mihi secundum verbum tuum.*

— *Ave Maria [...]*

— *Et verbum caro factum est,*

— *Et habitavit in nobis.*

— *Ave Maria [...]*

O argumento fundamental do quadro, sobre o qual parece se fundar seu sucesso epidêmico, é levado de um só golpe para um outro campo. Ali onde se veria o espelho da vida rural em sua lasciva passividade social e religiosa, um odor de tempestade, se não de horror, aflora. A fúria erótica e a criança morta entram na imagem insignificante e aí se impõem.

No momento em que o bom povo pensa que ele louva as virtudes da palavra de Deus que anuncia a chegada do Salvador, deixando virgem a Virgem, a interpretação de Dalí aniquila a ingenuidade da pior maneira¹⁰.

O doce casal rural é assassino, ele produz criança morta. O doce casal, que foi identificado com o pai e a mãe de Dalí com seu filho morto, em seguida com "GalaDalí" não querendo filhos, e depois com Dalí com sua mãe, torna-se o paradigma de uma ligação fechada em relação à qual a criança só pode ser morta¹¹.

Por uma surpreendente virada, Dalí reintroduz a relação sexual fecundante e assassina justamente na cena em que anuncia a concepção sem relação sexual "*Et verbum caro factum est*".

Além disso, Dalí coloca em cena a relação sexual a partir de: "Não há relação textual". Ali onde a palavra é apresentada como adquirindo sua maior efetividade, pois ela se torna carne, daí ela é retirada. Dalí formula: "*non verbum, non caro*", o que é o status da criança morta, às vezes chamada de "zumbi", "...nas nuvens", "morta-viva".

Enquanto que centenas de quadros, de afrescos, de vitrais, representam a Anunciação de modo compulsivamente

10. Em Nova York, em 18 de janeiro de 1935, para o "baile onírico" organizado por Caresse Crosby para algumas centenas de íntimos, bastante filtrados, Dalí havia concebido para Gala um chapéu preto "tendo em seu centro um bebê morto cujo cadáver já está em decomposição. Seu ventre é devorado por formigas, seu cérebro pinçado pelas garras de uma lagosta fluorescente". D. Bona, *Gala... op.cit.*, p.283.

11. O cantor de rock Hubert-Félix Thiéfaine escreveu uma música que começa assim: "Sou triste como uma criança natimorta"; esta apresentação não é tão rara na prática dos psicanalistas.

repetitivo com o anjo trazendo a mensagem de Deus a Maria recolhida, em 1947, Dalí pinta uma aquarela intitulada *Annonciation*. Duas formas, dois personagens, flutuantes, quase esfumaçados, um em primeiro plano verde, amarelo e vermelho, o segundo azulado, voltados para a esquerda, eles seguram ambos uma planta com uma flor, ambos portam asas. Esses dois anjos estão apenas pousados sobre retas que, como o desenho de uma perspectiva, conduzem a uma linha de horizonte sobre a qual encontram-se dois montículos azuis.



Annonciation • Salvador Dalí
aquarela, 1947

Esta *Annonciation* é das mais perturbadoras, ela não representa a Anunciação tal como, a partir do século IV, ela é representada pela tradição pictórica. Ela não apresenta o diálogo entre o Anjo e a Virgem, que é suposto inevitavelmente em todas essas representações. Os dois personagens dessa *Annonciation* são semelhantes, avançam na mesma direção sem que seja possível dizer quem segue o outro, encontram-se numa certa sincronia e apenas as cores pastel os delimitam.

Através de seu *mythe tragique* que revela a criança morta no *Angelus* de Millet e por sua concepção formal da *Annonciation*, Dalí liberou sua mensagem. O anúncio feito então por Dalí seria dotado desta simplicidade despojada: a criança morta não está só¹².



Tradução: Inês Machado

Revisão: Jussara Falek Brauer

12. Este anúncio pode ser considerado como o enunciado de um lugar para o psicanalista para alguns que desde o limbo devem encontrar uma ancoragem sobre a terra. Cf. J. Allouch, *Érotique du deuil...*, op. Cit., p. 293.

referências do capítulo 2

- [1] J.Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Le François, 1932; reed. Paris, Seuil, 1975.
- [2] S.Dalí, "Interprétation paranoïaque critique de l'image obsédante L'Angélu de Millet" in *Minotaure* n°1, Paris, 1933; reed.Skira, vol 1, p10. Neste mesmo número, o artigo de Dalí é seguido pelo artigo de Lacan "Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience".
- [3] S.Dalí, *Le mythe tragique de l'Angélu de Millet*, Paris, J-J Pauvert, 1963; reed.Fayard, 1978, e tradução para o espanhol, Barcelona, Tuquets Editores, 1978, 83, 89.
- [4] J.Allouch, *Marguerite ou l'Aimée de Lacan, et Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, EPEL, 1994 e 1995.
- [5] S.Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, La table ronde, 1984, p.2-3. Outras fontes biográficas indicam que Dalí nasceu nove meses depois da morte de seu irmão: D.Bona, Gala, Paris, Flammarion, 1995, p.209.
- [6] S.Dalí, *La vie secrète...*,op. Cit, p.17.
- [7] *Ibid.*, p. 35
- [8] Dalí, *La vie secrète...*,op.cit., p.171.
- [9] S.Dalí, *La vie secrète*, op. cit., p. 189-191.
- [10] L.Pauwels, *Les Passions selon Dalí*, Paris, Denoël, 1968, p. 62.
- [11] S.Dalí, "L'âne pourri", in *Le surréalisme au service de la Révolution*, n°1, Paris, 1930
- [12] R.Léthier, "Le pas de Vincent Van Gogh", em *Les persécutions*, atas do colóquio, Paris, Editions Greg, 1991, p. 103.
- [13] S.Dalí, *Le mythe tragique...*, op. cit., p. 35.
- [14] S.Dalí, *Le mythe tragique...*, op. cit., p. 37.
- [15] S.Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1989.
- [16] S.Dalí, *Le mythe tragique...*,op.cit., p.9
- [17] S.Dalí, *Le mythe tragique*, op.cit.,p.89
- [18] S.Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W.Jensen*, Paris, Gallimard, 1986.
- [19] *Idem*, *Un souvenir d'enfance...*,op.cit.
- [20] *Idem*, "Le Moïse de Michel-Ange", in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1982.
- [21] P.Eluard, "Notre vie".

- [22] S.Dalí, *La vie secrète...*, op. cit., p. 181, note 1. O lapsus calami: Grávida para Gradiva confirma o que avançamos sob o nome "GalaDalí". Além disso, Gala não ficará mais grávida depois da operação sofrida em 1932 (ablação dos órgãos genitais).
- [23] S.Freud, *Un souvenir d'enfance...*, op.cit. Para Freud, baseando-se nos cadernos de Leonardo, o quadro A Virgem e a criança é sintomático do apego erótico de Leonard por sua mãe, e encontra-se na base de sua posição homossexual.
- [24] S.Freud, "Le Moïse de Michel-Ange...", op cit.
- [25] *Idem*, ilustrado por Dalí, *Moïse et le Monothéisme*, Paris, Editions Art et Valeur, 1974.
- [26] S.Dalí, *Le mythe tragique...*, op. cit., p. 67.
- [27] *Ibid.*, pg. 69
- [28] S.Dalí, *Le mythe tragique...*, op.cit., p.71.
- [29] S. Dalí, *Le mythe tragique...*, op. cit., p. 71
- [30] S.Dalí, *Le mythe tragique...*, op. cit., p. 73.
- [31] S.Dalí, *Portrait de mon frère mort*, óleo sobre tela, 1963, 190x190, coleção particular, Suíça.
- [32] S.Dalí, *Le mythe tragique...*, op. cit., p. 33.
- [33] *Ibid.*, p. 90.
- [34] A.Fermigier, *Millet*, Lausanne, Skira, 1977, p. 24.
- [35] L.Poitevin, *Jean-François Millet*, Cherbourg, Éditions Isoète, 1990, p. 93.
- [36] J. Fournée, *Histoire de l'Angélus*, Saint-Cénére, Éditions Téqui, 1991.
- [37] Saint Luc, I, 26 e Saint Jean, I, 14.



3

r e a b i l i t a ç õ e s

Roland Léthier • Intervenção no colóquio
de Thélémyste 2000 em La Villette,
em 17 e 18 de março de 2000



reabilitações

Passeio pelo despejo, pela errância em direção à acomodação, escritura em garranchos daquilo que é irreparável.

Produção original de pretensão humana da escritura do desastre: reabilitação.

reabilitações

Há então "capa¹", "capaz", "capacitar", que ressoam com esse título². Essas palavras têm a mesma raiz: *habere* "segurar, segurar-se" (>Ter) que se pode encontrar em inglês com *able*.

O primeiro sentido é jurídico: "reabilitar uma cidade com prefeito" (1234): devolver a uma cidade o direito de ter um prefeito, desde Voltaire é utilizado como "fato de restituir ou de reaver a estima perdida".

Enfim, recentemente, a arquitetura utiliza a palavra reabilitação para qualificar as operações necessárias para devolver a edifícios vetustos, degradados, abandonados uma nova possibilidade de habitação e de presença vivente em seu ambiente.

Essas operações não são destituídas de risco e de surpresas.

Esta noção de reabilitação será utilizada para desenvolver a maneira original utilizada pela associação Thélémÿthe 2000 em sua abordagem e acompanhamento de jovens errantes.

I reabilitações

É andando, se deslocando que se descobrem os ordenamentos da arquitetura. Trata-se de um ponto de vista contrário à arquitetura barroca, organizada a partir de um ponto teórico fixo. • Le Corbusier, A propósito da villa Savoye em 1929.

1. Habit: hábito, uniforme, roupa própria a uma determinada função ou circunstância. Optamos por traduzir por "capa", em busca da homofonia que aparece no texto original.
2. Em francês: "Habit", "habile", "habiter", "habiliter". (nota de tradução).

Um ser que pode ler seu traço, isto já basta para que ele possa se reinscrever em outro lugar que não aquele de onde ele o porta. Esta reinscrição é esta a ligação que o faz, desde então, dependente de um Outro cuja estrutura não depende dele. • Jacques Lacan, "De um Outro ao outro", 14 de maio de 1969, inédito.

A partir dessas duas frases muito densas, que impõem, portanto que elas sejam escritas, nós empreenderemos, a conselho de Le Corbusier, um passeio, uma deambulação para tentar uma aproximação aos problemas clínicos originais que nos são propostos pelos jovens que chegam a Thélémythe.

Nossas ferramentas são as mais clássicas: a psicanálise, as psicoterapias, de diversas orientações. Fica logo evidente que existe uma falta de correspondência e mesmo uma espécie de derrota entre essas ferramentas e as situações às quais nós temos que nos dedicar.

Nós tomaremos então a derrota para começar nosso passeio.

A transferência, que é o tipo privilegiado de ligação com o qual a psicanálise opera, encontra-se mal colocada de saída, e de uma forma particular. A ligação transferencial entre o analisante e seu analista supõe de uma parte e da outra uma certa estabilidade espacial e temporal. Mesmo que Freud conduzisse algumas de suas curas passeando no bosque e falando com seu paciente ou sua paciente, mesmo que Lacan recebesse algumas vezes seus analisantes aos domingos em sua casa de campo, a situação clássica supõe o encontro em um lugar e em uma hora definidos.

Ora, esta condição mínima de encontro está com frequência muito longe de poder ser mantida.

derrota

Uma derrota do quadro é proposta, isto não é feito por maldade e não se trata forçosamente de uma transferência negativa.

Então, como abordar este modo de presença que se manifesta pela ausência, pelo esquecimento, pelo atraso?

Pode-se tentar tratar isso como uma formação do inconsciente, um ato falho, mas muito rapidamente se percebe que esta pretensão é vã.

Uma outra característica disso que nós chamamos uma clínica original concerne um tipo de corte muito particular. As sessões em que se dizem coisas importantes com relação aos sofrimentos vividos, às rupturas, à solidão, às exclusões, são fortes. Há uma forte implicação do jovem que partilha assuntos íntimos e trágicos com seu terapeuta.

E então, esses momentos que manifestam um forte investimento transferencial são como que imediatamente apagados. Esses momentos, no curso dos quais uma articulação subjetiva se desenvolve, se elabora, são imediatamente surpreendidos com um não lugar.

Exatamente como se este processo subjetivo que se elabora na relação, este partilhamento do sofrimento em um clima de verdade não tivesse tido lugar, ele passa ao calabouço.

Os termos clivagem, esquize, denegação, que são utilizados pelo vocabulário técnico parecem pobres para dar conta deste engolimento de um momento elaborador da vida subjetiva.

Nós sabemos que os deportados que viveram a experiência dos campos, que aqueles que foram convidados a relatar

a selvageria e a tortura na Argélia não retornam ou retornam pouco sobre essas experiências, elas se afirmam então como não partilháveis. Seu valor "traumático" obriga à colocação de uma distância que é também uma forma de preservar o meio ambiente, não expô-lo ao relato dessas experiências inumanas.

Mas não é isso.

É digno de nota que para o terapeuta há um efeito de destruição que pode ser persecutório. Com efeito, o engolimento do momento de elaboração subjetiva partilhado engole igualmente o terapeuta que então é nele mortificado, reduzido de alguma forma a não ter sido.

Adeus títulos, diplomas, reconhecimento e outros apoios subjetivos e profissionais!



Um tormento calmo leva a experiência humana do dizer e deixa transtornado aquele que participou dela

Os fantasmas de incompetência, de inutilidade, de desligamento vêm atacar aquela ou aquele que acreditou que havia se passado alguma coisa.

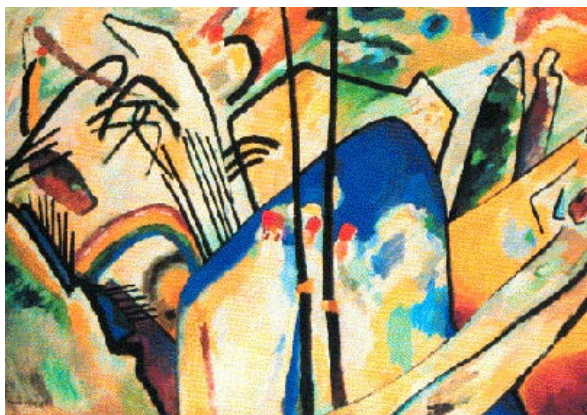
Nosso caminho começa então bem precisamente por uma derrota e a primeira paisagem encontrada pode se chamar "o jardim dos suplícios".

jardim dos suplícios

Na história da pintura, houve em 1911, a chegada da pintura figurativa inventada por Kandinsky (Composição IV)^{[1]*}.

O salto estético em que consiste o desprendimento do figurativo foi acompanhado de uma operação de nomeação original.

Não somente a pintura não representava mais nada, mas os quadros começaram a se chamar "Sem título".



* As referências bibliográficas deste capítulo encontram-se na página 126.



jardim dos suplícios

É digno de nota que três anos antes da primeira guerra mundial, três anos antes da carnificina de Verdun no curso da qual centenas de milhares de homens perderam a face e o nome, por uma terrível antecipação artistas alemães (Kandinsky e Hartung) apresentaram na pintura a perda da figura e do nome.

Um pouco mais tarde, em 1946, logo depois de Hiroshima e Nagasaki, o pintor americano Jackson Pollock se lança em uma aventura absolutamente nova na história da pintura.

Pollock conheceu o álcool, a desintoxicação, a internação psiquiátrica, a psicanálise.

E de um só golpe, em 1946, em East Hampton em uma velha granja que ele tinha acabado de reformar, e depois de ter enviado sua mulher de férias, ele põe a tela no chão e começa a recobri-la de pintura com baldes furados.

Esta forma de pintar absolutamente nova que despreza o cavalete será denominada *dripping*, e Pollock cognominado *Jack the dripper*, em francês "Jack o respingador"³. Esta invenção tira Pollock da crise subjetiva e estética à qual ele estava confrontado. Pollock era um grande admirador de Picasso, de Miró, dos muralistas mexicanos e das abstrações líricas de Kandinsky.

Pollock fala assim de seu gesto:

No solo eu estou mais à vontade. Eu me sinto mais próximo do quadro, eu faço mais parte dele; pois desta forma eu posso andar em torno de tudo, trabalhar a partir dos quatro lados e estar literalmente dentro do quadro. É um método parecido àquele dos pintores indianos do Oeste que trabalham sobre a areia^[2].

Depois da invenção de Kandinsky, o gesto de Pollock também é ligado à guerra.

Kandinsky havia antecipado a destruição da figura e do nome que a grande guerra iria realizar.

Pollock, depois de Hiroshima e Nagasaki, realiza isso que podemos denominar a "de-solação".

Colocando a tela no chão, jogando com largos gestos não controlados a pintura na tela, Pollock abole a distância, abole a profissão de pintor, ele é como um dançarino louco em cima da tela e ao mesmo tempo ele faz corpo com a tela. Seguindo o exemplo de Picasso que havia escrito "Eu sou o caderno", Pollock realiza de alguma forma a frase "Eu sou a tela". O esta-

3 Em francês "égoutteur" (nota de tradução).

tuto de pintor é aí abolido, toda pretensão estética é abolida, todo cálculo, toda pesquisa de composição, Jack o respingador, em uma experiência próxima da loucura, se dá à pintura, faz corpo com a pintura, ele é a pintura.

Por esta experiência ele vem marcar, depois de Hiroshima e Nagasaki, isto que nós chamamos a "de-solação", a possibilidade para os humanos de abolir o solo.

Esses gestos de invenção na história da pintura dão uma pequena indicação sobre, digamos, o dar-se conta, por encenar sua própria destruição, de algo que a humanidade agora é capaz de fazer.

É por meio de uma invenção formal que estes pintores fizeram o relato, apresentaram a relação nova da humanidade com a sua destruição.

Esta invenção formal porta nela mesma marcas, traços da destruição: abolição da figura e do nome, abolição do cavalete e da tela vertical diante do pintor, manifestação da "de-solação".

Nosso passeio, nos conduzindo de saída ao "jardim dos suplícios", permite então formular dois traços característicos dos jovens que nos são encaminhados.

- A presença não se dá sobre o fundo da ausência tal como Freud pôde teorizá-la em "Mais além do princípio do prazer" com o jogo do *fort-da* pelo qual a criança simboliza a ausência da mãe. Esta presença, que não se manifesta sobre o fundo de ausência, tem uma pontualidade radical, ela é estritamente pontual, como uma aparição.

- Este traço é homogêneo com o segundo que nós evocamos, que se refere ao engolimento da experiência transfereencial de articulação subjetiva.

A cura psicanalítica é fundada na noção de escritura constituinte. Em seu encontro com o analista o sujeito desenvolve as desventuras de sua construção subjetiva. Esta relação constituinte é ao mesmo tempo a análise dos pontos de ancoragem e de desfalecimento do sujeito, e ao mesmo tempo a construção de uma posição subjetiva não alienada no desejo do outro.

Tudo isto é a teoria, a teoria polida e lisa, utilizável em certos casos.

As situações que nos são propostas colocam em cheque de forma particular esta bela construção provisória. O fato de que a presença se manifesta sob a forma de uma aparição pontual, o fato de que a elaboração subjetiva que se opera a cada encontro se evapora como uma poça d'água ao sol, nos conduz a tentar abordar esses fenômenos falando de uma revolução científica recente.

Freud situava sua descoberta do inconsciente como uma revolução copernicana.

A hipótese do inconsciente descentra a posição do sujeito. A consciência de si não é mais o lugar de restauração da presença do sujeito, as formações do inconsciente vêm subverter esta centralidade da consciência.

A exemplo da revolução copernicana que tirou a terra de sua posição de centro do universo, a revolução freudiana tirou o sujeito de sua apreensão única pela consciência.

A nova etapa de nosso passeio vai, portanto nos conduzir ao jardim dos continentes, justamente um jardim onde se verificou que o estável e o contínuo eram ilusões tenazes.

orientações

O que me conduz a vos falar desta revolução científica, são, portanto os problemas clínicos que nos são colocados pelos jovens de TLM e dois pequenos processos que nos levaram a poder formular, escrever isso que Corbu denomina de prescrições da arquitetura.

Com o pintor Marc Desgrandchamps, nós trabalhamos durante um ano sobre Jackson Pollock^[3]. Nosso projeto era tentar entender como tinha operado este inventor da pintura de vanguarda nos Estados Unidos, como estava articulada sua invenção. Nós queríamos colocar isso em relação com a utilização dos nós, das tranças feitas com pontas de corda criadas por Lacan, igualmente uma invenção para abordar os processos humanos.

Este estudo nos levou a constatar um fato surpreendente:

Depois de seu nascimento no Middle West, em Cody, a cidade de Bufalo Bill, Pollock passou sua juventude na Califórnia vindo depois a se instalar em New York. Desenhando sobre um mapa os circuitos das viagens e dos lugares onde Pollock morou, chegamos a constatar que depois de numerosas idas e vindas do leste ao oeste, em 1946, ele finalmente instalou seu atelier em uma granja em East Hampton, Long Island, quer dizer na ponta leste dos Estados Unidos, o lugar mais próximo da Europa. Em New York, Pollock viveu sempre mais ou menos com os outros, na casa de seus irmãos, ou nos apartamentos que lhe eram emprestados. Em 1951–52 seus quadros são expostos em Paris. Em 1955, Jackson Pollock compra um passaporte para ir à Irlanda e a Paris para encontrar Picasso. Em 11 de agosto de 1956 às 22 horas e 15 minutos, ele se arrebenta contra uma árvore com seu carro.

O que é digno de nota na geografia das viagens e das instalações de Jackson Pollock, é o movimento progressivo em direção ao leste, em direção à Irlanda, terra de seus ancestrais. Com efeito, enquanto os quadros, sobretudo os *drip-pings*, apresentam redes complexas não orientadas (não se sabe onde é a parte de cima, a parte de baixo, a direita, a esquerda do trabalho), ao mesmo tempo a trajetória histórica e geográfica de Pollock é clara, ele vai em direção ao leste, ele vai para a Irlanda e pára brutalmente contra uma árvore. Sua trajetória para o este fica inacabada.

Este estudo permite ressaltar de que modo, na errância da criação, no interior da errância criativa, havia também uma lógica geográfica: a viagem para a Irlanda, para a terra dos ancestrais (sua psicanálise junguiana não é talvez inócua neste retorno mítico e real para a terra dos ancestrais).

O segundo estudo que nos conduz a esta revolução científica de que eu falei a vocês concerne à orientação das pirâmides de Giseh^[4].



É estudando com o arquiteto Pierre Crozat, que revelou, contra os egiptólogos, o princípio de construção das pirâmides, que nós pudemos esclarecer uma questão que estava até então resolvida pelo obscurantismo mágico ou religioso: a questão da orientação das pirâmides^[5].

A orientação das pirâmides foi objeto das mais variadas interpretações, a mais divulgada sendo a de que as pirâmides de Chéops, Chéphren e Mykérinos são orientadas em direção aos quatro pontos cardeais.

A relação das pirâmides com as forças celestes foi sempre extremamente fecunda. Não somente supunha-se que as pirâmides continham o saber do Egito antigo, mas que elas somente poderiam ter sido construídas com a ajuda dos deuses. Sem refazer o catálogo das dezenas de teorias relativas à sua construção e orientação, ficaremos aqui muito terra a terra.

A orientação das pirâmides não é um assunto celeste nem de relação com os deuses. A orientação das pirâmides está simplesmente ligada ao solo sobre o qual elas foram edificadas. Para entender isso é suficiente que se tenha uma noção clara e concreta de seu modo de edificação. A teoria dominante no que se refere à edificação das pirâmides afora as teorias místicas, teosóficas e astronômicas, é a teoria rampista. Ela defende a idéia de que os blocos de calcário que constituem o corpo das pirâmides foram carregados progressivamente sobre rampas de areia e que milhares de trabalhadores egípcios içaram esses milhares de blocos de calcário de 2,5 toneladas a 230 metros de altura.

Pierre Crozat fez três objeções maiores a esta tese rampista:

1. O primeiro texto que descreve a edificação das pirâmides é *l'Enquête* de Heródoto^[6], escrito uns

2000 anos depois da sua construção e apoiando-se na transmissão de testemunhos orais. Heródoto diz que as pedras foram elevadas graças a máquinas feitas de pedaços curtos de madeira, o equivalente a uma alavanca que permite a trinta homens elevar um bloco de 2,5 toneladas por 0,80m.

2. Não restam traços das rampas cujo volume teria sido equivalente ao volume das pirâmides.

3. Os conhecimentos matemáticos dos egípcios em 2500 a.C. não lhes permitiriam calcular com antecipação as dimensões de um edifício como esse^[7]. A teoria rampista supõe, com efeito, que as dimensões do edifício sejam calculadas antecipadamente.

Esses três argumentos refutam a simplista teoria rampista que se remetia a explicações astronômicas ou religiosas quanto à orientação das pirâmides.

A teoria denominada — por acréscimo e elevação, desenvolvida por Pierre Crozat, retoma a descrição feita por Heródoto e dá conta da edificação das pirâmides tendo em conta os conhecimentos matemáticos da época. Os blocos de calcáreo que constituem o corpo das pirâmides não foram importados, eles foram pegos no próprio planalto de Guizeh. Eles foram recortados na massa calcária do planalto e progressivamente montados com as alavancas de madeira segundo o princípio da vala e da muralha (a massa de pedra erguida para fazer a vala permite erguer a muralha).

Ora, e é aí que iremos chegar à nossa revolução científica, a pedreira de calcáreo do vale de Gizeh é, como todas

as pedreiras, orientada por linhas e fissuras. Para recortar blocos paralelepípedos, é mais simples e seguro recortá-los seguindo as linhas de fratura da pedreira. Se é verdade que a orientação das três grandes pirâmides de Gizeh é simplesmente comandada pela orientação das linhas de fratura da pedreira de Gizeh, foi então a configuração do subsolo que comandou a orientação dos edifícios.



Ora, a configuração do subsolo também não vem do céu.

Essas linhas de fratura se constituíram em uma época identificável, na época da formação do vale do Nilo.

A revolução científica da qual eu vou falar, data oficialmente de 1963. Ela causa um pouco de vertigem se levarmos em conta as escalas de tempo que ela põe em jogo. Ela dá conta igualmente da tenacidade do fantasma de estabilidade nos seres humanos.

jardim dos continentes^[8]

Desde a antiguidade, os espíritos curiosos se interessaram por fenômenos observáveis cuja explicação não se dava por si mesma. No Egito, por volta de 470 a.C., Heródoto viu conchas petrificadas, ele deduziu daí que, em uma certa época, o mar havia recoberto as terras. Da mesma forma, Xenophane e Colophon e Xantus o Lídio descobriram essas conchas petrificadas em Maltane na Armênia e chegaram à mesma conclusão.

Na época da Grécia clássica, Aristóteles, estudando ele também a questão, não teve sequer dúvida quanto às mudanças possíveis da geografia:

O mar banha hoje regiões que foram em outros tempos terra firme, e esta reaparecerá um dia lá onde nós encontramos hoje o mar... mas esses fenômenos escapam à nossa atenção porque eles se produzem sucessivamente em períodos de tempo que, por comparação com nossa breve existência, são de uma duração imensa.

Na Idade média e na Renascença a interrogação quanto à presença de fósseis continuou a agitar os espíritos. Certas pessoas viam aí simples jogos da natureza, outras pelo contrário consideravam que se tratava de restos petrificados de organismos que haviam realmente existido.

Para explicar este fenômeno, havia, durante séculos, a tese diluvialista que permaneceu dominante.

O texto bíblico permite explicar como o conjunto das terras foi recoberto pelas águas:

Deus viu que a malícia do homem sobre a terra era grande e que seu coração só formava pensamentos maus havia muito tempo. Deus se arrependeu de haver feito o homem e se afligiu dentro de seu coração. Deus disse: 'Eu vou apagar de sobre a superfície do solo os homens que eu criei, desde o homem até as bestas, os répteis e os pássaros do céu, pois eu me arrependo de os haver feito'.

Mas Noé obteve graça aos olhos de Deus.

Deus disse a Noé: 'O fim de toda a carne veio ante mim, pois a terra está repleta de violência por causa deles; eis que vou destruí-los, assim como a terra. Faz uma arca em madeira cipreste [...] De tudo que vive, de toda carne, tu farás entrar na arca dois de cada espécie para guardá-los em vida contigo; eles serão macho e fêmea [...] E tu, procura todos os alimentos que se comem, e faz provisão deles; isso te servirá de nutrição para ti e para eles'. Noé fez tudo aquilo que Deus havia encomendado; assim fez ele^[9].

E foi o dilúvio durante quarenta dias.

Esta tese diluvialista conforme o dogma cristão não foi partilhada por certos espíritos mais rigorosos, em particular por Leonardo da Vinci:

Podemos apenas admirar a parvoíce e a simplicidade destes que querem que estas conchas tenham sido transportadas pelo dilúvio.

Se fosse isso elas seriam jogadas ao acaso confundidas com outros objetos, todas a uma mesma altura. Ora, as conchas são depositadas por andares sucessivos; nós as encontramos ao pé da montanha assim como em seu cume; algumas estão ainda ligadas ao rochedo que as portava. Aqueles que vivem em sociedade: ostras, mexilhões, estão em grupo; os solitários encontram-se de quando em quando, tal qual nós os vemos às margens do mar.

A tese muito moderna de Leonardo foi contestada por Voltaire que pensava que esses fósseis encontrados sobre as montanhas tinham sido abandonados lá por peregrinos e viajantes.

E é apenas no final do século XVIII que a tese do dilúvio perde sua autoridade. É o nascimento de uma geologia e de uma paleontologia científicas que permite começar a explicar como, sobre um mesmo terreno pode-se encontrar fósseis de crocodilos, animais que vivem em zonas tropicais, e fósseis de renas que vivem em zonas árticas. Ainda que alguns sustentassem que os animais das zonas tropicais tivessem sido transportados pelas águas do dilúvio ou pela armada de Han-nibal, Buffon emitiu a hipótese de uma mudança progressiva do clima e de um resfriamento da terra. Contra a tese transformista de Buffon, Cuvier emitiu a tese dita catastrofista que supõe um certo número de catástrofes, de convulsões do globo terrestre que acarretaram a extinção de certas espécies. Ele não hesitou em identificar a última destas catástrofes com o dilúvio bíblico.

Ao longo da segunda metade do século XIX, com o desenvolvimento das colonizações, a paleontologia pode começar a compreender os deslocamentos dos animais e dos vegetais ao longo dos tempos geológicos. Isto supunha conceber que as terras e os mares poderiam ter sido repartidos de outra forma, que a repartição dos continentes não havia sido sempre idêntica à situação atual. Muitas teses se sucederam então reconstituindo a história biogeográfica da terra (em 1883, Melchior Neumayr publicou uma geografia do período jurássico; na mesma época, o geólogo vienense Eduard Suess emitiu a hipótese da existência de super continentes entre os quais o Gondwana que reunia Índia, Madagascar, África, América do Sul).

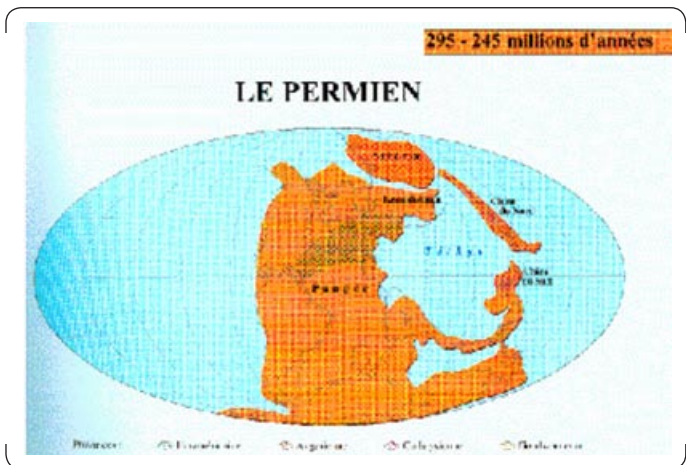
É em 1912, na época em que Freud escreve "A dinâmica da transferência", que o climatólogo alemão Alfred Wegener apresenta pela primeira vez uma teoria coerente do deslocamento dos continentes. A primeira edição de sua célebre obra *Die Entstehung der Kontinente und Ozeane* aparece em 1915, no momento em que Freud publica *Metapsychologie*. Wegener tinha sido surpreendido pelo fato de que os contornos dos continentes de uma parte e de outra do Atlântico podiam se encaixar como peças de um *puzzle*. A África ocidental se adapta à concavidade do golfo do México, enquanto que o Nordeste do Brasil se coloca comodamente no golfo de Guiné. Para Wegener os continentes eram de alguma forma imensas jangadas graníticas que flutuavam sobre um substrato basáltico. No final do Paleozóico (por volta de 250 milhões de anos), os continentes foram reunidos em um único conjunto, o Pangeo, que se fragmentou em seguida, e seus diversos elementos foram afastados uns dos outros para formar os continentes atu-

ais. Os geólogos ficaram muito céticos com respeito à tese de Wegener.

Depois da segunda guerra mundial, o desenvolvimento do paleomagnetismo e da geologia marítima permitiu reconstituir com relativa precisão a história da progressiva constituição da terra. É em 1960-1963, na época em que Lacan faz seus seminários sobre "A ética da psicanálise", "A transferência em sua disparidade subjetiva, sua pretensa situação, suas excursões técnicas", "A identificação", "A angústia", que os dados científicos trazidos pelo magnetismo e pela geologia são sintetizados na teoria da tectônica das placas (em 1960), o geólogo americano Harry Hess propõe sua teoria da renovação dos fundos marinhos, em 1963, (o inglês Fred Vine e Dummond Matheus completam a hipótese de Hess a partir de dados paleomagnéticos).

A bela certeza da estabilidade dos solos viveu. Demonstrou-se que os continentes se deslocam, carregados pelo movimento das placas das quais eles fazem parte.

O que miticamente a bíblia havia descrito com o dilúvio corresponde a catástrofes reais e datadas. No final do Ordoviciano (435 milhões de anos) uma importante glaciação provocou uma baixa do nível dos oceanos que levou ao desaparecimento de uma boa parte do plâncton. Alguns milhões de anos mais tarde, o clima se reaquecendo, a fusão dos gelos arrastou uma importante subida dos níveis marinhos que provocou um segundo episódio de extinção afetando sobretudo as faunas que viviam no fundo do mar, e 57% dos gêneros desapareceram no curso dessas duas crises.



No final do Permian (250 milhões de anos), a formação da Pangéio reduziu consideravelmente a superfície dos mares e acarretou a extinção de 96% da fauna e da flora.

Uma outra catástrofe ecológica se produziu há 65 milhões de anos. A queda de um enorme meteoro, cuja cratera foi encontrada no México, provocou uma enorme nuvem de poeira que escondeu o sol durante muitos meses o que acarretou a parada da fotossíntese. A extinção da flora, da fauna herbívora e da fauna carnívora. Entre 400 e 800 espécies sucumbiram então.

A história bíblica não deixa de ter fundamentos reais.

Este pequeno desvio pelo jardim dos continentes permite então entender como a história do deslocamento e da constituição dos solos deu sua orientação às pirâmides.

A formação do vale do Nilo data do fim do Mioceno, após o deslocamento da África em direção ao norte, sua junção

com a Eurásia e a abertura do Mar Vermelho. A orientação das pirâmides se encontra então ligada ao deslocamento da África há cinco milhões de anos.

A vertigem dada por essas escalas de tempo não está ausente de nossas preocupações e de nossas práticas. O simples fato de que, em seus fundamentos políticos, práticos e teóricos, Télémthe 2000 tenha excluído o encontro com as famílias dos jovens é um posicionamento de forte alcance subversivo.

Este pressuposto é, digamos isto diretamente, anti-médico, anti-psicológico e mesmo anti-psicanalítico em sua versão freudiana.

A situação dos jovens não é referida a um patrimônio genético ou predisponente, não mais que à resultante de perturbações educacionais e psicológicas da infância.

A posição de ruptura com as referências conduz a sustentar que houve deslocamento irreversível em relação e essas bases. As coordenadas da posição do jovem não são referíveis a um passado, o que seria apenas uma reconstrução mais ou menos fictícia em função dos saberes e das histórias que estão na moda (forclusão, maltrato, pedofilia, incesto, drogadição...).

Prender-se estritamente a isto que é trazido pelo jovem e por aqueles que têm a tarefa do encargo administrativo de sua trajetória (ASE) obriga à elaboração da escrita de um percurso.

II questões de inscrição

Antes de tentar precisar esta noção de elaboração da escrita de um percurso, não se pode deixar de notar o esforço de desinstitucionalização que isto supõe.

Antes de abordar o lugar da letra nesta elaboração de uma escritura, devemos a dizer algumas palavras de contorno paranóico.

A constatação do fracasso das iniciativas institucionais (escola, instituições de tratamento, de reeducação, famílias substitutas, lares) leva a considerar que não é a qualidade do trabalho e da iniciativa que elas propunham que está em questão, mas mais estruturalmente a inadequação fundamental entre a concepção que essas instituições se fazem delas mesmas e o sujeito à deriva que elas acolhem. Toda instituição se concebe de forma paranóica como um bom contorno que cumpre bem sua função: a prova é que seu financiamento está assegurado pelo estado, pelas coletividades locais ou pela seguridade social, organismos cuja boa fundamentação é certamente incontestável. Ora, este contorno paranóico não contém senão sua própria certeza de ser um bom contorno. É notável constatar a que ponto eles quase não deixaram traço sobre aqueles que os atravessaram. Elas não funcionaram como ponto de ancoragem, como etapa na elaboração subjetiva dos jovens que se fizeram excluir delas ou que as desertaram.

O envelope paranóico institucional ficou vazio, prossegue seu caminho com alguns que se adaptaram a ele, que o adotam, que se identificam ao seu poder identitário.

letras em sofrimento

Estas observações sobre a ineficiência dos envelopes institucionais paranóicos deixam a questão em suspenso. Com efeito, isolamos dois traços exemplares relativos aos jovens que chegam à Télémlythe:

1. A ausência não se joga sobre um fundo de presença.
2. Há um engolimento da articulação subjetiva elaborante.

Um terceiro traço pode ser levantado. Ele se manifesta pela perda quase sistemática de todo documento escrito: carteira de identidade, carta de seguridade social, *carte orange*⁴, cartão de telefone, carnê de entrevistas... Este terceiro traço, nós o nomearemos:

3. O escrito em produção.

Um novo degrau é necessário para desenvolver este traço e para encarar uma paisagem onde é possível viver.

A frase de Lacan citada em exerto:

Um ser que pode ler seu traço, isto já basta para que ele possa se reinscrever em outro lugar que não aquele de onde ele o porta. Esta reinscrição é esta a ligação que o faz, desde então, dependente de um Outro cuja estrutura não depende dele.

É sedutora, hermética e por comentar.

Lacan não chegou de imediato a este enunciado. Este enunciado chega em maio de 1969, um ano justamente depois de um famoso maio de 68 e depois de 16 anos de seminários.

Logo de início, com prudência, Lacan não diz: "um ser que lê o seu traço", ele suspende esta afirmação a uma possibilidade: "um ser que pode ler o seu traço", isto deixa aberta a possibilidade de que ele não tenha nem traço, nem leitura

4. *Carte orange* é um bilhete de metrô que serve para ser utilizado durante um mês (nota de tradução).

deste traço, onde nós poderíamos reconhecer as errâncias sem domicílio fixo, errâncias que escapam às inscrições identitárias, institucionais e sociais. É delicado falar destas errâncias. Algumas delas são irreversíveis, outras passageiras. Algumas conduzem a uma fossa comum como o destino realizado da não particularização, outras se agarram a um lugar, uma atividade, uma relação, e desaparecerão enquanto errância.



Pichação realizada na entrada dos escritórios de TLM em julho de 1999.

É digno de nota que as posições dos enunciados mais avançados pela a teoria *queer*^[10] sustentam a possibilidade de uma identidade impessoal, de uma identidade sem nome e um modo relacional comunitário relativamente selvagem não marcado por uma localização socializada (em Paris é o Marais!).

A errância é aí integrada como uma nova forma de relação, ainda que não esteja nem mesmo numa revolta contra o

conformismo pequeno burguês que é a ideologia dominante da cultura contemporânea. Existe então uma vertente criativa da errância.

De uma outra forma, escritores já haviam sublinhado esta estranha possibilidade de uma relação pouco identificável:

Minha amizade cúmplice: eis aí tudo o que o meu humor traz aos outros homens.

[...] amigos até este estado de amizade profunda onde o homem abandonado, abandonado por todos os seus amigos, encontra na vida aquele que o acompanhará para além da vida, ele mesmo sem vida, capaz da amizade livre, desligado de todas os laços^[11].

Enquanto os surrealistas, inspirados pelas novas possibilidades de expressão trazidas pela psicanálise, empurraram as convenções literárias e institucionais, provocaram as belas e românticas representações humanas com filmes e quadros iconoclastas, outros mais discretamente, elaboraram novas formas de dizer e de ser:

Nós devemos renunciar a conhecer aqueles a quem nos liga algo de essencial; quero dizer, nós devemos acolhê-los na relação com o desconhecido onde eles nos acolhem, nós também, em nosso afastamento. A amizade, esta relação sem dependência, sem episódio e onde entra, entretanto toda a simplicidade da vida, passa pelo reconhecimento da estra-

nheza comum que não nos permite falar de nossos amigos, mas somente de falar a eles, não de fazer deles um tema de conversa, mas o movimento do acordo onde, nos falando, eles reservam, mesmo dentro da maior familiaridade, a distância infinita, esta separação fundamental a partir da qual o que separa se torna relação^[12].

Ao mesmo tempo em que as ruidosas saídas dos surrealistas, os membros da sociedade secreta *Acephale*, que Lacan acompanhou de perto, secretavam outras modalidades relacionais no seio de sua comunidade eletiva.

Blanchot perseguirá sua elaboração até atingir formulações inéditas até então desde Nietzsche:

Ler, escrever, como vivemos sob a vigilância do desastre: exposição à passividade sem paixão. A exaltação do esquecimento.

Não és tu que falarás: deixa o desastre falar em ti, seja pelo esquecimento ou pelo silêncio.

O desastre já ultrapassou o perigo, mesmo quando jamais estamos sob a ameaça de —. O traço do desastre é que nós estamos nele sempre sob ameaça e, como tal, transposição do perigo^[13].

Essas recentes formulações dão um colorido vivo, um odor acre aos impasses subjetivos trazidos pela modernidade

e aos quais os esforços normalizantes se esgotam ao dar um estatuto com custo e desgosto.

passar pelo ilegível

O aluno Arthur Rimbaud havia sido particularmente distraído no curso de literatura. No fim da aula, o professor diz a ele:

- "Aluno Rimbaud você me fará cem linhas".
- "Cem linhas de quê?" Perguntou Rimbaud.
- "Daquilo que você quiser" respondeu o professor.

O aluno Rimbaud escreveu cem linhas e as levou, no dia seguinte, ao professor.

O professor contou as linhas, havia cem linhas, ele rasgou as folhas e as jogou no lixo.

Este simples gesto de rasgar terá sido talvez determinante em seu destino de traficante de armas e de poeta.

Para tentar aproximar como certos gestos simples de rasgar produzem um certo modo de inscrição, lembramos que a invenção da psicanálise há um século, foi situada por Roland Barthes em um tempo de ruptura com a escritura romântica.

É nesse ponto onde o laço social organizado, regido pela escrita romântica se rasga em pedaços, que Freud, em 1895, introduz um modelo de escritura do sujeito humano^[14]. O esquema do *Esboço*^[15] esboça a relação de inscrição das percepções que o sujeito absorve e seleciona. Depois, em 1900, Freud dá ao sonho o estatuto de uma escrita de tipo hieroglífico a decifrar como um rébus, quer dizer, no qual há a distinguir o ideograma, o fonograma e o determinativo.

Então de imediato, a psicanálise, em seu empreendimento de descoberta da posição do humano no mundo físico e social se apóia na escritura.

A escrita é o que caracteriza o que é humano entre os seres vivos.

Meio século mais tarde, Lacan, seguindo Freud depura e precisa este modo de inscrição enunciando sua primeira conjectura sobre a origem da escrita^[16]:

Falamos de ideograma ou de ideografismo?

Isto que nós vemos sempre, a cada vez que podemos fazer intervir esta ética do ideograma, é alguma coisa que se apresenta como efetivamente próxima de uma imagem, mas que se torna ideograma à medida daquilo que ela perde, daquilo que ela apaga de mais a mais deste caráter de imagem [...]

Vocês vêm onde eu quero chegar. Ainda que em última instância aquilo que primeiramente os fenícios, depois os gregos fizeram de admirável, a saber, esta alguma coisa que permite uma notação tão estrita quanto possível das funções do fenômeno com a ajuda da escrita, é em uma perspectiva totalmente contrária que devemos ver isso de que se trata.

...a escrita como material, como bagagem, esperava ali...

...a escrita esperava ser fonetizada, e é à medida em que ela é vocalizada, fonetizada como

outros objetos, que ela ensina, a escrita, se eu posso dizer, a funcionar como escrita.

É notável que seja em 20 de dezembro de 1961, alguns dias antes do Natal que Lacan fale do nascimento da escritura.

A invenção da escritura assim descrita por Lacan pode então ser esquematizada assim:

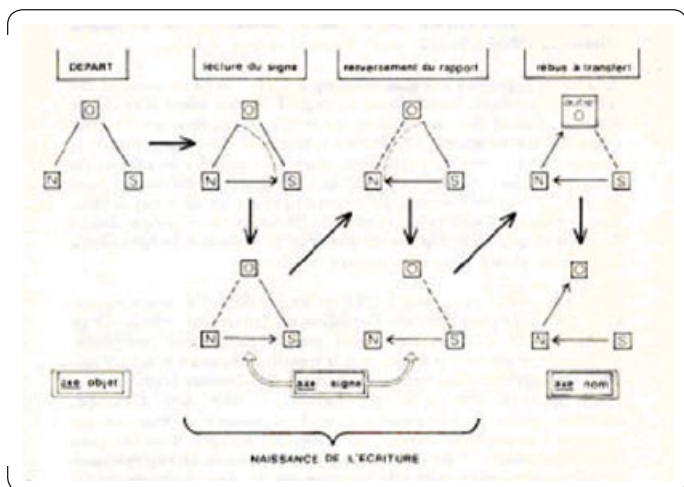
No início, há signos que figuram objetos, é o tempo do ideográfico, há igualmente os signos que não representam nada (visíveis na gruta Chauvet e em Lascaux^[17]). Por inversão, o signo que figura o objeto escreve o nome que designa o signo e o objeto. O nome (elemento fonetizado da linguagem) encontra-se portanto escrito pelo signo.

Os signos que não representavam nada são, portanto utilizados para escrever elementos da linguagem, é nisto que Lacan se fundamenta para dizer:

A escritura como material, como bagagem esperava ali.

A escritura esperava ser fonetizada.

Esta operação do nascimento da escritura pode então se esquematizar assim^[18]:



Esta primeira fábrica de Lacan, concebida com o ternário: objeto, signo, nome, vai ter um seguimento.

Em 24 de janeiro de 1962, Lacan vai trazer algumas precisões a esta concepção do nascimento da escritura. Ele se refere à escritura chinesa para demonstrar que a evolução da escritura não se faz segundo uma linha evolutiva, ela não é um enriquecimento lógico e progressivo da relação entre as palavras e as coisas. O estudo da evolução da escritura chinesa permite entender como é um movimento de bater palavras, como as hélices do moinho são ativadas a cada vez pelo fluxo do riacho, que vai determinar sua evolução. Não é sua relação ao significado que se modifica, não é a semântica que determina a evolução, é pelo deslizamento dos jogos fonéticos por batimento das palavras que o deslizamento se opera. Este batimento das palavras privilegia o sonoro, quer dizer o literal.

A evolução da escritura liga-se, portanto, à sua batida literal.

Conta-se que os responsáveis por um laboratório farmacêutico cujo nome de todos os psicotrópicos que eles fabricam se terminava por "nal" estavam reunidos em *brain storming* para encontrar um nome para seu último medicamento. Depois de uma hora de deliberações agitadas e sem resultado, o diretor sai furioso pelo tempo perdido, e lança ao grupo "virem-se, mas guardem o *nal*⁵". O medicamento se chamou: *Gardenal*.

A reconstrução desta seqüência traz ao menos dois elementos que nos importam quanto à questão de inscrição:

1. É mais de dez anos depois de seus estudos de chinês que Lacan vai se referir à escritura chinesa para confirmar sua tese sobre a constituição literal da escritura
2. Lacan cifra com o calendário cristão a exposição de sua tese, ele traz a questão do nascimento da escritura alguns dias antes do Natal.

Esta primeira seqüência na qual se inscreve a primeira tese sobre o nascimento da escritura pode ser escrita assim:

Estudos de chinês^[19] → tese sobre o nascimento da escritura como presente de Natal (20.12.61) → viagem ao Japão em 1963 → em 1971, encontro com o sinólogo François Cheng e Maria Antonietta Macciocchi, autor de *De la Chine* → projeto de viagem para a China com Barthes e a equipe de TelQuel → anulação da viagem para a china e nova viagem ao Japão.

5. Em francês: (*gardez nal*).

A segunda elaboração de Lacan a propósito do nascimento da escritura foi feita no momento em que ele projetava fazer uma viagem para a China com Barthes, Sollers...

Quando ele tinha o visto e um convite de Mao, Lacan cancelou a viagem.

Esta primeira conjectura sobre a invenção da escritura vai ser enriquecida e modificada dez anos mais tarde em um pequeno texto ilegível chamado *Lituraterre*^[20].

A segunda tese de Lacan sobre a escritura liga-se novamente a uma viagem ao Japão, na Páscoa de 1971.

Lacan descreve sua viagem de retorno do Japão, de avião, pelo pólo norte, depois de ter passado acima da Sibéria.

Tal invisivelmente me apareceu – esta circunstância não deixa de ter importância, por entre as nuvens, o jorro, único traço a aparecer, de operar aí ainda mais que de indicar seu relevo nesta latitude, naquilo que da Sibéria faz planície, planície desolada de qualquer vegetação além de reflexos, os quais empurram para a sombra aquilo que já não reflete mais.

O jorro é ramo do traço primeiro e daquilo que ele apaga. Eu o disse: é de sua conjunção que ele se faz sujeito, mas disto que aí se marcam dois tempos.

É preciso, portanto, que se distinga aí o rabisco.

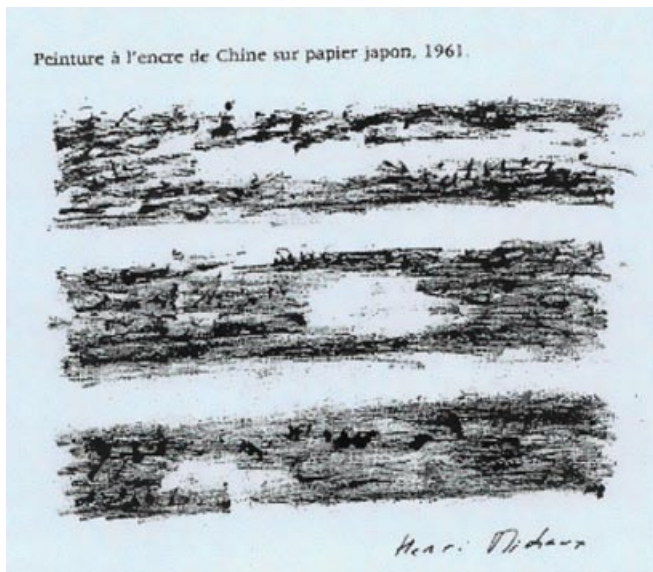
Rabisco de nenhum traço que esteja antes, isto que faz terra de litoral.

Leitura pura é literal. Produzi-la é reproduzir esta metade sem par de que o sujeito subsiste, tal é a façanha da caligrafia^[21].

Este segundo retorno do Japão traz a Lacan esta segunda versão de sua concepção da escritura.

O determinante não é mais somente uma combinatória entre objeto-signo-nome, há nesse caso geografia (acima da Sibéria, planície desolada), meteorologia (entre as nuvens, o jorro), a combinatória traço-rabisco-apagamento, enfim a caligrafia.

Peinture à l'encre de Chine sur papier japon, 1961.



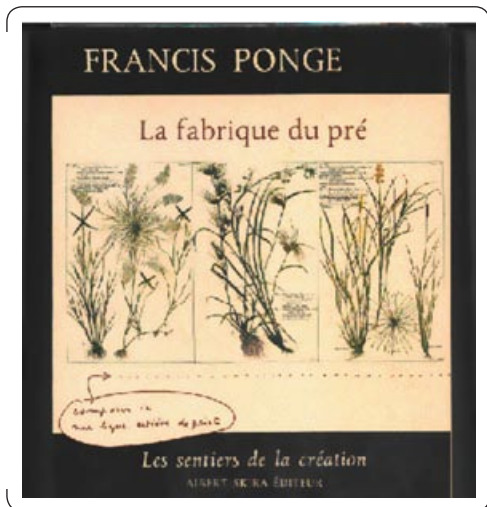
Esta espécie de poesia hermética na qual Lacan nos embarca indica, sugere uma fábrica: a constituição de um solo,

de uma superfície sobre a qual virão fazer traço os elementos em suspensão nas nuvens. Tomamos ao pé da letra esta metáfora da ruptura do envelope de nuvens que vai liberar gotas que, por seu jorro sobre a planície desolada, vão produzir o sulcamento do solo e inscrever os traços, belos como a caligrafia chinesa.

A fábrica deste cenário supõe primeiramente a constituição de um solo.

Consideramos que a instalação do duplo apadrinhamento administrativo e terapêutico tal como nós praticamos em TLM, com as idas e vindas que ele obriga, com as trocas, os rabiscos, as distâncias variáveis que produz, é a constituição mesma deste solo. Este duplo apadrinhamento é o dispositivo, constituindo um solo, sobre o qual os elementos em suspensão virão a escorrer, sulcar e inscrever pedaços de vida, ao mesmo tempo em que desenhar uma paisagem sobre a qual o ser pode ler seu traço.

Este solo fictício e real, desligado de seu passado geológico, de sua constituição desastrosa, é uma criação, ele é o papel Japão sobre o qual o nanquim vai depositar seus estranhos caracteres cuja associação, cuja articulação é portadora potencialmente de um texto.



enfim, para concluir:
querelas e tagarelices^[22]

O passeio ao qual Le Corbusier nos encorajou permitiu aproximarmo-nos de alguns aspectos do relevo humano contemporâneo.

Sub-repticiamente, as novas modalidades de produção (robótica), os novos modos de comunicação (Internet) instalaram novos modos de exclusão.

Não somente uma parte importante (25%) da juventude deste país rico e desenvolvido se encontra fora do circuito de produção, de remuneração e de inscrição social, mas ela se encontra empurrada na direção de uma nova errância sem nome.

Para muitos não se trata nem mesmo da delinquência que se confronta com a polícia e a justiça, não se trata nem mesmo de transtornos que interessariam aos psiquiatras a

ponto de eles se ocuparem disso.

Percursos em querelas com albergamentos aleatórios, relações passageiras não marcantes, não localizadas... uma certa subtração corporal do mundo que progressivamente não pode mesmo mais formular um sofrimento na França.

As soluções institucionais envolventes e reparadoras (lar, família substituta) já são muito humanas.

Uma deriva sem rumo e que tira do rumo se desenvolve como uma maré negra.

A este ponto de "de-solação", uma invenção, uma maneira, um dispositivo, uma linguagem podem trazer o mínimo de retomada de uma humanidade gravemente alterada.

Diante desta liberdade desolada na perdição, uma liberdade humanizada e humanizante é proposta.

Com o "Faça o que quiseres" a cidade rabelaisiana vem oferecer o modelo de um solo sobre o qual se pode elaborar ligação, vínculos humanizados.

O dispositivo do duplo apadrinhamento com sua função de criação de um espaço sobre o qual o desenvolvimento de bocados de vida podem pouco a pouco vir se inscrever, fazer sulcamentos, é o dispositivo que a cidade traz.

Essas coações não são orientadas por um ideal, mas por esse verniz católico, possibilidade de balbuciar, de retomar o murmúrio da luta para reinstalar o dizer.

Uma comunidade mínima se reinstaura, é uma comunidade eletiva tal como os pensadores críticos dos anos 30 (Bataille, Dumézil, Blanchot, Leiris...) a concebiam.

Uma comunidade não organizada hierarquicamente com uma grande fragilidade de lugares e de identidades. A elaboração desta comunidade mínima em luta por sua existência

representa um lar de resistência à margem dos saberes constituídos e dos poderes estabelecidos. Esta moderna comunidade eletiva constitui um lar de subjetivação original que é desligado do modelo familiar.

Ele reabilita uma forma humana de viver, de trocar, de produzir.

Trata-se de inventar novas modalidades relacionais, é o projeto no qual se lançou Michel Foucault.

Fundando a abadia de Thélème, Gargantua e seu monge irmão Jean entendem de início instituir uma ordem "contrariamente a todas as outras"^[23].

A fundação procede de um princípio polêmico evidente.

A cidade rabelaisiana e a comunidade eletiva Télémyste 2000 têm então seus pontos em comum:

1. Reagir contra as organizações sociais esclerosadas pelo saber, pelo formalismo, pelo conformismo que visa o êxito, a inadaptação às questões concretamente colocadas.
2. Correr o risco um pouco libertário de experimentar a viagem da alteridade, correr o risco de tecer "o estofo do ato de vontade"^[24], de reabilitar a dignidade.

O poeta está então melhor colocado para aproximar e para dizer essas discretas invenções:

*Eis aí como é isso do prado que eu quero dizer,
Que fará meu propósito hoje.*

*Porque se trata mais de uma forma de ser
Que de um prato servido aos nossos olhos,
A palavra convém aí mais que a pintura
Que não sofreria aí nada*

*Tomar um tubo de verde, espalha-lo sobre
a página,
Não é fazer um prado.
Eles nascem de outra forma.
Eles brotam da página.
E ainda é preciso que seja uma
página morena.*

*Preparemos então a página onde possa
hoje nascer
Uma verdade que seja verde^[25].*

Francis Ponge
La fabrique du pré, 1971.



Tradução: Jussara Falek Brauer
Revisão: Inês Machado

referências do capítulo 3

- [1] Kandinsky, álbum da exposição, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, pg. 33.
- [2] Jackson Pollock, catálogo da exposição, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.
- [3] Desgrandchamps, Marc, "Jackson Pollock" in Revista Littoral no. 43, Paris, EPEL, 1996, pg. 151-159.
- [4] *Les trois grandes égyptiens*, Paris, Marval, 1966.
- [5] Crozat Pierre, *Système constructif des pyramides*, Frasne 39290, Canevas éditeur, 1997.
- [6] Heródoto, *L'Enquête*, Paris, Budé 1948 e Gallimard, 1964.
- [7] Ifrah G. *L'histoire universelle des chiffres*, Paris, Seghers, 1981.
- [8] Bouffetaut Éric, Le Lœf Jean, *Les mondes disparus, atlas de la dérive des continents*, Paris, Éditions Berg international, 1998.
- [9] *Gênese*, 6,13-6,19.
- [10] Bersani, Léo. Conferência do dia 9 de outubro de 1999 "Sociabilidade, sexualidade, comunidade" na École Normale supérieure, Rue d'Ulm, em Paris, em L'UNEBEVUE N° 15, Uma subjetivação queer, Paris EPEL, 2000, pp.9-27.
- [11] Bataille Georges, citado por Maurice Blanchot em exergo de *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
- [12] Blanchot Maurice, *L'amitié*, op. Cit., p. 328.
- [13] Blanchot Maurice, *A escritura do desastre*, Paris, NRF Gallimard, 1980, p. 12.
- [14] Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- [15] Freud S., *Esquisse d'une psychologie scientifique in La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956.
- [16] Lacan, J. *A identificação*, sessão de 20 de dezembro de 1961, transcrição M. Roussan.
- [17] Chauvet J.M., Brunel deschamps E., Hilaire C., *La grote Chaveau à Vallon Pont-d'Arc*, Paris, seuil, 1997. E Bataille, G., *Bataille-Lascaux*, Genève, Skira, 1955.
- [18] Allouch J. "La conjecture de Lacan sur l'origine de l'écriture" in *Lettre pour lettre*, Toulouse, Érés, 1984, p. 167.
- [19] Lacan J., Diplomado como aluno de chinês na ENLO, em 26/06/1947.
- [20] Lacan, J., "Lituraterre" in *Lituraterre* N° 3, 1971, PP-3-10.
- [21] *Ibid.*
- [22] Ponge F., "Le pré" in *La fabrique du pré*, Genève, Albert Skyra, 1990.
- [23] Pech Thierry, Rabelais, *Fais ce que tu voudras*, Paris, Michalon, 1988, p. 53.
- [24] *Ibid.*p. 72.
- [25] Ponge F., "Le pré" in *La fabrique du pré*, Genève, Albert Skyra, 1990.



4

explorar o inabitável

Roland Léthier • abril de 2005

Os estudos críticos promovidos pela École Lacanienne de Psychanalyse em suas publicações (revistas e livros), modificaram e ampliaram o campo de intervenção dos psicanalistas^{[1]*}.

As classificações e os diagnósticos estão subvertidos.

Os enunciados de Lacan abrem vias inéditas.

Problemáticas originais encontram um eco, um início de verificação^[2]. Tentaremos falar do que ensina o encontro com jovens que se encontram em ruptura com a família, a escola, a vida social.

Em março de 1962, em seu seminário sobre a identificação, Lacan estuda as modalidades de constituição do sujeito. Ele retoma a segunda identificação descrita por Freud, dita identificação edípica. Lacan considera esta segunda identificação como aquela que constitui o sujeito com o traço unário. Desde o início da sessão do seminário, Lacan conta uma bela história que ele encontrou na "Odyssée de l'Endurance^[3]" de Sir Ernest Henry Shackleton.

* As referências bibliográficas deste capítulo encontram-se na página 143.

Em 1915, Shakleton e seus companheiros tentam atravessar o continente antártico. A muitas centenas de quilômetros ao sul das costas do Chile, os exploradores chegam a massas de gelo virgens. Esses territórios ainda não haviam sido visitados por seres humanos. Nessas massas de gelo, ainda não possuídas pela imaginação humana, produz-se um fenômeno estranho. Shakleton e seus companheiros contavam-se sempre como se houvesse um a mais entre eles.

Shakleton conta:

Durante esta longa e torturante marcha de trinta e seis horas entre as montanhas, as geleiras desconhecidas, parecia-me sempre que éramos quatro, e não três. Eu não faltava sobre isso com meus companheiros; porém mais tarde, Worsley me disse:

— Patrão, durante o caminho, tive a estranha impressão de que uma outra pessoa nos acompanhava.

Créan confessou ter tido a mesma idéia. Perguntávamo-nos por onde teria passado aquele que faltava.

Com esta bela história, Lacan completa seu início de elaboração sobre a constituição do sujeito:

Vocês tocam aqui no aparecimento do sujeito em estado de nudez que nada mais é do que isso, a possibilidade de um significante a mais, de um um a mais, graças a que ele mesmo constata a possibilidade de haver um que falta^[4].

O exemplo utilizado por Lacan permite captar até que ponto a dimensão do "ainda não possuído pela imaginação humana" traz uma perturbação fundamental na contagem dos existentes. Este exemplo confirma a tese de Lacan sobre a formação da função do "eu" através da identificação com uma imagem (especular e do semelhante)^[5]. Este exemplo nos introduz às questões que nos são colocadas pelos jovens que recebemos num centro de acolhimento.

Esta partida com a "Odyssée de l'Endurance" nos leva a visitar paisagens trazidas por jovens confrontados a uma ruptura, que é na maior parte do tempo incompreensível.

Esses jovens, de 16 a 21 anos, ou foram retirados da família porque estavam em perigo – objetos de violências sexuais, submetidos a maus tratos – ou porque fugiram de uma situação familiar insuportável.

Estes jovens foram objeto de uma medida judicial chamada O.P.P. (*Ordonnance de Placement Provisoire* [Ordem de Colocação Provisória]), junto à *Aide Sociale à l'Enfance* (organismo de Estado que cuida desses jovens).

Eles conheceram a vida na rua e uma multiplicidade de albergues e famílias substitutivas, e chegam após a experiência de migalhas de relacionamentos que permaneceram efêmeras e que não deixaram traços verdadeiramente.

Estes jovens são habitados pelos efeitos da ruptura – este é o tema que tentaremos desenvolver.

I crise de alojamento

Os milhares de jovens recebidos pela A.S.E. assemelham-se de fato aos outros jovens da sociedade. Eles vivem em albergue ou com famílias substitutivas, são escolarizados, e são

considerados como tendo os problemas comuns aos jovens de sua geração.

Uma abordagem, primeiramente fenomenológica, irá fazer algumas correções a esta maneira assimiladora de considerar sua posição. Esta maneira assimiladora é cegada pelos valores que prevalecem na sociedade e que privilegiam o poder integrador da família, pilar do Estado, e da escola, pilar da formação do cidadão republicano.

Eles não estão doentes no sentido médico ou psiquiátrico, eles não são deficientes, são casos sociais passageiros e estão então aos cuidados da A.S.E., que garante sua sobrevivência econômica (alojamento, alimentação, dinheiro no bolso) e seu enquadramento educativo.

A convivência cotidiana com esses jovens revela uma problemática que não se aloja nas nomenclaturas que identificam os humanos. Esses jovens são habitados pelos efeitos da ruptura, o que não é levado em consideração.

a. os habitados pela ruptura

A ruptura com o meio familiar, escolar, social, faz apelo à ruptura.

A ruptura é de imediato o lugar de uma intensificação da ruptura.

A ruptura é imediatamente o lugar de uma epidemia.

Ela faz mancha de óleo, ela se alastra como uma maré negra, ela atinge todos os registros da vida.

A ruptura atinge a identidade. Isto se manifesta pela perda sistemática dos documentos de identidade, do cartão de saúde, da caderneta de transporte...

A ruptura atinge a presença: a data e a hora são engolidas.

Os compromissos, os encontros organizados, previstos, são dissolvidos como açúcar num copo de água.

Esses encontros perdidos não são atos falhos, esquecimentos no sentido das formações do inconsciente.

Esses encontros não são calculados: na linguagem das cidades, o verbo "calcular" é usado para falar do encontro com o outro, ele é usado principalmente na forma negativa: "não o calculei = não o vi, não reparei nele".

A ruptura atinge a imagem narcísica.

Há aí uma questão teórica a discutir.

Segundo a doxa lacaniana, a imagem narcísica se constitui a partir do reconhecimento da imagem especular (cf. o estágio do espelho como fundador da função do eu). Ora, este reconhecimento pede por uma confirmação. É por um movimento de rotação da cabeça na direção da mãe que o carrega que a criança vai buscar a confirmação de que esta imagem no espelho é a sua^[6]. A imagem especular, como um selo (com a bela proximidade do timbre da voz e do selo da carta), faz apelo a uma operação de marcação por uma aprovação verbal: "sim, é você mesmo", e um tampão, uma obliteração: "é você mesmo, é a sua imagem".

Ora, a ruptura atinge as operações desta formação da função do eu.

Então, uma espécie de engolimento toca esse momento em que aparece a consciência de habitar o próprio corpo.

O próprio corpo não é um estranho, uma estranheza^[7], não é um parasita.

Ele se manifesta como um "intermitente do espetáculo"!

Às vezes ele é utilizado de modo espectral e espetacular para afirmar uma boa figura, e no instante seguinte pode ser

negligenciado, não tem estabilidade, valor, ele é uma engenhoca admirável e negligenciável.

Os efeitos da ruptura nos levam a formular e a estudar a possibilidade de uma constituição que não é nem mesmo psicótica.

b. uma dificuldade para a psicanálise

É um problema, uma dificuldade para a psicanálise, que se encontra confrontada à questão do *hors sujet*¹, do "horla"^[8].

De um ponto de vista clínico, colocam-se questões simples:

— Houve a experiência do espelho, o reconhecimento, pelo sujeito, de sua imagem especular como constituinte de sua realidade?

A imagem especular, em função de suas afinidades, dá um bom símbolo desta realidade: de seu valor afetivo, ilusório como a imagem, e de sua estrutura, como ela reflexo da forma humana
(...)

Chamemo-la intrusão narcísica: a unidade que ela introduz nas tendências contribuirá, no entanto, para a formação do eu [moi]. Mas, antes que o eu [moi] afirme sua identidade, ele se confunde com esta imagem que o forma, mas o aliena primordialmente^[9].

1. *hors sujet*: sem assunto, mas também sem sujeito. Optamos por deixar o termo em francês para que o duplo sentido pudesse ficar preservado (nota de revisão).

Este primeiro tempo do estágio do espelho é constitutivo do Eu [Je] especular, do eu [je] social e do eu [je] gramatical.

Lacan não se detém nesse primeiro desenvolvimento da constituição imaginária do eu [moi] e do eu [je]. Depois de 1953, após a chegada do ternário RSI, a experiência do espelho adquire uma extensão na presença do sujeito no mundo:

É exatamente a relação de identificação que se chama ideal do eu, a saber, esse ponto de acomodação que o sujeito, eu diria de sempre... de sempre não é o que recobre uma história, a saber, a história da criança em sua relação de identificação com o adulto.

...é portanto de um certo ponto de acomodação no campo do Outro..enquanto ele é tecido, não somente da relação simbólica, mas de um certo plano imaginário, tal como as relações com os adultos que cuidam de sua formação^[10].

Este cenário lacaniano pode se problematizar da seguinte maneira:

- se a imagem narcísica não foi obliterada, ela não tem localização no desejo do Outro, ela está submetida a uma falta de referências (as instâncias freudianas do eu [moi], do eu ideal, do ideal do eu, do supereu, estão ausentes).

A ruptura que atinge a imagem narcísica priva da relação com o semelhante, priva dos processos de rivalidade.

Ela expõe o indivíduo a uma estranha associabilidade por falta de localização de si mesmo e do "otro"² (utilizamos essa

2. *otro* no original. Sugerimos o neologismo "otro" em português (nota de revisão).

escritura "otro" que é um neologismo pois neste estágio da discussão não é possível distinguir "outro" e "Outro")

A ruptura atinge a função desejante:

• a inscrição no desejo do "otro" foi volatilizada, a função desejante não tem sentido, modela-se a um conformismo estatístico ou televisual.

c. uma dificuldade para o ambiente

Os jovens habitados pela ruptura manifestam-se numa posição de passividade fatalista, submetida, inevitável, e muito irritante para o ambiente.

Esta economia inédita não é orientada pelas figuras do sacrifício, do resto, do dejetivo, que são as formações ligadas ao desejo do "otro".

A ruptura atinge aquele que quer se ocupar dela: o educador, o psi, o professor responsável...

eles serão atingidos por uma paralisia invalidante, serão como que picados por uma aranha caranguejeira.

A ruptura contém a invalidação dos protagonistas, mas nenhum deles saberá jamais quem começou e por que.

A ruptura coloca em cena, com fidelidade, a interrupção do processo de subjetivação que ela realizou.

A irritação do entorno é relativa à sua desqualificação: o entorno já não dá mais contorno a nada, resta-lhe apenas a raiva de ter sido assim desqualificado.

Ora, o desamparo do desejo do "otro" não é total.

Nesse momento, o entorno, principalmente educativo, é solicitado na forma de tirania do devido.

As expressões insistentes e repetitivas são:

"Devem-me isso", "preciso disso", "tenho direito a isso!".

"O otro" é uma vaca leiteira que deve atender imediatamente à demanda de cigarros, de dez euros, de telefonar, de levar até o médico...

Essas demandas tirânicas não se inscrevem numa troca, impõem-se com violência e chantagem.

Essas demandas não desconhecem o comprometimento desejante dos profissionais que são os interlocutores desses jovens. Este comprometimento desejante é atacado, pois pressiona o tempo em que a ruptura veio destruir os compromissos desejantes vigentes (pais, professores).

Os jovens ameaçam este desejo que lhes diz respeito e então o submetem a uma pressão que exhibe a destruição: "se você não me der isso, arrevento tudo, quebro tudo", "se você me tocar, dou queixa".

É notório que esta postura de reivindicação ocupa o espaço, faz barulho, paralisa o outro, o aterroriza, o persegue.

De fato, essas demandas tirânicas de coisas relativamente menores funcionam como tela. Elas não podem se aproximar do que foi definitivamente devorado: uma família, uma educação, uma escola, uma cultura, amor...

Esta postura expõe à ruptura por exclusão.

Esta nova ruptura não terá função de ensinamento, ela virá apenas como confirmação de que a ruptura é um lugar de habitação inabitável.

d. ruptura na questão da ruptura

A ruptura atinge a problemática da ruptura.

A ruptura não é a saída de um processo, de um conflito.

O conflito não pôde se constituir, ele foi morto na raiz.

O conflito é uma ocasião discursiva e política. Um conflito

supõe que posições se formulem, argumentem-se, enfrentem-se.

A ruptura introduz a abdicação da necessidade discursiva e de seu desenvolvimento.

Então, ela deixa aberto o espaço da reivindicação tirânica.

II um saber inédito e perturbador

A ruptura traz um ensinamento paradoxal sobre a ruptura.

A ruptura introduziu uma quebra na relação com o saber.

Como mostramos, a reivindicação tirânica é acompanhada de um ataque sistemático ao outro.

Não se pode contar com o outro em nenhum caso, nem receber dele uma doação.

A ruptura da reciprocidade e de toda relação dialetizada põe em marcha uma máquina celibatária que avança e que só conhece as paredes reais. Constantemente, são as paredes sujas das celas das delegacias de polícia, da prisão.

A ruptura se manifesta como uma carta sem envelope que caiu de um alfabeto não constituído. O sistema de signos gráficos que sustentam sons não está estabelecido ou foi volatilizado. Os sons passeiam sem signo gráfico para sustentá-los e não entram num sistema de escrita^[11]. A manifestação dessa situação inédita (pois ela permanece fora da escrita) é identificável no discurso "onomatopaico". Não há frase constituída ou então ela é objeto de uma imediata destruição.

As expressões: "estou pouco ligando", "*enculé de ta mère*" [tradução aproximativa: "enrabado de sua mãe"], "foda-se", "cabeça de morto", são exemplares da violência destruidora que atinge o próprio corpo e toda relação socializada.

a. ruptura na psicanálise

A ruptura faz ensinamento na medida em que ela introduz a desmedida, o não capturável, o aberrante, o irracional não delirante. Ela faz ruptura com o campo da palavra e da linguagem, tal como Lacan o havia circunscrito em Roma.

A ruptura abre um campo pouco propício a uma jardinagem com os instrumentos da psicanálise. Entretanto, mesmo com sua inutilidade, esses instrumentos tornam-se utilizáveis porque não conseguem atingir.

De certo modo, as manifestações da ruptura descobrem regiões desconhecidas para os exploradores do inconsciente.

Sua impotência teórica e prática os torna inocentes, incompetentes, desolados e desoladores.

Essas qualidades favorecem uma proximidade com esses outros inocentes que são todos os habitados pela ruptura.

A psicanálise, em sua versão freudiana e lacaniana anterior a "Mais, Ainda", ainda acredita na análise, na maturação, na elaboração do sujeito, na hermenêutica.

Lacan toma precauções e evoca a situação anterior ao sujeito, anterior à subjetivação:

É exatamente na medida em que a palavra progride que se realiza este ser que é, entenda-se bem, evidentemente absolutamente não realizado no início da análise, como no início de toda dialética, pois fica claro que se este ser existe implicitamente, e de um modo que é de alguma forma virtual, o inocente, aquele que nunca entrou em nenhuma dialética, não tem literalmente nenhuma espécie de presença deste ser, ele acredita estar simplesmente no real^[12].

Este desenvolvimento relativo à ruptura traz uma questão teórica crucial: de fato, quase não é possível saber se o inocente nunca entrou numa dialética ou se esta entrada foi destruída pela ruptura.

Ora, não há sujeito da ruptura, a questão do sujeito é atingida de modo inédito e inefável.

b. a ruptura fabrica "confusão"

A ruptura precoce com os lugares em que se dialetizam as identificações constitutivas conduz ao estabelecimento de estratégias de sobrevivência^[13] e fabrica "confusões inocentes". Essas confusões, que são inevitavelmente mentirosas, enganadoras, ladras, falsificadoras, assumem sua posição *hors sujet*.

A reparação é o erro político que levou os serviços sociais a propor soluções de substituição à problemática da ruptura no meio familiar e escolar. Essas soluções estão calcadas no modelo do meio que não conteve seus membros. Os abrigos e as famílias de acolha permanecem como modelos em conformidade com os lugares que foram desacreditados pela ruptura: a família e a escola.

Essas soluções reparadoras apagam, negam a ruptura.

c. como respeitar a ruptura?

Respeitar a ruptura é uma prática do inabitável.

Praticar o inabitável é um exercício coletivo, pois praticar o inabitável de modo solitário é mortal.

Este novo coletivo habilitado a ocupar o inabitável está próximo do que Georges Bataille chamou de "comunidade negativa: a comunidade daqueles que não têm comunidade".

Praticar o inabitável consiste em desenvolver um caldeirão de cultura na comunidade negativa, na criação de um pântano nauseabundo e ao mesmo tempo estranhamente acolhedor no qual os germes podem começar a se desenvolver.

A comunidade negativa não é dócil. Ela não será nem domada, nem adaptada.

III e então, a subjetivação?

uma experiência que flerta com a esquizofrenia. Não há um termo diagnóstico para nomear essas situações. Essas situações não são realmente habitadas, nem por um indivíduo, uma pessoa, uma personalidade, um sujeito.

Os habitados pela ruptura encontram-se próximos aos esquizofrênicos, sem no entanto poder ser sustentados por este termo tão prático em psiquiatria.

O artigo de François Perrier "Fondements théoriques d'une psychotérapie de la schizophrénie"^[14] [Fundamentos teóricos de uma psicoterapia da esquizofrenia] é muito esclarecedor para se tentar abordar os mecanismos instalados nos habitados pela ruptura.

A definição dos esquizofrênicos dada por François Perrier, adapta-se bem para eles:

Viajantes sem bagagem, sem pátria, sem itinerário, que ignoram a tal ponto seu estatuto de estrangeiro que não se sentem jamais inoportunos, jamais responsáveis, jamais insignificantes^[15].

Os habitados pela ruptura não inspiram os psiquiatras, pois não são confiáveis. Não se pode ter certeza de que farão

o tratamento, eles fogem do hospital, grafitam seus quartos; não são verdadeiros doentes.

Como os esquizofrênicos, os habitados pela ruptura apresentam uma carência de base da categoria do imaginário, ao menos no plano da relação com o outro^[16].

Com efeito, o processo de identificação especular, os processos de relação de rivalidade com o semelhante ou não mais se realizam, ou foram aniquilados por uma circunstância súbita, incompreensível, devoradora.

Como uma criança poderia integrar o fato de ter sido surrada quase até a morte, ou de ter sido violentada?

Freud, com "Bate-se uma criança"^[17], havia integrado uma vertente desta experiência na construção gramatical de um fantasma. Lacan começa seu percurso com sua tese "De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité"^[18] [Sobre a psicose paranóica em suas relações com a personalidade], e a magistral retomada desta tese por Jean Allouch descobre esse laço inédito entre a loucura e a criança morta^[19].

É uma destruição do estatuto humano, é uma destruição dos valores que sustentam a existência humanizada.

Como os esquizofrênicos, os habitados pela ruptura apresentam uma ausência de eu [*moi*].

Seu dizer, sua presença, não se borda na trama, na tela de um passado simbolizado.

Uma reparação idealizante e artificial é o artifício utilizado para tentar de uma religação com a cultura humana.

O efeito da ruptura insiste fortemente, aniquilando a tentativa de se fabricar uma presença normalizada.

Esta tentativa é, em geral, imediatamente invalidada por uma passagem ao ato destrutiva, uma agressão selvagem, uma fuga.

É notável que essas experiências de socialização, de participação ativa dentro de um grupo organizado (classe, grupo de formação profissional, habilitação como motorista) possam ser fortemente investidas, marcadas por uma aplicação estudiosa e corajosa, e...desastre! No momento da validação, a estrutura desaba com o imóvel, e não há nem mesmo arrependimento.

Os habitados pela ruptura são submetidos a um princípio econômico muito eficaz: "Isso não deve dar certo".

Este princípio é uma modalidade do respeito à ruptura.

Uma outra manifestação da ruptura, encadeada com as precedentes, consiste no desenvolvimento de posturas que conduzem ao domínio.

O ser volatilizado pela ruptura estimula o surgimento de intervenções de dominação:

- uma dominação física real, assegurada pelos vigias que impedem as destruições materiais, as agressões selvagens.
- uma dominação moral e educativa, assegurada pelos educadores, pelos animadores de atelier, que pacientemente reintegram os jovens num fio de presença, de relação, lembrando-lhes as regras de vida na comunidade negativa.

Esse favorecimento da dominação dá testemunho da ruptura da postura do mestre que não pôde conter suas "ovelhas".

para concluir provisoriamente

Essas peregrinações através dos arcanos do inabitável levam-nos a nos inspirar nas formas utilizadas pelos artistas para não sobreviver apenas.

Eles trazem à humanidade astúcias que contêm o respeito e a admiração. Falaremos posteriormente de Simon Hantai^[20] e de David Nebreda^[21].

A frequentação dos habitados pela ruptura conduz a uma subversão das práticas dominantes de nomeação, de posse e de análise.

A destituição do ser socializado o expõe à crueza da língua não habitada, apenas trêmula, apenas dançante.

A suspensão dos processos de identificação conduz a uma presença sem sentido, apenas sustentada, porque a língua contém diabruras. As diabruras da língua prestam-se a rir, elas introduzem o *homo ludens*, aquele que inaugurou a humanidade^[22].



Tradução: Inês Machado

Revisão: Jussara Falek Brauer

referências do capítulo 4

- [1] Allouch J. "Perturbation dans pernepsy" in *Littoral* n° 26, clinique du psychanalyste, Toulouse, Erès, novembro 1988.
- [2] Allouch J, "acceuilir les gay et lesbian studies" in *L'Unebrévue* n° 11, l'opacité sexuelle, Paris, L'Unebrévue-éditeur, inverno 2003-2004.
- [3] Shakleton Sir E.H., *L'odyssée de "L'Endurance"*, Paris, Payot, 1993.
- [4] Lacan, Jacques, *L'identification*, sessão de 28 de março de 1962, versão Roussan.
- [5] Lacan, J., "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp 93-100.
- [6] Guy le Gaufeys analisou cuidadosamente este movimento de virada da cabeça em direção ao Outro: "Le second retournement", IV.1.2, *Le lasso spéculaire*, Paris, EPEL, 1997, p 231-341.
- [7] Peretti H "Esa extrañeza inquietante" in *Me cayó el viente* n° 10, México, Editorial Me cayó el veinte A.C., 2004.
- [8] Peretti H. op. cit.
- [9] Lacan J., "La famille, le complexe, facteur concret de la psychologie familiale. Les complexes familiaux en pathologie" in *Encyclopédie française*, 1938.
- [10] Lacan, J., sessão de 3 de fevereiro de 1965 do seminário *Les problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, version Roussan.
- [11] Allouch J., "La "conjecture de Lacan" sur l'origine de l'écriture", in *Lettre pour lettre*, Toulouse, Erès, 1984.
- [12] Lacan, J., *Les Écrits techniques de Freud*, 30 de junho de 1954, Sténotypie.
- [13] Léthier, R., *Les stratégies de survie*, 2003, inédito.
- [14] Perrier F., "Fondements théoriques d'une psychotérapie de la schizophrénie" in *L'Évolution psychiatrique*, tomo 2, 1958.
- [15] Perrier F, op. cit, p. 439.
- [16] Mélenotte G-H, *Substances de l'imaginaire*, Paris, EPEL, 2004.
- [17] Freud S., "Un enfant est battu" in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, pp 219-243
- [18] Lacan J., *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, 1975.
- [19] Allouch J., Marguerite ou l'Aimée de Lacan, Paris, EPEL, 1994.
- [20] Didi Huberman G, *L'étoilement, conversation avec Hantai*, Paris, Minuit, 1999.

- [21] Lauze M. et Rouaud J, "Je me transformerai en l'un de vous et je le détruirai" in *L'Unebrévue* n° 22, Paris, L'Unebrévue-éditeur, dezembro 2004.
- [22] Bataille G., *Bataille – Lascaux*, Genève, Skira, 1955.



5

três casas muito celibatárias

inédito

É caminhando, deslocando-nos, que vemos o desenvolvimento dos princípios da arquitetura. São princípios contrários à arquitetura barroca, concebida no papel em torno de um ponto teórico fixo. • Comentário de Le Corbusier sobre a villa Savoye, 1930.

As faíscas das forjas inglesas acendem as velas do século XX. A psicanálise, o jazz, o cinema, o comunismo, a bomba atômica provocam e fissuram a história. A morte torna-se seca, a loucura do saber aspira às ancoragens subjetivas. Começa a aventura da saída do romantismo. Ela será percorrida aqui através relato da construção de três casas, no fim dos anos 1920.

A revolução industrial do século XIX havia deixado intacto o romantismo dominante na literatura, na música e nas artes plásticas. O primeiro tempo de saída do romantismo manifesta-se pela referência às formas do mundo vegetal.

Em 1900, o movimento do *Art nouveau* constitui a primeira reação ao academicismo e ao ecletismo que dominaram o século XIX.

O *Art nouveau* desenvolveu-se em todos os países da Europa:

- *Arts and Crafts* na Inglaterra
- Estilo Floral na Itália
- *Art déco* na Bélgica
- *Jugendstil* na Alemanha
- A Secessão e *Die Wiener Werkstätte* na Áustria
- A arquitetura de Gaudi na Catalúnia
- A Escola de Nancy na França.

O segundo tempo da saída do romantismo desenvolve-se após a grande guerra de 1914. As vanguardas artísticas abandonam o fascínio pelo artesanato e pelas linhas vegetais em benefício da estética rigorosa da máquina.

O movimento exemplar desse segundo tempo é representado pela *Bauhaus*. Na base da *Bauhaus*, fundada em 1919 em Weimar por Walter Gropius, há este gesto simples de reunião de duas escolas: a *Hochschule für bildende Kunst* (a escola superior de Arte figurativa) e a *Hochschule für Gestaltung* (escola superior para a construção e elaboração da forma). A reunião dessas duas escolas é chamada de *Das staatliche Bauhaus Weimar*. *Bauhaus*, que significa literalmente "casa da construção", reúne os diferentes ramos das artes plásticas e da formação em construção. Os pintores Paul Klee, Kandinsky, Nagy, Marcel Duchamp e Amédée Ozenfant dão aulas ali desde 1922. A *Bauhaus* é sustentada por Schoenberg, Bartok e Einstein. Há então um movimento muito nítido de abertura das disciplinas. Esta reunião dos artesãos e dos artistas traz uma nova estética, baseada no racionalismo, e uma nova teoria do equilíbrio. Em lugar da similitude dos corpos dos edifícios, a *Bauhaus* traz um equilíbrio assimétrico e rít-

mico. A abertura criativa promovida pela Bauhaus é muito mal recebido pelos conservadores locais. A escola teve que mudar de Weimar para Dessau e em seguida para Berlim onde, com a chegada dos nazistas, em 1933, o movimento foi declarado anti-germânico e degenerado, e foi dissolvido. Fica muito claro que essa abertura das disciplinas artísticas e de construção não pode coabitar com uma certa organização política, com a organização autoritária e totalitária da vida social e política.

O movimento da Bauhaus na Alemanha repercutiu rapidamente em toda a Europa:

- o Construtivismo na Rússia
- o Futurismo na Itália
- o ensinamento de Adolf Loos em Viena
- na França, a revista *Esprit nouveau* é fundada em 1920 pelo poeta Paul Dermée, com o pintor Amédée Ozenfant e com o arquiteto-pintor Charles-Edouard Jeanneret.

Para dar uma amplitude, uma vibração, uma ressonância a este segundo tempo da saída do romantismo, a esse tempo do *Esprit nouveau*, a esse tempo da integração da revolução industrial, a esse tempo de abertura entre o artista e o artesão, utilizaremos um pequeno diálogo escrito por Paul Valéry em 1921. Paul Valery apresenta as condições de escrita desse texto:

Um escritório de arquitetura, sabendo que eu apreciava sua arte, pediu-me que escrevesse um prefácio para um Álbum de projetos e de plantas que eles estavam preparando para publicação. Este Álbum, de formato realmente monumental (in plano) deveria, em sua parte

tipográfica, ser decorado com ornamentos tão exatamente combinados que o número de páginas impressas, a ordenação das páginas o olho e o estilo do caractere tipográfico eram rigorosamente encomendados. O resultado é que esta encomenda determinava o número de letras que o escritor deveria dar à composição: 115.800 signos [...]. As vastas folhas de prova que recebi deram-me a estranha impressão de ter em mãos uma obra do século XVI, e de estar morto há quatrocentos anos.

Diante desta encomenda interessante, Paul Valéry diz:

Este rigor, primeiramente surpreendente e desencorajador, mas exigido de um homem bastante acostumado ao dos poemas de forma fixa, primeiro o fez sonhar; em seguida, o fez pensar que a condição singular a ele proposta poderia ser satisfeita com bastante facilidade, empregando-se a forma muito elástica do Diálogo. (Uma réplica insignificante, introduzida ou suprimida, permite, através de alguns tateios, preencher condições métricas fixadas).

Paul Valéry escreveu este diálogo, este escrito circunstancial, para um volume que se intitula "Architectures". Com uma tiragem de 500 exemplares em formato "in plano", o livro tem exatamente 38x52 cm. Este diálogo lhe permite expressar, em 1921, sua posição sobre as artes. Ele se apresenta assim: Sócrates já está no céu e Fedra o encontra. Eles discutem

sobre o estado do mundo, sobre questões relativas à moral, à beleza, à política, etc...

Fedra — *Que fazes aqui, Sócrates? Há muito que te procuro. Percorri nossa pálida morada, perguntei por ti em todos os lugares. Aqui todo o mundo te conhece, e ninguém te havia visto. Porque te afastastes das outras sombras, e que pensamento juntou-se à tua alma, distante das nossas, nas fronteiras desse império transparente?*

Sócrates — *Espera. Não posso responder. Bem sabes que para os mortos a reflexão é indivisível. Estamos agora demasiadamente simplificados para não sofrer, até o fim, o movimento de alguma idéia. Os vivos têm um corpo que lhes permite sair do conhecimento e retornar a ele. Eles são feitos de uma casa e de uma abelha.*

Em seguida Fedra e Sócrates contam suas lembranças terrestres um para o outro. E falam, particularmente, sobre o belíssimo templo de Artemísia a Caçadora, do qual ambos se lembram. Sobre isso, Fedra conta uma história a Sócrates:

Fedra — *Eu era amiga daquele que construiu este templo. Ele era de Megara e chamava-se Eupalinos. Ele me falava de bom grado sobre sua arte, sobre todos os cuidados e conhecimentos que ela requer; ele me fazia compreender tudo o que eu via com ele no canteiro. Eu via principalmente seu espírito surpreendente. Eu via nele a potência de Orfeu. Ele*

predizia o futuro monumental dos montes de pedras informes e das vigas que jaziam à nossa volta; e, esses materiais, sob sua voz, pareciam consagrados ao lugar único em que os destinos favoráveis à deusa os teriam situado. Que maravilha seus discursos aos operários! Não aparecia aí nenhum traço de suas difíceis meditações da noite. Ele lhes dava apenas ordens e números.

Sócrates — É a maneira própria a Deus.

Fedra — Sua fala e seus atos ajustavam-se de modo tão feliz que poder-se-ia dizer que esses homens não eram mais que seus membros. Você não poderia acreditar, Sócrates, na alegria para minh'alma em conhecer algo tão bem resolvido. Não separo mais a idéia de um templo da de sua edificação. Vendo um deles, vejo uma ação admirável, ainda mais gloriosa do que uma vitória e mais contrária à miserável natureza. Destruí-lo e construí-lo tem igual importância, e são precisas almas para um e outro; mas construí-lo é mais caro a meu espírito. Ô feliz Eupalinos!

Fedra continua a falar de Eupalinos, o arquiteto:

Fedra — Eupalinos era um homem de princípios. Não descuidava de nada. Ele prescrevia o entalhe de plaquetas no fio da madeira, para que, interpostas entre a alvenaria e as vigas que nela se apóiam, impedissem a umidade e o va-

por de se desenvolverem nas fibras de modo a apodrecê-las. Ele dirigia semelhante atenção a todos os pontos sensíveis do edifício. Dir-se-ia que se tratava de seu próprio corpo [...].

Para a luz, ele preparava um instrumento incomparável, que a difundia, afetada por formas inteligíveis e com propriedades quase musicais, no espaço em que se movem os mortais. Da mesma forma que esses oradores e esses poetas em que pensavas há pouco, ele conhecia, ó Sócrates, a virtude misteriosa das imperceptíveis modulações. Ninguém percebia, diante de uma massa delicadamente suavizada, e com uma aparência tão simples, o fato de ser levado a uma espécie de felicidade através de curvaturas insensíveis, por inflexões ínfimas e poderosas; e por essas profundas combinações do regular e do irregular que ele havia introduzido e escondido, tornadas tão imperiosas que acabaram ficando indefiníveis. Elas faziam com que o espectador em movimento, dócil em relação à sua presença invisível, passasse de visão em visão, e dos grandes silêncios aos murmúrios de prazer, à medida em que avançava, recuava, aproximava-se mais, e que ele errava pela obra, movido por ela, joguete da admiração. — É preciso, dizia esse homem de Megara, que meu templo movimente os homens como os move o objeto amado.

[...]

Um dia, caro Sócrates, eu falava sobre essas mesmas coisas com meu amigo Eupalinos.

— Fedra, dizia-me ele, quanto mais medito sobre minha arte, mais eu a exerço; quanto mais penso e ajo, mais sofro e me regozijo na arquitetura e mais me sinto a mim mesmo, com um prazer e uma clareza sempre mais certas. Perco-me em minhas longas esperas; encontro-me pelas surpresas que me causo; e, através desses sucessivos graus de meu silêncio, avanço em minha própria edificação; e aproximo-me de uma tão exata correspondência entre meus votos e meus poderes, que parece-me ter feito da existência que me foi dada uma espécie de obra humana.

De tanto construir, disse-me sorrindo, penso que construí a mim mesmo.

[...].

E depois... Ouve, Fedra (dizia-me ele ainda), este pequeno templo que construí para Hermes, a alguns passos daqui, se soubesses o que ele é para mim! — Onde o passante vê apenas uma elegante capela, — é pouca coisa: quatro colunas, um estilo muito simples, — coloquei a lembrança de um claro dia de minha vida. Ó doce metamorfose! Este templo delicado, ninguém o sabe, é a imagem matemática de uma mulher de Corinto, amei com felicidade. Ele reproduz fielmente suas proporções particulares. Ele vive para mim! Ele me devolve o que eu lhe dei...

Fedra conta em seguida de que modo Eupalinos fê-la visitar um canteiro de obras e fê-la observar como são compostos esses edifícios. Eupalinos diz a Fedra:

Diz-me (já que és sensível aos efeitos da arquitetura), não terias observado, passeando por esta cidade, que, dentre os edifícios que a povoam, uns são mudos; outros, falam; e outros, finalmente, que são os mais raros, cantam? Não é seu destino, nem mesmo sua aparência geral, o que os anima a esse ponto, ou que os reduzem ao silêncio. Isto se deve ao talento de seu construtor, ou então ao favor das Musas.

— Agora que me fizestes observar, observo-o em meu espírito.

Ouvindo isso, Sócrates é picado e pede a Fedra para explicar-se um pouco mais claramente sobre esses edifícios que cantam.

Fedra — Penso que esta palavra o persegue.

Sócrates — Há palavras que são abelhas para o espírito. Elas têm a insistência dessas moscas, e o atormentam. Esta picou-me.

Fedra — E o que diz a picadura?

Sócrates — Ela não para de incitar-me a divagar sobre as artes. Eu as aproximo, diferencio-as; quero ouvir o canto das colunas, e imaginar no céu puro o monumento de uma melodia. Esta imaginação me conduz muito facilmente a colocar, de um lado, a Música e a Arquitetura, e, de outro, as outras artes.

[...].

Em resposta ao que Sócrates acaba de dizer, Fedra diz:
Vejo bem que Música e Arquitetura têm cada uma este profundo parentesco conosco.

Sócrates responde:

Mas a Música e a Arquitetura nos fazem pensar numa coisa muito diferente delas mesmas; elas estão no meio deste mundo, como os monumentos de um outro mundo; ou como os exemplos disseminados aqui e ali, de uma estrutura e de uma duração que não são as dos seres, mas as das formas e das leis. Elas parecem consagradas a nos lembrar diretamente — uma, a formação do universo, a outra, sua ordem e estabilidade; elas invocam as construções do espírito, e sua liberdade, que procura esta ordem e a reconstitui de mil maneiras;

[...].

Fedra — *Queres dizer, não é mesmo? que a estátua faz pensar na estátua, mas que a música não faz pensar na música, nem uma construção em outra? É nisso que — se tiveres razão, uma fãchada pode cantar! Mas, pergunto-me em vão como são possíveis esses estranhos efeitos?*

Sócrates, então, conclui sobre o lugar da arquitetura entre as artes:

É razoável pensar que as criações do homem são feitas, ou em vista de seu corpo, e este é

o princípio que chamamos utilidade, ou em vista de sua alma, e aí estaria o que ele busca sob o nome de beleza. Mas, por outro lado, aquele que constrói ou que cria, tendo que se ocupar do resto do mundo e do movimento da natureza, que tendem perpetuamente a dissolver, a corromper, ou a inverter o que ele faz; deve reconhecer um terceiro princípio, que ele tenta comunicar a suas obras, e que exprime a resistência que ele espera que elas oponham a seu destino de perecer. Ele procura então a solidez ou a duração.

Fedra — *Eis as grandes características de uma obra completa.*

Sócrates — *A própria arquitetura as exige, e as leva ao ponto mais alto.*

Eis como, em 1921, Paul Valéry respondeu a esta encomenda dos arquitetos. Ele faz repercutir o movimento da Bauhaus propondo associar a arquitetura à música, promovendo a arquitetura como arte que eleva ao mais alto grau as grandes características de uma obra completa. O cenário, a decoração, são banidos. A construção é comandada pela articulação harmônica de estruturas e de leis.

Este movimento de abertura entre o artesão e o artista, promovido pela Bauhaus em 1919, teve uma existência efêmera. Durou até 1933, data em que a disciplina, a negra disciplina, impõe sua ordem.

Esta associação entre arquitetura e música assim promovida por Valéry, introduz o relato de três aventuras de construção.



a casa Wittgenstein (1926-1928) Engelmann, L. Wittgenstein

Em sua juventude, Ludwig Wittgenstein interessava-se particularmente por questões técnicas, contrariamente a seu irmão Paul, mais atraído pela natureza: flores, animais, paisagens.

Com 10 anos, Wittgstein cria uma máquina de costura feita de pedaços de madeira e de fios de ferro. Aos 14, na escola pública, ele se acha diferente dos outros alunos. Ele os trata por senhor¹, para marcar a distância. Após os estudos secundários, ele entra na Technische Hochschule de Berlim, onde se interessa pela aerodinâmica e é tomado por uma paixão irresistível pela filosofia. Em seguida, parte para a Noruega, onde mora numa cabana de madeira no alto de um fiorde.

1. Em francês *vouvoie* (nota de revisão).

Em 1914 ele retorna à Áustria onde ele se engaja no exército para ir à frente de batalha. Durante a guerra, traz sempre consigo uma edição do Novo Testamento estabelecida por Tolstói, o que faz com que ele seja apelidado de "homem da Bíblia". Feito prisioneiro na Itália, ele encontra o arquiteto Engelmann com quem ele estabelece uma amizade.

Wittgenstein escreve o *Tractatus* durante a guerra, ele mostra o projeto a Frege que lhe diz nada ter entendido. Frege o incita a ir a Cambridge. Wittgenstein tem então 23 anos. Ele se torna amigo de Russel, que traduz e publica o *Tractatus* na Inglaterra. Russel diz a Hermine Wittgenstein:

A próxima grande etapa do pensamento filosófico será ultrapassada por seu irmão.

No fim da guerra, em 1918, Ludwig se desfaz de sua fortuna doando-a a seus irmãos e irmãs, com exceção de Gretl que já era muito rica. Decide tornar-se professor no campo e entra para um instituto de formação. Assim, durante cinco anos, ele será professor nas pequenas cidades do campo, isoladas, ao sul de Viena: Trattenbach, Otterthal, Puchberg. Mas ele tem problemas com os pais e com a pedagogia imposta, e acaba batendo na cabeça de algumas crianças, o que desencadeia um processo contra ele. Assustado com seu gesto, ele se demite em 1925.

Ele tenta, então, entrar para o seminário de Klosterneuburg. Ele explica sua história ao padre superior, que o dissuade de seguir esta via. Wittgenstein trabalha como auxiliar de jardineiro no Hospitallers de Huetteldorf.

Em 1926, sua irmã Margaret Stonborough lhe propõe participar na construção da casa que ela quer fazer na Kund-

mannngasse, 19, em Viena. Gretl havia comprado esse terreno, num bairro que não era burguês, mas popular, e que tinha imóveis relativamente feios. Ela havia pedido ao arquiteto Engelmann para desenhar as plantas de sua casa. Aluno de Adolf Loos, Engelmann havia reformado a casa dos Wittgenstein e construído um espaço na casa de Alleegasse, onde Paul Wittgenstein instalou sua coleção de porcelanas. Engelmann e Ludwig irão então continuar a desenhar as plantas juntos. Ludwig traz algumas modificações ao trabalho iniciado por Engelmann e eles assinam os dois o projeto desta casa.

Wittgenstein apaixonou-se por esta construção, feita de volumes geométricos associados, típicos do Bauhaus. J. Bouveresse observa:

Wittgenstein exerceu a profissão de arquiteto de um modo que excluía qualquer forma de amorismo e qualquer concessão ao aproximativo. Em muito pouco tempo tornou-se o verdadeiro mestre de obras, impondo a Engelmann suas idéias pessoais e controlando a execução de suas ordens, até o mínimo detalhe, com uma preocupação pela precisão próxima à mania ou ao fanatismo puro e simples [...] a casa da rua Kundmannngasse foi construída com um cuidado extremo. Numerosos detalhes exigiram dos artesãos performances totalmente fora do comum. Nem o tempo, nem o dinheiro, parecem ter contado para Wittgenstein, a quem sua irmã, a partir do momento em que ele havia tomado as coisas em suas mãos, concedeu toda a liberdade para realizar suas intenções.

O que mais interessa a Wittgenstein são as aberturas. Ele desenha cada janela, cada porta, cada viga de apoio, cada aquecedor, com grande precisão.

Por exemplo, as janelas têm três metros de altura, as maçanetas das portas estão a 1,50m do chão. Ele encomenda caixilhos metálicos para as portas e janelas, com uma espessura tão fina que a maior parte quebra por causa disso. É preciso um ano para fabricar caixilhos como os que ele deseja. A um serralheiro que lhe pergunta: "Diga-me, *Herr Ingenieur*, um milímetro tem realmente importância para o senhor?", Wittgenstein retruca secamente: "Ja" [sim]. Ele também encomenda um objeto extraordinário, o primeiro na história da humanidade: um pequeno aquecedor de canto, com pés e tampas.

Os aquecedores de canto, constituídos por duas partes reunidas em ângulo reto e separadas por um intervalo milimetricamente definido, não puderam ser fundidos na Áustria na forma imaginada por Wittgenstein. Sua construção, a partir de elementos pré-fabricados recortados e ajustados de modo a obter-se o grau de precisão almejado, estendeu-se por mais de um ano. Wittgenstein não levou em conta nenhum dos impedimentos de natureza técnica ou funcional e não hesitou em utilizar métodos e procurar uma perfeição do tipo propriamente artesanal.

Entre oito empresas consultadas, apenas uma aceita realizar este trabalho. Aliás, é a única vez em que aquecedores de canto são fabricados. O aquecedor de canto inventado

por Wittgenstein não responde a regra clássica da localização da lareira e do aquecedor. A regra estabelecida no início do Renascimento, no *Tratado de Arquitetura* de Philibert de l'Orme, em 1648, é a seguinte: "Deve-se sempre construir as lareiras no meio da parede em ponta e das paredes que separam as salas dos quartos". Com a invenção do aquecedor de canto, Wittgenstein foge às regras vigentes de circulação e de posicionamento.

Na medida em que Wittgenstein não havia recebido nenhuma formação em arquitetura propriamente dita (apesar de suas relações pessoais com Loos), ele não dependia a priori de nenhuma tradição ou escola particulares, e pode-se supor que a casa da Kundmangasse, no que tange à sua contribuição, é uma obra eminentemente pessoal, em que ele expressou sobretudo suas próprias idéias.

O aspecto geral da construção é [...] tipicamente "moderno", bem como é moderna a escolha dos materiais (concreto, aço) e a ausência total de ornamentação. Pode-se falar, em sentido amplo, de uma arquitetura objetiva, se se entende por isso a sobriedade e a simplicidade extremas, a exigência de clareza, de racionalidade e de adaptação funcional, opostas ao esteticismo, à gratuidade da imaginação e ao culto do ornamento. Sobre esse ponto, há uma analogia evidente entre o estilo filosófico do Tractatus e o estilo arquitetural da casa.

Com a sua auto-depreciação habitual, Wittgenstein fala assim da casa:

Minha casa para Gretl é o produto de uma sensibilidade incontestavelmente de orelhada, de boas maneiras. Mas a vida originária, a vida selvagem, que gostaria de se desencadear, está ausente. Poderíamos dizer também que falta-lhe saúde.

Com o *Tractatus* (1921), Wittgenstein tentou delimitar clara e definitivamente o domínio do dizível, ao mesmo tempo, e implicitamente, o do indizível.

O aforismo final (*Proposição 7*): "Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar", enuncia que aquele que esgotou o domínio do dizível deve renunciar a qualquer tentativa de exprimir, direta ou indiretamente, pelo discurso, o que se situa além do limite. Este aforismo enuncia uma ética do silêncio obrigatório. Esta ética do silêncio obrigatório visa a arruinar os pseudo-discursos que introduzem uma confusão entre a esfera do dizível e a esfera do indizível.

Esses pseudo-discursos são:

1. as proposições da metafísica tradicional
2. o falatório sobre a ética
3. a ornamentação combatida por Adolf Loos na arquitetura.

Em 1926, Margaret Stanborough propõe então a seu irmão Ludwig a participação na construção de sua casa, com o arquiteto Engelman. Com a construção da casa da Kundmannngasse, 19, em Viena, Wittgenstein aborda aquilo que o filósofo Gebauer chama de: "O sistema de símbolos com o qual ele podia, sem recair no falar, expressar seu silêncio".

O trabalho arquitetural abre a Wittgenstein "a possibilidade de expressar conhecimentos adquiridos além da linguagem", de desenvolver a arte de mostrar por meios próprios o que não pode ser dito, aquilo que deve estar "inexprimivelmente contido no que é expresso".

Trata-se de mostrar algo que deve estar indizivelmente contido naquilo que é dito. De fato, isto conduz a violar o interdito representado pela *proposição* 7.

A construção permite mostrar que existe algo que permite a expressão do que está além da linguagem.

A *proposição* 4.1212 diz: "O que pode ser mostrado não pode ser dito".

No *Tractatus* e na construção da casa, trata-se de exprimir, da forma mais pura e abstrata possível, com uma economia de meios que exclui a intervenção de qualquer elemento arbitrário ou supérfluo, algo como o que se refere às condições de possibilidade formais da expressão de algo em geral.

Gebauer escreve:

Na interpretação ética, o Tractatus e a casa tornam-se comparáveis entre si: enquanto purificação da linguagem da corrupção moral e estética que ela contém como construção de um sistema sintático e semântico puros — sob o aspecto ético.

A construção da casa, bem como a do *Tractatus*, correspondem à realização de uma ordem e de uma exatidão em si, determinadas de uma vez por todas de modo perfeitamente unívoco, postuladas a priori independentemente de qualquer espécie de contingência anterior, e, portanto, como a lógica.

Em suas lembranças de seu irmão, Hermine Wittgenstein conta:

A ilustração mais perfeita da intransigência de Ludwig quando se tratava da exatidão das proporções, foi o dia em que ele fez com que se levantasse o teto de uma das salas em três centímetros, e no entanto esta já era grande como um salão, quase no momento em que íamos começar a limpar a casa.

Com a casa, através da obra arquitetural, Wittgenstein tocou o inumano da lógica, o inabitável da lógica, realizando a "lógica tornada casa", de que fala Hermine:

[...] eu admirava a casa, mas sempre soube que eu não gostaria, que eu não poderia viver ali. Era uma morada para deuses, não para uma pobre mortal, e tive até mesmo que vencer uma leve resistência inspirada por esta lógica tornada casa, como eu a chamava, com sua perfeição e seu monumentalismo. A casa se preocupava pouco com o conforto comum dos mortais. A claridade, o rigor e a precisão são qualidades desejáveis para um sistema lógico, não para uma habitação. A decoração interna fazia o mínimo de concessões ao conforto doméstico. Tapetes, lustres e cortinas estavam banidos. O chão era recoberto por uma pedra escura e polida, paredes e tetos de um leve ocre; as janelas, as maçanetas e os aquecedores conservaram seu tom metálico, e as peças eram iluminadas por lâmpadas nuas.

A casa Wittgenstein, a "lógica tornada casa", crucifica radicalmente, enterra brutalmente qualquer emergência românticamente humana.

Esta casa foi habitada durante um ano, de 1928 a 1929. Abandonada em 1929 por causa do crash da bolsa, ela deveria ter sido destruída, e foi salva no último minuto. Agora é um imóvel em que não encontramos mais as aberturas tais como Wittgenstein as havia desenhado. É o imóvel da embaixada cultural da Bulgária na Áustria!

Após a construção do "Palácio Wittgenstein", esta casa teve um eco literário no romance *Corrections* do escritor-dramaturgo austríaco Thomas Bernhard.

Este romance terrível conta a construção da casa.

A vida, a loucura e a construção de Wittgenstein são, para Thomas Bernhard, uma base, uma fonte, um dos lugares a partir dos quais ele desenvolve sua revolta, sua raiva contra a ordem estabelecida.

Pelo menos três de seus romances baseiam-se na história de Wittgenstein para permitir-lhe derramar sua raiva contra o estado austríaco, contra a família, contra a organização das instituições tais como o hospital, os prêmios literários, os cafés vienenses e as corridas de automóveis. Esses romances são: em 1975, *Corrections*, em 1982, *Le neveu de Wittgenstein, une amitié* e, em 1986, *Extinction, un effondrement*.

A difusão literária dada por Thomas Bernhard à construção da casa Wittgenstein ressalta o alcance mortal e aniquilador da precisão. Thomas Bernhard amplia e revela os efeitos severos da posição de Wittgenstein, daquele que escreveu: "Sobre o que não se pode falar, deve-se calar" (*Proposição 7*).

Corrections é o relato da construção para a irmã querida. No romance, o construtor desta casa chama-se Roithamer, tem 42 anos, e é biólogo, pesquisador e professor na universidade de Cambridge. Ele estuda e dá aulas de ciências naturais, e particularmente sobre a *daturastramonium* (maçã espinhosa), bem como sobre as mutações hereditárias!

Thomas Bernhard, o autor, fala através do narrador que está às voltas com os papéis deixados por Roithamer. Ele fala ao mesmo tempo dos papéis e de seu trabalho com eles:

Roithamer, afora sua ciência, a ciência da natureza e todas as disciplinas que se relacionam a ela, ocupava-se antes de mais nada com a música, enquanto meio fornecido pela arte que lhe era mais útil; sei que ele freqüentemente foi de Cambridge ao centro de Londres para ouvir uma certa música de Purcell ou de Haendel, que se escreve e pronuncia Handel na Inglaterra, porque ele julgava esta audição como uma necessidade indispensável para avançar em seu domínio; o que eu penso e aquilo de que eu falo, não posso pensá-lo sem a música, nem fazê-lo avançar — são seus próprios termos — assim devo igualmente, e sem cessar, encontrar na música a possibilidade de dar o próximo passo na via de meu progresso científico. Ouvindo Purcell ou Haendel — são seus próprios termos, tenho a possibilidade de avançar mais rapidamente do que se eu não ouço Purcell ou Haendel.

Roithamer, que não pode avançar na ciência sem a música, decide construir uma casa para sua irmã querida. Após várias idas e vindas entre Cambridge e Kobernauss, ele decide construir esta casa na floresta de Kobernauss, na Áustria. Ela está exatamente no centro geométrico da floresta de Kobernauss. Quando ele vai de Cambridge para a Áustria, Roithamer não passa por Altensam, a casa familiar (casa que Wittgenstein havia deixado definitivamente em 1913). Ele vai diretamente de Cambridge para a floresta de Kobernauss. Nesta floresta, Roithamer alugou uma mansarda na casa Höller. Uma casa construída na garganta da torrente Aurach pelo artesão Höller. Foi a única casa que não foi levada pelas águas e pela lama da torrente, o que intrigou muito Roithamer: de que modo o artesão naturalista Höller poderia ter construído sua casa na garganta do rio Aurach sem que esta fosse levada pelas águas?

O artesão naturalista Höller empalha pássaros e, quando Roithamer o encontra, ele está empalhando um grande pássaro negro. Roithamer aluga uma mansarda de quatro metros por três na casa de Höller. Ele faz as refeições com Höller, sua mulher e seus filhos. Ele trabalha quatorze dias nesse escritório e, no décimo quinto dia, volta para Cambridge. É nesta mansarda que ele cria a casa para sua irmã querida. Durante três anos faz as plantas desta casa e durante três anos edifica a construção. Esta casa é um cone colocado exatamente no centro geométrico da floresta de Kobernauss. Este cone perfeito foi concebido com a concentração de todo o seu ser sobre sua irmã querida. Roithamer escreve:

Primeiramente, concentrei todo o meu ser sobre minha irmã, isto é, todo o meu entendimento

e toda a minha afetividade, e em seguida concentrei-os também na construção do Cone e, finalmente, tendo considerado minhas observações como a apreensão de verdades, apliquei-as enfim à construção do Cone, tanto que tenho que admitir necessariamente que o Cone é ideal para minha irmã. O interior do Cone, como o interior da pessoa de minha irmã, o exterior do Cone como sua pessoa exterior e um e outro juntos constituindo toda sua pessoa como caráter do Cone, mas o interior e o exterior do Cone também não são dissociáveis um do outro quanto a pessoa interior e exterior de minha irmã tampouco o é, mas a observação ininterrupta de minha irmã e a observação ininterrupta da construção do Cone levaram ao resultado que se eleva atualmente no meio da floresta de Kobernauss.

O cone é perfeito, corresponde cem por cento à sua irmã. Possui três andares, que correspondem ao caráter de sua irmã, e vinte e um espaços, em seguida dezoito, em seguida dezessete. O espaço sob a ponta do cone é o espaço de meditação. Sob o espaço de meditação, há os espaços de distração. Sob os espaços de distração, há os espaços preliminares. O cone é feito de tijolo e pedra, branco no exterior e branco no interior. Roithamer não disse à sua querida irmã o que ele fazia por ela, por sua suprema felicidade. Este cone, feito para a suprema felicidade de sua querida irmã, matou-a. Roithamer escreve:

Quando eu disse à minha irmã: O Cone é seu Cone, ele pertence a você, eu o construí para você e, precisamente, construí-o exatamente no meio da floresta ed Kobernauss, assim se exprime Roithamer, constatei que o efeito do Cone sobre minha irmã foi o de aniquilamento. O que se segue é uma série de terrores, segundo Roithamer, e nada mais, a morte em agonia, a reclusão em sua enfermidade mortal e nada mais, a partir desse instante tudo havia conduzido à certeza de sua morte (3 de maio).

Terminado o Cone, sua irmã morta, Roithamer enforcou-se na floresta, entre o cone e Althensam.

O narrador é o executor testamentário de Roithamer. Ele se instalou na mansarda de Höller e triou todos os papéis, os milhares de fichas escritas por Roithamer para a construção do cone. Thomas Bernhard escreveu este trabalho de triagem e de ordenamento dos papéis de Roithamer. Este escrito se intitula: *Corrections*.



a torre de Bollingen (1923-1955)

C.-G. Jung

A odisséia de Jung pode intitular-se : "O circuito da pedra".

Jung conta que, quando ele tinha 7 ou 8 anos, sentou-se sobre uma pedra num jardim:

Lembro-me de que nesta época (dos 7 aos 9 anos), eu gostava de brincar com o fogo. Em nosso jardim, havia um velho muro feito de grandes blocos de pedra, cujos interstícios formavam cavidades interessantes. Eu tinha o hábito de acender aí um pequeno fogo; outras crianças me ajudavam – era um fogo que deveria queimar "sempre", daí a necessidade de mantê-lo continuamente [...]. Só meu fogo era

vivo e tinha um caráter evidente de sagrado [...] Para além desse muro, havia uma descida na qual estava enterrada uma pedra saliente. No jardim, havia a minha pedra. Constantemente, quando estava sozinho, sentava-me nela e iniciava-se então um jogo de pensamentos mais ou menos da seguinte forma: "Estou sentado nessa pedra. Estou no alto, ela está embaixo." Mas a pedra poderia dizer também: "Eu..." e pensar: "Estou colocada aqui, nesta descida, e ele está sentado sobre mim". Então, surgia a pergunta: "Sou aquele que está sentado na pedra, ou sou a pedra sobre a qual ele está sentado?" Esta pergunta perturbava-me a cada vez; endireitava-me, duvidando de mim mesmo, perdendo-me em reflexões e me perguntando: "quem é o quê?".

Jung utiliza o relato de sua vida para ensinar. Ele apresenta situações de oscilação da identidade e de flutuação do estatuto dos objetos. Ele se apresenta como um caso clínico de que ele mesmo trata. Através da apresentação de sua vida e de seu tratamento, ele transmite seu método "analítico".

Após esta questão de pedra, com a pergunta "quem é o quê?", há a construção da pequena escultura:

Minha divisão interna, minha insegurança no vasto mundo, levaram-me então a tomar uma iniciativa incompreensível para a época: eu utilizava um porta-penas amarelo laqueado com uma pequena tampa, como os têm os

alunos da escola primária. Ele continha, entre outros objetos, uma régua. Na extremidade desta régua, esculpi um homenzinho de aproximadamente seis centímetros de comprimento, "com sobrecasaca, cartola, sapatos reluzentes". Pinte-o de preto com tinta, separei-o da régua serrando-o e coloquei-o no porta penas onde lhe fiz um pequeno leito. Fiz-lhe também um pequeno mantô com um pedaço de lã. Coloquei ao lado dele uma pedrinha do Reno, lisa, alongada, escura, que eu havia pintado com aquarela de diferentes cores, de modo a que a parte inferior e a parte superior se separassem. Esta pedra, eu a guardei durante muito tempo no bolso de minha calça. Era a sua pedra. [Com esta pedra] sentia-me seguro de mim e o sentimento perturbador de desunião comigo mesmo desapareceu.

Depois desses anos de infância, sabe-se que aos 16 anos – como seu compatriota Jean Piaget que coleciona fósseis, pequenos animais e vegetais do Jura – Jung começa a estudar minuciosamente as plantas das diferentes fortificações do tipo Vauban, aprende todos os termos técnicos da arquitetura. Durante um tempo, sonha em tornar-se arqueólogo, especialista no Egito ou na Mesopotâmia.

Após os estudos de medicina, em 1900, ele deixa Bâle (muito marcada pelo peso familiar) e apresenta-se em seu posto de assistente no Burghözli de Zurich. Ele mora num apartamento situado acima do de Bleuler, no edifício central

do hospital. Quando Freud vem vê-lo no Burghözli, em 1908, Jung estava construindo uma grande casa burguesa, em Küssnacht, com projeto de seu primo, o arquiteto Fiechter. Ele fala muito com Freud sobre sua futura casa, e ele espera hospedar-se ali por ocasião da próxima visita a seu amigo.

Jung faz gravar sobre a porta a frase do oráculo de Delfos: "Invocado ou não invocado, Deus estará aqui, ele é onipresente".

Jung muda para esta casa em 1909, mas ela não o satisfaz. Ele escreve:

Graças a meu trabalho científico, consegui, pouco a pouco, colocar minha imaginação e os conteúdos do inconsciente em terra firme. Palavras e papéis não tinham, entretanto, a meus olhos, bastante realidade; ainda era preciso outra coisa. Eu deveria, de algum modo, representar na pedra meus pensamentos mais íntimos e meu próprio saber, como uma profissão de fé inscrita na pedra. Assim nasceu a torre que construí para mim em Bollingen. Esta idéia pode parecer absurda, mas eu a realizei; foi, para mim, não apenas uma satisfação pouco comum, mas também uma realização significativa. Desde o início, tive a certeza de que seria preciso construir à beira da água. O charme particular da margem do lago superior de Zurich desde sempre me havia fascinado e foi por isso que, em 1922, comprei um terreno em Bollingen. Ele se situa no distrito de St. Meinrad e foi um bem da Igreja, antiga propriedade da abadia de St. Gall.

A propósito deste terreno, tem início o hábito junguiano de fazer aparecer cadáveres e fantasmas:

Quando começamos a construir em Bollingen em 1923, minha filha mais velha, visitando-nos, disse: "Como! Você está construindo aqui? Mas há cadáveres!" Naturalmente, pensei: "Bobagem! Não há nada disso!" Mas quando a construção avançou, quatro anos depois, encontramos de fato um esqueleto. Ele jazia a dois metros e vinte de profundidade; em seu cotovelo direito havia uma velha bala de fuzil. Pelo modo com que o esqueleto estava colocado, via-se que o cadáver havia sido provavelmente jogado em estado de putrefação avançada. Ele pertencia a essas dúzias de soldados franceses que, em 1799, afogaram-se no Linth e em seguida foram arrastados para as margens do lago superior. Este acidente ocorreu depois que os austríacos explodiram a ponte de Grynau, tomada de assalto pelos franceses. Uma fotografia da tumba aberta com o esqueleto e a data do dia em que o cadáver foi descoberto foi conservada na torre. Era o dia 22 de agosto de 1927.

Organizei então em minha propriedade um bom enterro para o soldado, com três salvas de tiros sobre sua tumba. Depois, coloquei uma pedra tumular com uma inscrição. Minha filha havia percebido a presença do cadáver; sua faculdade de pressentir foi herdada de minha avó materna.

Durante o inverno de 1955-56, esculpi os nomes de meus ancestrais paternos em três tábuas de pedra, que pendurei no balcão. Pintei no teto motivos de meus braços, os de minha mulher e de meus genros.

Isto é típico do modo com que Jung utiliza o relato da construção da casa para seu ensino: sua filha tem o pressentimento de que existem cadáveres, eles são encontrados e enterrados.

Um fotógrafo permaneceu duas tardes em Bollingen para fazer fotos, sem utilizar o flash. Com suas fotos e com seu testemunho, pudemos reconstituir a planta geral.

Jung começa construindo uma torre:

No início, não pensava numa verdadeira casa, apenas numa construção de um andar, com uma lareira no centro e camas ao longo das paredes; uma espécie de morada primitiva. Eu tinha diante dos olhos a imagem de uma choupana africana : no centro, cercado de algumas pedras, o fogo queima e, à sua volta, toda a existência da família se desenvolve. No fundo, as choupanas primitivas realizam uma idéia de totalidade – poder-se-ia dizer de uma totalidade familiar, de que participa até mesmo o pequeno rebanho. É uma choupana desse tipo que eu queria construir, uma morada correspondendo aos sentimentos primitivos do homem. Ela deveria dar uma sensação de acolhimento e de abrigo, não somente no sen-

tido físico, mas também no sentido psíquico. Desde o início, no entanto, durante os primeiros trabalhos, a planta se modificou, pois pareceu-me muito primitiva. Compreendi que eu precisava construir uma verdadeira casa de dois andares e não somente uma choupana sobre o chão. Foi assim que nasceu, em 1923, a primeira casa redonda. Quando ela ficou pronta, vi que ela tinha se tornado uma verdadeira torre de habitação.

Temos então o lago, e uma primeira construção em 1923: a torre, com um andar e um teto hexagonal. Ele tem aproximadamente 8 metros de diâmetro. Jung relata a construção da torre:

Os sentimentos de repouso e de renovação, para mim associados à torre desde o início, foram muito poderosos. Era como uma morada materna. Entretanto, pouco a pouco tive a impressão de que isto não expressava tudo o que havia a dizer. Ainda faltava algo. Por isso, quatro anos mais tarde, em 1927, acrescentou-se à construção central um anexo em forma de torre. Depois de um certo tempo, tive novamente um sentimento de incompletude. Mesmo sob esta forma, a construção pareceu-me muito primitiva. Em 1931, depois de mais quatro anos passados, o apêndice em forma de torre foi reconstruído e tornou-se uma verdadeira torre. Nesta segunda torre uma sala — assim o decidi

— seria reservada exclusivamente para mim. Eu pensava nas casas indianas nas quais existe, frequentemente, uma sala — não queria mais que um canto isolado por uma cortina — em que se pode estar retirado. Pode-se meditar aí durante meia hora ou talvez quinze minutos, ou praticar exercícios de yoga.

Neste espaço fechado, vivo para mim. Tenho sempre a chave comigo, ninguém deve entrar aí, a não ser com minha permissão. Com o passar dos anos, pintei as paredes, expressando todas as coisas que me conduzem da agitação do mundo à solidão, do presente ao intemporal. É um recanto da reflexão e da imaginação — constantemente imaginação muito desagradável e pensamentos árduos, um lugar de concentração espiritual.

Jung relata também uma pequena experiência ocorrida logo após a construção da primeira grande torre:

Um dia, encontrava-me em Bollingen, quando a primeira torre havia sido terminada. Foi durante o inverno de 1923-1924. Tanto quanto me lembro, não havia neve; era sem dúvida o início da primavera. Fiquei sozinho, talvez durante uma semana, talvez por um pouco mais de tempo. Um silêncio indescritível reinava. Nunca o havia sentido tão intensamente.

Uma noite — ainda me lembro perfeitamente — estava sentado perto do fogo; havia colo-

cado ali um caldeirão para aquecer água para a cozinha. A água começou a ferver e o caldeirão pôs-se a cantar. Tinha-se a impressão de ouvir muitas vozes, ou instrumentos de corda, ou como uma orquestra. Era exatamente como a música polifônica — que não posso suportar — mas que, desta vez, pareceu-me particularmente interessante. Poder-se-ia dizer que havia uma orquestra no interior da torre, e uma outra fora. Ora uma dominava, ora a outra, como se se respondessem alternadamente. Eu fiquei ali ouvindo, fascinado. Por mais de uma hora ouvi esse concerto, esta melodia encantada da natureza. Música doce com todas as desarmonias da natureza. E era o que faltava, porque a natureza não é somente harmoniosa, ela também é terrivelmente contrastada e caótica. Tal era essa música, onda de sons, como, na natureza, os da água e do vento — tão estranhos que é absolutamente impossível descrevê-los.

A construção continua em 1927.

Quatro anos depois, em 1931, ele acaba a segunda grande torre, o espaço de meditação. Quatro anos mais tarde:

Em 1935 despertou-se em mim o desejo de ter um canto de terra fechada. Eu precisava de um espaço mais amplo, aberto ao céu e à natureza. Por esta razão — mais quatro anos haviam se passado — acrescentei um pátio e

um balcão do lado do lago. Elas constituem a quarta parte do conjunto, separada das três partes do complexo principal. Assim nasceu uma quaternidade, quatro partes diferentes de construção, ao longo de doze anos. Após a morte de minha mulher, em 1955, senti a obrigação interna de tornar-me o que sou. Para falar na casa de Bollingen: descobri de repente que a parte central do edifício, até então muito baixa e apertada entre as duas torres, me representava, poderíamos dizer, ou, mais precisamente, representava meu eu. Então, levantei-a, acrescentando-lhe um andar. Não teria sido capaz de fazê-lo antes: teria considerado isso como uma presunçosa afirmação de mim mesmo. Na verdade, isso traduzia a superioridade do ego adquirida com a idade, ou a da consciência. Assim, um ano após a morte de minha mulher, o conjunto estava terminado. A construção da primeira torre havia começado em 1923, dois meses depois da morte de minha mãe. Essas datas estão cheias de sentido porque — assim o veremos — a torre está ligada aos mortos.

Desde o início, a torre foi, para mim, um lugar de maturação — um seio materno ou uma forma materna em que eu poderia ser de novo como sou, como eu era, e como serei. A torre me dava a impressão de renascer na pedra. Via nela uma realização do que antes era apenas

suspeitado, uma representação da individualização. Lembrança mais durável do que o bronze — *aere perennius* — ela exerceu sobre mim uma ação benfazeja, como uma aceitação do que eu era. Construí a casa em partes separadas, obedecendo às únicas necessidades concretas do momento. As relações internas nunca foram objeto de minhas reflexões. Poder-se-ia dizer que construí a torre numa espécie de sonho. Somente mais tarde vi o que havia nascido e sua forma cheia de sentidos, um símbolo de totalidade psíquica. Ela havia se desenvolvido como um grão antigo que germinou.

Em Bollingen, encontro-me no ser que é o mais autêntico de mim mesmo, naquele que a mim corresponde. Aqui eu sou, por assim dizer, o filho arquivelha da "mãe". Assim diz a sabedoria da alquimia, pois o "velho homem", o "arquivelho"¹ de que eu já havia feito a experiência quando eu era criança, é a personalidade número dois que sempre viveu e sempre viverá. Ele está fora do tempo, filho do inconsciente materno. Em minhas fantasias, "o arquivelho" era representado como Philemon e, em Bollingen, ele estava vivo.[...] Em Bollingen, mergulhei no silêncio, vive-se aí in modest harmony with nature. Emergem idéias que remontam ao fundo dos séculos e que,

1. em francês o autor escreve "archvieux", um neologismo, que optamos por "traduzir" com o neologismo "arquivelho", literalmente.

conseqüentemente, antecipam um longínquo futuro. Aqui, atenua-se o tormento de criar; aqui, criação e representação estão próximos um do outro.

Jung conta, dezenas de anos depois, o nascimento da quaternidade. Esta quaternidade lhe é útil para ensinar e para confrontar a inevitável presença dos quatro elementos míticos na realização do humano.

Ele transmite seu ensinamento com esta história de construção:

- há a história do terreno sobre o qual encontrava-se uma abadia: o aspecto místico sempre esteve ali;
- há a história do cadáver francês sob a terra: há mortos sob seus pés;
- há a história da orquestra: a natureza canta a harmonia e o caos.

Jung toma dois eventos ao pé da letra:

- a primeira vez que ele vai a esse terreno, que lhe agrada, um jovem encontra-se ali, e ele logo o emprega como pedreiro. Após as etapas da construção da torre de Bollingen que foram reconstituídas, eis o relato da chegada da pedra, tal como ele a formula:

Em 1950, erigi uma espécie de monumento de pedra, para o que a torre representa para mim. É uma estranha história o modo com que a pedra veio a mim. Enquanto eu construía o muro de separação do que foi chamado jardim, eu precisava de pedras. Eu as encomendei na pe-

dreira vizinha de Bollingen. Em minha presença, o pedreiro havia ditado todas as medidas ao proprietário da pedreira, e ele as anotou em seu caderno. Quando as pedras chegaram, por barco, e foram descarregadas, viu-se que as medidas do que seria a pedra angular estavam totalmente erradas. Em vez de uma pedra triangular, haviam trazido um cubo. Era um cubo perfeito, com dimensões muito superiores às que eu havia encomendado, com uma aresta de aproximadamente cinquenta centímetros. O pedreiro ficou furioso e disse aos barqueiros que podiam levá-la de volta.

Quando vi esta pedra, disse: "Não! é minha pedra, quero-a para mim!" Eu havia visto imediatamente que ela me convinha perfeitamente, que eu queria utilizá-la. Mas eu ainda não sabia em quê!

Antes de mais nada, veio-me à mente uma estrofe latina do alquimista Arnaud de Villeneuve (morto em 1313); eu a esculpi logo na pedra. Eis a tradução :

Eis a pedra, de humilde aparência.
Quanto a seu valor, ela é barata,
Os imbecis a desprezam,
Mas aqueles que sabem amam-na mais.

[...] Para terminar, sob a frase de Arnaud de Villeneuve, coloquei, em latim: "Em lembrança de seu 75 aniversário, C-G. Jung executou-a e

erigiu-a em reconhecimento, no ano de 1950.” Quando a pedra estava terminada, meu olhar voltava-se sempre para ela; eu me surpreendia e me perguntava se ter agido assim teria um sentido. A pedra encontra-se fora da torre, de que ela é como uma explicação. Ela é uma explicação daquele que a habita, e no entanto ela permanece incompreensível para os homens. Vocês sabem o que eu pretendia gravar na parte de trás? O grito de Merlin. Pois o que me traduz esta pedra lembra as manifestações de Merlin saindo da floresta, quando ele já havia desaparecido do mundo. Os homens ainda ouvem seu apelo, diz a lenda, mas não podem nem compreendê-lo, nem interpretá-lo.

No fim de sua vida Jung faz um novo projeto. Em Bollingen, ele quer criar uma “harpa eólica” . Este projeto retoma a experiência da orquestra que ele ouviu durante o inverno de 1923-1924 :

Esta melodia encantada da natureza,... uma onda de sons... como os da água e do vento — tão estranhos que é absolutamente impossível descrevê-los.

Segundo o testemunho de Marie-Louise Von Franza, amiga de Jung, e vizinha, esta harpa eólica devia consistir em estender fios de seda entre os galhos das árvores e o solo. O vento, soprando sobre esses fios de seda, produz estranhas músicas, e faz então surgir a seu modo as melodias da Nature-

za. É a música das esferas, a música que produz o universo em sua ordem profunda, a sinfonia naturae que é a marca de Deus no homem. Através desse projeto de harpa eólica, Jung opera a passagem da experiência alucinatória da melodia encantada da natureza para a música criada pela harpa eólica.

Marie-Luise Von Franz, a vizinha, dá o seguinte testemunho:

O que inspirava Jung era sem dúvida a imagem ou o fenômeno original da música, tal como Tchouang-Tseu o descreveu. Ele o chama de órgão do mundo: a grande natureza exala seu sopro; chama-se vento... Quando o vento sopra docemente, é uma harmonia pacífica; quando eleva-se a tormenta, é uma harmonia potente. Isto ressoa de mil maneiras diferentes. Mas por trás do órgão do mundo mantém-se ainda uma força propulsora que faz com que todos os acentos se acalmem e todos se elevem. Esta força propulsora, o que é?

Atualmente, a torre de Bollingen é utilizada como uma casa de campo pela família Jung. Nada foi mexido, tocado. A torre de Jung é um lugar fetiche, sagrado, inabitável por quem quer que seja.



a vila Savoye (1928-1931)

Le Corbusier

Charles-Edouard Jeanneret nasceu em 6 de outubro de 1887 em Chaux de Fonds, no cantão de Neuchâtel. Sua família paterna vinha do sudoeste da França. Eram protestantes que haviam fugido das perseguições refugiando-se na Suíça. Sua família materna vinha da Bélgica. Um de seus ancestrais chamava-se Le Corbésier. É com este nome que, em 1920, Charles-Edouard Jeanneret forjou seu pseudônimo: Le Corbusier, sem negligenciar o "belo corpo"². A seu pedido, ele será naturalizado francês em 1930. A mãe de Charles-Edouard Jeanneret era pianista e, seu pai, presidente da seção local

2. N.T.: alusão à sonoridade de *corps bousié*, corpo estragado.

do CAF (Club Alpin Français). Seu irmão mais velho, Albert, nascido em 1885, era músico.

Aos 13 anos, Charles-Edouard entra na escola de Belas Artes de Chaux de Fonds, onde se especializa na decoração e na gravação dos relógios de corrente. Esta escola é dirigida por Le Plattenier, um pintor que estudou Belas Artes em Paris. Este diretor se nega a que Charles-Edouard Jenneret se torne pintor e o orienta autoritariamente para a arquitetura. Charles-Edouard Jeanneret escreve :

Ele quis fazer de mim um arquiteto. Eu tinha horror da arquitetura e dos arquitetos. Eu tinha 16 anos, aceitei o veredicto e obedeci, engajei-me na arquitetura.

Ele construiu uma primeira vila, a vila Fallet, com um arquiteto local, René Chapallaz. Com o dinheiro ganho, em 1907, aos vinte anos, ele partiu para uma primeira viagem a Florença, onde ficou um mês. Ele começou então seu trabalho de anotações num caderno 10 x 17. Ele preencherá mais de oitenta cadernos. Por onde ele passa, ele toma notas, faz levantamentos, cálculos, esquemas, e escreve suas reflexões:

Escrevi minhas impressões em meu caderno; é uma salada que poderá ser preciosa para mim, ali tenho a impressão do momento, e, relendo, corrijo e constantemente lembro-me melhor.

Durante todo o inverno de 1907, ele trabalha com Joseph Hoffmann em Florença, Bolonha, Verona, Veneza, Budapeste, Viena, Nuremberg, Munique, Estrasburgo e Nancy. Em seguida, vai para Paris, onde encontra Frantz Jourdain

que construiu a loja La Samaritaine, bem como Henri Sauvage, que construiu os imóveis à gradins revestidos de cerâmica da rua Vavin. Ele volta a Paris em 1908, onde trabalha vários meses com os irmãos Perret (Auguste, Gustave e Claude), os primeiros a utilizar o concreto armado na arquitetura. O concreto armado existia, mas não era utilizado pelos arquitetos. O primeiro edifício de concreto armado em Paris data de 1903 e se encontra na rua Franklin. Este encontro entre Charles-Edouard Jeanneret e os irmãos Perret é fundamental. Imediatamente, Auguste Perret se dá conta de que Charles-Edouard Jeanneret é um gênio, e diz:

Há dois arquitetos na França, o outro é Charles-Edouard Jeanneret.

Em 1909, Charles-Edouard Jeanneret volta para Chaux de Fonds onde cria os "Ateliers d'arts reunis", dez anos antes da Bauhaus. Ele constrói duas vilas: Stotzer e Jaquemont. Elabora um projeto de construção para a escola de arte de Chaux de Fonds, segundo um esquema que ele retomará em seu projeto de museu com crescimento ilimitado (1929-1930) e que ele concretizará em 1959 no museu de Arte Ocidental de Tokyo.

Em 1910, ele vai para a Alemanha fazer um estudo, encomendado pela escola de Belas Artes, sobre as profissões artísticas em relação às condições da produção industrial. Este estudo funda o interesse de Charles-Edouard Jeanneret pela integração da revolução industrial tanto na construção quanto na figuração, pois ele continua a pintar. Este estudo é publicado em 1912 e será retomado em 1925 em *Art décoratif d'aujourd'hui*.

Em 1911, aos 24 anos, ele faz uma grande viagem à Europa

Central, e depois à Turquia, à Grécia e à Itália. Na Romênia e na Bulgária, ele estuda a arquitetura rural, popular e anônima. Na Turquia, ele descobre as mesquitas cuja simplicidade, a articulação das formas e a explosiva cor branca são uma revelação. Através de seus levantamentos e de seus cadernos, ele descobre a ordem cuja necessidade vai sentir cada vez mais e da qual ele pensa que ela seja um elemento essencial da arte. A perfeição das formas e das proporções atinge para ele uma dimensão moral. Ele passa várias semanas em Atenas, no Partenon, onde faz levantamentos muito precisos das dimensões das colunas, dos mármore retilíneos, das coberturas paralelas à linha dos mares. Ele escreve que a beleza do Partenon vem do fato de que ele seja

Uma pura criação do espírito...uma máquina de comover.

O Partenon apresenta:

O jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz.

Sobre a Acrópole, em 1904, Freud tem seu "Transtorno da lembrança" através do qual ele retoma o tema da culpa da criança em querer rivalizar com o pai. Sobre a Acrópole, em 1911, Charles-Edouard Jeanneret mede, estuda as proporções, desenha e escreve em seu caderno. Por um lado, Freud alimenta o mito edípico, de outro, Jeanneret estabelece uma coletânea precisa do que as formas permitem captar.

Em 1911, Jeanneret volta a Chaux de Fonds. Le Platenier, ainda diretor da escola de Belas Artes, cria uma nova seção para uma formação adequada às condições modernas

da produção industrial. Ao mesmo tempo, Charles-Edouard Jeanneret constrói uma pequena vila para seus pais, "a vila branca": "o exterior é o resultado do interior, quatro vigas desenharam o salão de música".

Em 1912, ele expõe em Neuchâtel 16 aquarelas resultantes de sua viagem à Europa Central, à Turquia e à Grécia. Sua exposição intitula-se "Linguagem das pedras". Ela mostra de que modo ele começa a vislumbrar o modo com que as coisas podem se conceber, diferentemente que através de uma ereção maciça e fálica.

Charles-Edouard Jeanneret pinta seu primeiro quadro em 1918:

O quadro é concebido não como uma superfície, mas como um espaço.

Este quadro, inspirado na Acrópole, representa uma chaminé. Em 1920, ele encontra Picasso, inevitavelmente. De 1918 a 1926, ele só pinta naturezas mortas, e depois fará ou quadros, ou esculturas com objetos de caráter orgânico, "objetos de reação poética" (conchas, ossos, sílex, pinhas). Depois, em 1929, enquanto Dali cria "objetos de funcionamento simbólico", Le Corbusier, após seu encontro com o escultor bretão Savina, fabrica objetos aos quais dá um valor acústico. São ossos, raízes, objetos que recebem e emitem sons, e, depois, pinta corpos de mulheres.

Acontece que em 1924, ele é informado das primeiras destruições em Flandres por causa da guerra. Ele concebe imediatamente um procedimento de construção industrial através de elementos estruturais combináveis. A utilização do concreto armado permite escapar à limitação da parede de

sustentação que segura pisos e tetos e que fecha o volume construído. O que o interessa então é uma reconstrução rápida com a possibilidade, para o usuário, de organizar seu pequeno negócio, seus espaços. Ele é o inventor de um novo habitat social. Ele chama esse procedimento de sistema "Domino" (Dom-ino = Domus + inovação). Seu princípio é o seguinte: seis pilastras, três lages, uma escada. Isto permite organizar qualquer nível como se deseja, com uma possível autonomia de construção.

Desejando mais do que continuar a construir vilas para os suíços burgueses e viver tranqüilamente como um bom arquiteto burguês, ele vai para Paris e se instala na rua Jacob. Em 1917, Charles-Edouard Jeanneret, com 30 anos, fundou uma outra concepção da harmonia, da arquitetura e da função do arquiteto. Em Paris, ele encontra o pintor Amédée Ozenfant, com quem estabelece uma relação amigável. Esta amizade permite que ele suporte suas incertezas e sua divisão entre os negócios e suas aspirações à criação. Os dois homens, com o poeta Paul Dermée criam, em 1920, a revista *L'Esprit nouveau: Revue Internationale d'Esthétique*. O título desta revista é inspirado numa conferência de Guillaume Apollinaire, em novembro de 1917: "O espírito novo e os poetas". A chegada desta revista na França é um fato cultural maior, é a chegada da revolução industrial no domínio intelectual, artístico e literário: estudo do aerodinamismo, dos modos de construir e do grafismo. Estudada-se aí como construir barcos, aviões, carros, imóveis. Estuda-se aí a construção na pintura e na poesia. O espírito do grupo vai ao encontro da posição da Bauhaus na Alemanha. Na *Esprit Nouveau* nº 1, Charles-Edouard Jeanneret assina pela primeira vez como Le Corbusier.

A posição de Amédée Ozenfant e de Le Corbusier é a de privilegiar a ordem e a harmonia, é antes de tudo uma concepção formal que tem uma dimensão moral. A pureza, a simplicidade e a economia de meios são as qualidades essenciais que dão uma nova dimensão estética e moral à construção.

Na *Esprit Nouveau*, Le Corbusier escreve:

A reta é a grande aquisição da arquitetura moderna, e é uma coisa bem feita. É preciso limpar de nossos espíritos as aranhas românticas.

Vinte e oito números desta revista serão publicados entre 1920 e 1925.

Em 1922, Le Corbusier torna-se igualmente o arquiteto da cidade, ele desenha o mapa de uma cidade de três milhões de habitantes. Em 1923, ele publica *Vers une architecture*, que para os arquitetos é o equivalente dos *Escritos* de Jacques Lacan para os psicanalistas. Trata-se de uma coletânea de artigos já publicados na *Esprit Nouveau* e nos quais ele desenvolve o fundamento da arquitetura moderna:

A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz.

Em 1924, ele tem um atelier muito conhecido na rua de Sèvres, 35. Juntamente com seu primo Pierre Jeanneret, ele tenta montar empresas de construção que utilizam o concreto armado e o fibrocimento. Essas empresas não conseguem sobreviver.

Em 1925, com o suporte do construtor de automóveis Voisin, Le Corbusier propõe o "Plan Voisin" para Paris. Chega o horror: ele propõe que a reta e o ângulo reto sejam

tomados como a manifestação da força e do querer. Que o domínio da orthogonal revela épocas de apogeu.

O "Plan Voisin" bordeia o Marais e o centro histórico de Paris, uma imensa lage de concreto cobre o I, II, III e IV *arrondissements*. Os carros circulam no sub solo e os pedestres passeiam entre soberbas torres em forma de L, a forma dos livros abertos, retomada por Dominique Perrault para a Bibliothèque de France!

O "Plan Voisin" aterroriza os arquitetos, que não o perdoarão.

Acontece que nesta época do delírio purista da linha e da ortogonal, Le Corbusier irá ocupar-se de seu primo Louis Soutter.

Filho do farmacêutico de Morges no cantão de Vaud, Louis Soutter inicia estudos de arquitetura que ele abandona. Ele se instala em Bruxelas para aprender música no Conservatoire Royal, onde é aluno de Eugène Ysaye. Após uma passagem por Paris, onde tem aulas de pintura, ele parte para os Estados Unidos em 1897, com sua noiva americana, Madge. É nomeado professor de desenho e de pintura no Colorado College. Em 1903, Madge pede o divórcio por maus tratos. Soutter volta para a Suíça moral e fisicamente arruinado. Retoma a música, e, em 1907, é primeiro violino da orquestra do teatro de Genebra. Como, às vezes, ele para de tocar para ouvir a música, ele é deslocado para o fundo da orquestra. Em 1908, ele toca na orquestra sinfônica de Lausanne, e depois instala-se em Morges, onde sua família o coloca sob tutela. Em 1918, Stravinsky, também em Morges, vai tocar no piano dos Soutter, e cria, com Ramuz, a História do soldado.

Em 1923, Louis Soutter tem 52 anos, e é colocado, por sua família, num asilo psiquiátrico e depois no asilo de idosos e

necessitados de Ballaigues, no Jura de Vaud, onde ficará por dezenove anos, até sua morte. Ele desenha a lápis, depois com a tinta do atendente do correio, sobre papel de embalagem e cadernos escolares. Desenha em livros que lhe dão de presente ou que ele rouba. Ocorre que a sobrinha de Jean Giono trabalha como auxiliar de enfermagem em Ballaigues, e é assim que Giono descobre, estupefato, os desenhos de Soutter, que ele compra e faz com eles o projeto de um livro ilustrado. Em 1927 Le Corbusier descobre os desenhos de seu primo internado. Ele o visita, envia-lhe dinheiro, escreve um artigo no *Minotaure* 9, e quer organizar uma exposição dos desenhos de Soutter em Chicago. Sobre isso, Soutter lhe responde:

Obrigado Edouard. Tive o frisson do Great New York, da torturadora Chicago. Envio-lhe uma grande parte de minhas gavetas.

Portanto, ao mesmo tempo, Le Corbusier leva o purismo das linhas a um extremo não vivível e publica os desenhos atormentados de seu primo internado.

Em 1928, um rico administrador de companhia de seguros encomenda-lhe uma casa de campo a 30 km de Paris, num pequeno platô que domina o Sena.

O programa dos Savoye era simples : eles tinham um magnífico parque formado por prados cercados de florestas e desejavam viver no campo ; Paris ficava a 30 km de carro. Chega-se à casa de carro, e é o arco com curvatura cuja dimensão é de ao menos um carro que fornece a própria dimensão da casa [...] Outra coisa: a vista é muito bela, a grama é uma coisa bela, e a floresta também: nisto se tocará o mínimo possível.

A casa será construída no meio da grama como um objeto, sem incomodar nada.

Diante desta demanda clara, a opção formal de uma caixa pousada sobre pilotis impõe-se rapidamente. Em outubro de 1928, um primeiro projeto é proposto. O proprietário, o Sr. Savoye, achando-o um pouco caro, pede que seja modificado. Somente o sexto projeto será aceito, e este é quase uma retomada do primeiro. Esta vila apresenta muito claramente os princípios da arquitetura moderna. Depois do sistema "Domino", Le Corbusier definiu, em 1927, os cinco pontos fundamentais da arquitetura moderna:

1. os pilotis;
2. a planta livre, que permite organizar cada nível de modo autônomo;
3. a fachada livre;
4. o teto-jardim (o último nível serve para fazer um jardim);
5. a janela bandô que corre sobre todo o imóvel em continuidade.

A vila também realiza este outro princípio de Le Corbusier:

A boa arquitetura está em toda a parte, tanto dentro como fora. É a arquitetura viva.

Neste momento, o ponto alto desta elaboração teórica e formal de Le Corbusier é esta vila Savoye: "a casa objeto construída sobre a grama, sem incomodar nada". Esta casa foi desenhada de modo tão geométrico e fino que dela resulta uma certa dureza formal, e ela é muito pouco confortável. Quer dizer que, nesta casa sempre requer trabalho, sempre apreciando as linhas e os volumes. Em 1928, logo antes de construir

a casa, Le Corbusier havia desenhado uma linha completa de móveis, entre os quais o famoso divã dos analistas que estão na moda. Ele está na vila Savoye.

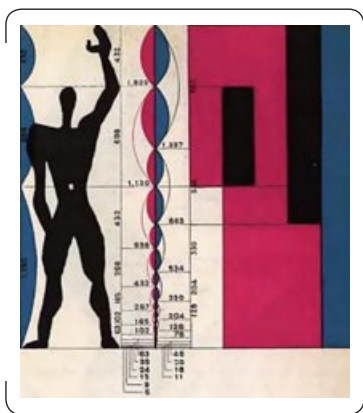
A vila realiza o princípio do "passeio arquitetural". Ela também apresenta a possibilidade de uma dupla circulação vertical. Para se passar de um nível a outro é possível utilizar escadas em caracol ou rampas oblíquas. Ora, não se sobe do mesmo modo por uma escada ou uma rampa. Quando subimos uma escada, somos obrigados a olhar os degraus, ficamos ocupados com os degraus; quando subimos uma rampa, temos todo o prazer de olhar em torno, não nos preocupamos com os degraus, a descoberta das linhas e dos pontos de vista é progressiva. No último nível, encontra-se um solarium. Os móveis são fixos e integrados à arquitetura: cada peça é reduzida ao mínimo suficiente, as paredes são móveis: surgem por trás os compartimentos apropriados ao que devem conter: todo objeto é guardado como numa tela. Assim o móvel se confunde com a decoração interna do apartamento.

Desde 1931 surgem problemas de vedação que não foram imediatamente resolvidos. A vila será muito rapidamente abandonada por seus proprietários. Abandonada, ela servirá como depósito de feno, abrigará os ocupantes alemães e depois os aliados, e será um abrigo de jovens. Em 1958, é feito um processo de expulsão para a instalação de um liceu no lugar da casa então em ruínas.

Após a intervenção de uma associação internacional de arquitetos, o ministro da Cultura, André Malraux, faz com que ela seja tombada em 1964, com seu autor ainda vivo, o que constitui algo de novo: é o segundo imóvel do século XX a

conhecer esta consagração, após o teatro dos Champs-Elysées de Auguste Perret.

A elaboração de Le Corbusier prossegue, ele busca uma formalização universal para a construção. Ele elabora uma grade de medidas harmônicas para estabelecer uma série de dimensões articuladas umas às outras pela "proporção dourada" ou "número de ouro". Em 1947 ele concebe o "Modulor", que representa uma medida harmônica em escala humana, aplicável universalmente à arquitetura e à mecânica. Trata-se de um personagem um pouco fantasmático e esquematizado, que levanta o braço. Suas medidas são muito precisas: 2,260 m de altura acima da mão do braço levantado e 1,829 de altura de cabeça. Essas proporções perfeitas, adaptadas ao corpo humano, servem de referência para fazer os cálculos para o edifício.



Seu valor se encontra nisto: o corpo humano escolhido como suporte admissível dos números... Eis a proporção: a que organiza nossas relações com o entorno.

Le Corbusier chamava a vila Savoye de "*Les heures claires*" [As horas claras], "o objeto construído na grama sem nada incomodar", "máquina de morar, máquina de comover". Ela é uma pontuação, um ponto de exclamação, um ponto de admiração, diz-se em espanhol, o ponto mais alto do purismo em arquitetura.

Albert Jeanneret, o irmão músico, diz:

A música construiu uma bela casa.

As velas do século XX irão se apagar, as três casas únicas assinam experiências de fissura e de reunião subjetiva:

- Jung: A casa, colheita infinita e eterna de símbolos
- Wittgenstein: a lógica feita casa
- Le Corbusier: A máquina de morar, a máquina de comover.



Tradução: Inês Machado

Revisão: Jussara Falek Brauer



6

descobrir jorge cuesta

Roland Léthier in *Sonnets*, Cuesta, J. Féderop,
2003, pg. 103 a 100

Finalmente a poesia de Jorge Cuesta abre um caminho na França. Ela era conhecida apenas por alguns eruditos e apaixonados pela literatura de língua espanhola. Dois estudos de boa qualidade lhe haviam sido consagrados: a tese de Louis Panabière "*Itinéraire d'une dissidence, Jorge Cuesta*" [Itinerário de uma dissidência, Jorge Cuesta] (1983), e a tese de Annick Allaire-Duny : "*L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonnets*" [A escrita poética de Jorge Cuesta: os sonetos] (1996).

Vários anos de reflexão crítica e de elaborações analíticas permitem a publicação bilíngüe desta poesia rigorosa, trágica, implacável testemunho de uma experiência da fundação humana em sua interrupção accidental. Finalmente esta escrita, esta renda da língua, oferece-se à leitura em francês.

Há um século e meio, Jean Porte-Petit, que não era o primogênito da família, deixa sua aldeia natal de Cardesse, em Béarn, para fazer a vida no Novo Mundo.

Há um século e meio, Jean Porte-Petit parte para o México, e, em Veracruz, abre um pequeno negócio de café. Sua vida se passa, a partir daí, na América Central. Em Córdoba,

na província de Vera Cruz, seu comércio e sua família prosperaram. De seu casamento com Filomène Trubel nascem sete filhos, dos quais cinco viverão, quatro meninos e uma menina, Natalia.

Natalia Porte-Petit Trubel se casa com Nestor Cuesta Ruiz e tem sete filhos. Em Córdoba, Nestor e Natalia desenvolvem a cultura da cana de açúcar e da baunilha. Moram no centro da cidade, têm uma vida abastada, cultivada, de católicos praticantes.

Seu filho mais velho, Jorge Mateo Cuesta Porte-Petit, nasce em 1903, no dia de São Mateus. Faz seus estudos primários e secundários em Córdoba, antes de partir, em 1921, para os estudos superiores, de química, na cidade do México. Desde sua chegada à capital, Jorge Cuesta, que já era aficionado de literatura, aproxima-se de jovens poetas e escritores: Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo. Eles pertencem ao grupo dos contemporâneos, ironicamente chamado de "grupo dos sem grupo". Em 1928, Jorge Cuesta faz uma antologia da poesia mexicana moderna e, com seus amigos, funda a revista Contemporâneos.

Na mesma época, ele se apaixona por Guadalupe Marin, recém separada do pintor Diego Rivera. O pai de Jorge Cuesta desaprovava esta ligação com uma mulher que não correspondia ao rigor moral e trabalhador da família Cuesta. Em 1928, para afastá-lo de Guadalupe, Nestor Cuesta Ruiz manda seu filho para Paris. Este exílio, momentâneo e forçado, é interrompido por Jorge Cuesta quando ele é informado do assassinato de Obregón, em 17 de julho de 1928. Ele volta rapidamente ao México, onde retoma sua vida amorosa agitada, a vida literária, a vida política da trepidante capital.

Um período muito fecundo inicia-se então para ele. Em 1930, ele tem um filho com Guadalupe: Lucio Antonio Cuesta Marín. Em 1932, ele funda a revista *Examen*, escreve muitos artigos de crítica política, literária, artística, publica seus sonetos em diferentes revistas literárias, prossegue suas pesquisas em química e dá aulas no departamento de química da universidade do México. Entretanto, nesse desenvolvimento aparentemente linear na produção científica e literária, bem sucedido, alguns acidentes se produzem.

Na vida de Cuesta, o primeiro acidente ocorre na idade de dezoito meses, quando sua babá o deixa cair e sua cabeça bate contra o canto da mesa. Na idade em que a imagem narcísica ainda não está constituída, na idade em que a relação com a linguagem é dominada pelos valores sonoros, mas ainda não significando palavras, esse choque veio trazer uma perturbação fundadora. As conseqüências desse choque se manifestam na idade de nove anos. O choque havia provavelmente atingido o nervo ótico, e ele é operado de um tumor acima do olho esquerdo. Esta operação irá deixar uma marca visível, um afundamento da pálpebra. Esta marca física levará seus amigos a chamá-lo "o-visconde-de-olhe-me-de-lado" (*el Vizconde de Miramechueco*).

Quando, aos 25 anos, Cuesta encontrou Guadalupe Marín e apaixonou-se loucamente, ele lhe disse sofrer terrivelmente de dores de cabeça, que isto era conseqüência de um desajuste da hipófise (tratava-se provavelmente das seqüelas da queda e da operação do tumor) e que isso o tornaria louco aos 35 anos. Esta antecipação foi surpreendentemente confirmada.

Como ocorre com de Van Gogh, Brauner, Hölderlin, Artaud, a declaração por antecipação se realiza. No desenvolvimento

aparentemente linear da vida de Cuesta, as consequências da queda, do choque que poderia ter causado cegueira e perda de consciência aos dezoito meses, irão manifestar-se sob formas variadas, mas com uma constante destruição muda. Por uma intuição simpática, as pessoas à sua volta irão nomear o efeito não integrável e desubjetivante desse choque. Seus amigos poetas falam dele como um "arcanjo", "um ser aéreo irreal", "um fantasma", "um ser de fumaça", e seu principal amigo, o poeta Xavier Villaurrutia identifica-o com o verso de Baudelaire: "o mais triste dos alquimistas".

Jorge Cuesta tem uma presença deslocada.

Em 1932, a revista *Examen* é condenada a suspender sua publicação por ter publicado fragmentos julgados moralmente inaceitáveis do romance *Cariátide* de Rubén Salazar Mallén. Em resposta a esta proibição, Cuesta anuncia que vai fundar uma editora que publicará o texto integral de *Cariátide*. Esta proibição da revista *Examen* foi o primeiro processo na história literária do México.

Depois do período fecundo em publicações dos anos 30, em 1938, sua ex-exposa Guadalupe Marín publica, por sua conta, um romance vulgar e deletério intitulado: *La Única*. Nesse romance mal escrito e maldoso, Guadalupe imputa a Cuesta uma sexualidade desviante (uma atração homossexual, a abordagem incestuosa de sua irmã Natalia e da irmã de Guadalupe, Isabel, comportamentos de travesti, um ciúme doentio).

Jorge Cuesta não reage a essas divulgações públicas, e contenta-se em pedir à sua irmã Natalia para não ler esse romance. Este modo de não ser tocado pelos julgamentos, pelas declarações vindas de fora, de não considerá-las, será uma constante na vida de Cuesta.

Este soberbo isolamento de Cuesta não se deve a uma al-tivez, ele é estrutural. Cuesta não pode ser tocado: o choque não pôde ser subjetivamente integrado, ele se torna o paradigma do "não ser tocado", e revela a densidade, ao mesmo tempo desestruturadora e fundadora, desse momento em que precisamente a queda impediu uma integração subjetiva.

A partir dessa postura muito singular, Cuesta desenvolve uma escrita crítica e poética muito elaborada. A pertinência crítica de suas análises, a fineza literal de seus escritos poéticos são perturbadores. Assim, o arcanjo atinge zonas das quais ninguém se aproximou até então. Seu estilo será qualificado como hermético.

Com efeito, a abordagem literal de sua poesia deixa entrever construções originais que revelam um equilíbrio perfeito. O deslocamento, a exclusão da integração subjetiva da queda com dezoito meses, será ostentado e afirmado em construções languageiras sofisticadas, marcadas pela simetria.

Em 1938, um acontecimento se produz em sua escrita poética. Sem abandonar o soneto, ele escreve um poema de 37 estrofes (18+1+18), de título enigmático e magnífico: *Canto a un dios mineral*.

No mesmo ano, na química, ele inicia uma perturbadora aventura. Ele ingere as enzimas sintéticas que elabora em seu laboratório para verificar seus efeitos. Ele se faz de cobaia de suas invenções. O poeta e químico avança, arrisca-se, sem busca de glória nem de notoriedade, sobre as terras que ele inventa. Sua presença no mundo é vigilante, construtora, honesta, e realiza perfeitamente sua máxima: *forma es fondo*. Jorge Cuesta, em seu vibrante caminho, traz um ensinamento que aspira aquele que se arrisca em sua proximidade.

Sem o saber, ele traz as modulações inventivas da experiência da destruição no momento da fundação.

Um mês depois do assassinato de Trotsky, em 19 de setembro de 1940, Jorge Cuesta encontra o célebre psiquiatra espanhol exilado no México, o doutor Lafora. Este encontro é catastrófico. Em ressonância com o abatimento de Nietzsche, com o desequilíbrio de Artaud, o encontro com Lafora conduz às cinco hospitalizações de Cuesta e, em agosto de 1942, ele se enforca na cela do hospital de Tlalpan.

Uma questão estranha se coloca em relação à loucura de Jorge Cuesta, pois as manifestações delirantes de Cuesta são ditas pelos outros, pelas mulheres. Nenhum de seus escritos deixa transparecer isso; nenhum de seus escritos, inclusive a última oração, são escritos loucos. Por outro lado, pode-se identificar uma postura que pode ser formulada assim: "isso não chega lá". Efetivamente, ao fim de seus estudos superiores, Cuesta não obteve seu diploma de engenheiro; sua carta ao Dr. Lafora não chega ao destino; ele não escreve o artigo que ele promete sobre o aspecto sexual e reprodutor das funções enzimáticas. Todos esses acontecimentos são ressurgimentos da queda. A expressão "isso não chega lá" conserva o testemunho desse choque, mantém sua verdade, dá poder a esse momento que não consegue se inscrever humanamente. O "isso não chega lá" se impõe até na interpretação da loucura de Cuesta, já que o desenvolvimento das perdas de sua loucura é interrompido por seu suicídio.

Se o homem se cala, a escrita poética traz um saber sobre um acontecimento que não pode ser recalcado, pois escapou à inscrição. Pela escrita, Cuesta inventa e se aproxima da-

quilo que o atingiu e não pôde se inscrever. O poeta transmite o terrível da espera:

*La frágil ciencia del acto
Es la posesión que siento,
vacante, sobre mi vida.*

*A frágil ciência do ato
É a possessão que sinto,
vazia, sobre minha vida.*

Sua poesia bela e poderosa é um dom real aos seres humanos.



Tradução: Inês Machado
Revisão: Jussara Falek Brauer

Realização
Projeto Tecer
Instituto de Psicologia
Universidade de São Paulo

Apoio
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

São Paulo, julho de 2007.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Instituto de Psicologia

