

JACQUES LACAN

SEMINÁRIO DE 21 DE DEZEMBRO DE 1976

Exposição de Alain Didier-Weil¹

Devo dizer, em primeiro lugar, que o Dr. Lacan me induziu ao improviso, que eu não estava prevenido que ele me daria a palavra para tentar retomar um ponto sobre o qual lhe falei esses dias e sobre o qual devo dizer francamente, não faço a articulação com o que ele falou há pouco, lamento, mas não esperem que eu tente articular o que vou dizer com o problema da topologia que ele acabou de falar.

O problema que vou tentar articular de modo um tanto consistente com o que o Dr. Lacan introduziu sobre a montagem da pulsão, sobre o problema do circuito da pulsão, sobre as diferentes torções que me parecem localizáveis entre o sujeito e o Outro, sobre os diferentes tempos em que se articulam duas ou três torções, permanece bastante hipotético, porém, ainda assim, vou tentar retrair com as coisas podem ser colocadas em seu lugar.

A pulsão, o circuito pulsional do qual partirei, é algo bastante enigmático, é algo da ordem da pulsão invocante e de seu retorno em pulsão de escuta; devo dizer que a expressão pulsão de escuta não existe como tal em nenhum lugar, e é isso que a torna absolutamente problemática e, mais precisamente, que falei dessas idéias ao Dr. Lacan, que lhe falei do tema da música e de como localizar para um ouvinte que escuta uma música que o toca, digamos, que tem efeito sobre ele, os diferentes tempos através dos quais se produzem esses efeitos no ouvinte e nos distintos percursos que vou tentar introduzir agora, muito sucintamente, porque não preparei um texto nem notas.

Imagino que se vocês ouvem uma música que lhes fala ou que lhes musica, parto da idéia de que é enquanto ouvinte que se funciona em primeiro lugar, isto é, se a música, em um primeiro tempo, que vou tentar descortinar para a comodidade da exposição mas que não devem ser tomados como tempos cronológicos e senão como tempos lógicos. Se, portanto, a música tem efeito em vocês enquanto ouvinte, penso que se pode dizer que é porque, de algum modo, como ouvinte, tudo se passa como se ela lhes trouxesse uma resposta.

O problema começa com o fato de que essa resposta faz surgir o antecedente de uma pergunta que habitava em vocês enquanto Outro, enquanto ouvinte, e sem que vocês soubessem. Descobre-se que há aí, em algum lugar, um sujeito, que teria ouvido uma questão de vocês, e que não apenas a teria ouvido mas a teria inspirado, posto que a música, o sujeito musicante seria a resposta a esta questão que habitaria em vocês.

Vejam logo, portanto, que se gostaria de articular isso com o desejo do Outro, se há em mim, enquanto Outro, um desejo, uma falta inconsciente, tenho o testemunho de que o sujeito que recebe esta falta não está paralisado, não está em *fading*, como o sujeito que está sob a injunção do “*che vuoi*” mas, ao contrário, está inspirado e a música é a testemunha de sua inspiração.

Este é o ponto de partida desta constatação e o outro ponto seria considerar que, enquanto Outro, não apenas não sei qual é a falta que me habita mas o próprio sujeito não me diz nada sobre essa falta, dado que a diz diretamente. O próprio sujeito da falta não sabe nem diz nada já que é dito por ela e, afinal de contas, diria que estou em uma perspectiva topológica em que me aparece o ponto em que o sujeito é dividido. A falta que me habita, descubro que é a sua própria falta pois ele mesmo não sabe nada do que diz, embora eu sei que ele sabe sem saber.

O que acabei de dizer poder-se-ia escrever de algum modo como Lacan articula o processo de separação e vou articular os diferentes tempos da pulsão com as distintas articulações da separação (cf. figuras 1 a 4).

Em baixo, à esquerda, indiquei o processo da separação com uma flecha que vai do grande Outro barrado (*A/*) a essa falta comum entre o *A* e o sujeito, o objeto *a* e esta flecha quereria significar que, enquanto Outro não sei nada desta falta, mas alguma coisa me retorna do sujeito que diz algo. Por isso articulo com a pulsão porque tudo se passa como se eu quisesse chegar a articular essa falta, esse nada, fixar alguma coisa disso, saber algo disso, confio no sujeito, digamos que me deixo empurrar pela pulsão. Deixo-me empurrar por ela e espero que ela me dê esse objeto *a*. Mas, na medida em que avanço, em que ouço o sujeito, se assim posso dizer, descubro que, seguindo o sujeito, o *a*, apenas contorno ambos. Ele está efetivamente no interior do elo e me asseguro que esse *a* é inatingível.

Poderia dizer que este é um primeiro percurso e que, é quando estou assegurado enquanto Outro, que ele tem, efetivamente, esse caráter de objeto perdido, e a idéia que proponho é que pode-se compreender este momento como o retorno da pulsão de que Freud fala e que Lacan retoma, o retorno pulsional que retomo no grafo acima, como a passagem a um segundo modo de separação e como uma segunda tentativa de se aproximar do objeto perdido, porém, desta vez, do outro, de uma outra perspectiva, a do sujeito.

Explico-me. No primeiro tempo, disse que eu era ouvinte, escutava a música. No segundo tempo, que postulo, direi que ainda que me reconheça como ouvinte, o ponto de báscula que atinjo, que faz com que agora eu vá passar para o outro lado, pode-se dizer que, embora me reconheça como ouvinte, desta vez sou reconhecido como ouvinte pela música que me chega, ou seja, que a música, que era uma resposta e que fez surgir uma questão em mim, as coisas agora se invertem, a música torna-se uma questão que me determina enquanto sujeito

a responder, eu propriamente, a esta questão, ou seja, a música se constitui como me ouvindo, enquanto sujeito, enfim, chamemo-lo por seu nome, como sujeito suposto ouvir; e a música, produção que era a resposta inaugural, torna-se a questão, a produção do sujeito músico, constituindo-se como sujeito suposto ouvir que me determina nesta posição de sujeito, aí onde vou responder por um amor de transferência. Por aí não podemos articular o fato de que a música produza, todo o tempo, efetivamente, afetos de amor.

Retomo ainda esta noção do objeto perdido pelo viés seguinte: vocês não deixaram de observar que o efeito propriamente dito da música sobre vocês é que ela tem esse poder de metamorfose, de transmutação, se assim se pode dizer, que se poderia resumir rapidamente dizendo, por exemplo, que ela transmite a tristeza, a nostalgia que há em vocês. Quero com isso dizer que se vocês estão tristes ou deprimidos, vocês não podem designar o objeto que lhes falta; logo, a falta lhe faz falta, lhe faz sofrer e ser triste, e ser triste não é a fonte de nenhum gozo. Como Victor Hugo dizia, o paradoxo da nostalgia é que ela é a felicidade de ser triste; na nostalgia, o que se passa é que o que lhes falta é de um tal natureza que vocês não podem designar, e que vocês amam esta falta.

Notem que nesta transmutação, tudo se passa como se o objeto que falta fosse verdadeiramente evaporado e proponho que se compreenda, efetivamente, o gozo, uma das articulações do gozo musical como tendo o poder de evaporar o objeto.

Acredito que a palavra evaporar pode ser tomada quase no sentido físico do termo, ou seja, o físico situa a sublimação como a passagem de um sólido ao estado de vapor, de gás e a sublimação é também essa via paradoxal através da qual Freud nos ensina e Lacan articulou de um modo muito mais sustentado, como a via através da qual podemos ter acesso ao gozo mediante a dessexualização.

Portanto, nesse segundo tempo, o que marco acima do circuito (fig.1), inversão da pulsão, uma primeira torção, talvez a partir dessa noção de torção que o Dr. Lacan pensou inserir essa pequena *topo*, no ponto em que ele se encontra em seu avanço, uma primeira torção aparece aí onde há a aparição de um novo sujeito e um novo objeto. O novo sujeito, precisamente, faço vir do ouvinte, porque não posso dizer do falador, do falante, do musicante; seria preciso dizer que é o ponto em que a música ou as notas que os atravessa, paradoxalmente, tudo se passa como se, não tanto que vocês ouvem mas que, insisto nesse ponto, vocês mesmo o produzem, insisto sobre o *se* e sobre o modo condicional desse *se*. Você não está delirando, mas tudo se passa como se vocês mesmos produzissem estas notas. Você é o autor dessa música. Coloquei uma flecha que vai do sujeito ao *a* separador, querendo indicar, em uma segunda perspectiva da separação, desta vez, é do ponto de vista do sujeito que tenho uma perspectiva sobre a falta do Outro.

Então, qual é essa falta? Como situá-la em relação ao amor de transferência? Quando escutamos uma música que nos emociona, a primeira impressão é a de achar que ela tem tudo a ver com o amor, dir-se-ia que o músico canta o amor, mas se levarmos a sério esse segundo esquema (fig.2) em si mesmo, se tentarmos compreender como funciona o amor nesse movimento de torção na música, sentimos que não é tanto o sujeito que fala de seu amor ao Outro mas, de preferência, que ele responde ao Outro, que sua mensagem é esta resposta na qual ele está determinado por este sujeito suposto ouvir e que sua música de amor impossível é, de fato, uma resposta que ele dá ao Outro, e que é ao Outro que ele supõe o fato de amá-lo com um amor impossível.

Poder-se-ia, sumariamente, traçar uma paralela com certas posições místicas, em que o místico não é aquele que diz que ama ao Outro, mas que não faz senão responder ao Outro que lhe ama, que ele é colocado nessa posição, que não tem escolha, que só fez responder.

Nesse segundo tempo da música, pode-se fazer este paralelo porque, efetivamente, o sujeito postula o amor do Outro por ele, mas o amor do Outro enquanto radicalmente impossível. Foi por isso que coloquei esta flecha (fig.2), porque o sujeito, a partir desse segundo ponto de vista, tem uma perspectiva sobre a falta que habita o Outro, ou seja, vocês vêem que, após esses dois tempos, poder-se-ia dizer que se confirma, para esse segundo tempo, que o objeto evaporado, na segunda posição, fica também evaporado como na primeira posição.

Aproximamo-nos, como se vê, do fim do elo. A transferência, pode-se observar, corresponde, muito precisamente, ao modo como Lacan introduz o amor de transferência no “Seminário da transferência”, isto é, que é lá que o sujeito postula que é o Outro que lhe ama; coloca, pois, um amado e um amante e há, portanto, passagem, neste amor de transferência, do amado ao amante.

O que disse, de todo modo não é exato porque esse segundo tempo não pode, como tal, se articular; ele se articula com um terceiro tempo que existe sincronicamente com ele do seguinte modo: o sujeito, desta vez, sendo, ele próprio, músico, sendo produtor da música, se dirige a um novo Outro que chamei sujeito suposto ouvir. Esse não é mais, absolutamente, o Outro do ponto de partida, é um novo Outro. Esse novo Outro não é mais o vel, não é mais o um *ou* outro, porque ele vai igualmente se identificar, isto é, que há em cima do novo elo uma dupla disposição, em que o sujeito é, ao mesmo tempo, o que é falante e o que é ouvinte.

Talvez, algo poderá ilustrar essa divisão, aquela que evidencia, na minha opinião, o mito de Ulysses e das sereias. Vocês sabem que, para escutar o canto das sereias, Ulysses tampou com cera os ouvidos de seus marujos. Como compreender isso? Ulysses se dispõe a ouvir a pulsão invocante, o canto das sereias, mas ao que ele se dispõe, porque quando vai ouvir o canto das sereias, a história que ele conta é que grita seus marujos, ele diz: parem!, fiquemos aqui! Mas tomou suas precauções. Ele sabe que não será escutado, ou seja, o mito ilustra,

na minha opinião, esse segundo meu tempo, isto é, Ulysses se colocou em posição de poder escutar na medida em que se assegurou que não poderia falar; ele se assegurou que não teria esse retorno da pulsão, esse segundo e terceiro tempo, se assegurou que não teria um sujeito suposto ouvir, por causa dos tampões de cera.

Observem que o primeiro tempo, ouvir, é uma coisa, mas isso nos coloca o problema da ética do analista. Será que, precisamente, um analista, que é alguém de quem se pode esperar que ouve certas coisas, em um dado momento, necessariamente, pela própria estrutura do circuito pulsional, não tem de se tornar falante, não tem de não fazer como Ulysses, digamos, que já tinha corrido o risco de ouvir certas coisas?

Imagino que depois desses segundo e terceiro tempos, o sujeito e o Outro prosseguem seu caminho lado a lado, sempre separados pelo pequeno *a* separador. Em relação ao nosso ponto de partida, onde estamos? Será que o ponto no qual o sujeito deságua, será que depois desses segundo e terceiro tempos, ele encontra a garantia desse *a* separador, encontra a segurança que era, efetivamente, impossível de reencontrar, dado que não chegou a fazer nada mais que uma volta? Mas, foi preciso vários movimentos dialéticos para ter, não sei se é a melhor palavra, algo como uma espécie de certeza que, talvez, vai lhe permitir fazer um novo salto, que será um quarto tempo, que vai lhe permitir passar a uma nova forma de gozo, se arriscar a isso. Digo se arriscar porque não é certo que se chega a esse quarto tempo que agora vou destacar (fig.4).

Digo que se pode imaginar um último tempo, que seria o ponto terminal, o ponto, não de retorno, dado que a pulsão não volta ao ponto de partida, mas ao último ponto possível da pulsão. Destaquei o gozo do Outro e o pequeno esquema, o novo pequeno esquema da separação, o terceiro que inscrevo não mais com o objeto *a* na lúnula, mas com o significante ($S(A/)$) e o significante (S_2), significante que Lacan nos ensina a situar como sendo aquele da *Urverdrängung*.

Por que destaco isso? Direi que, feito todo o percurso, seja do ponto de vista do sujeito, do Outro ou do segundo Outro, é confirmado que o objeto é verdadeiramente relativizado. Pode-se imaginar que, nesse momento, o sujeito vai dar um salto, não vai mais se contentar em estar separado do Outro pelo objeto *a*, mas vai proceder verdadeiramente uma tentativa de travessia da fantasia.

Há uma passagem no “Seminário XI”, bem antes de falar do problema do gozo do Outro, acerca do tema da pulsão e da sublimação, em que Lacan coloca a questão e se pergunta que seria a travessia, como a pulsão pode ser vivida depois do que seria a travessia da fantasia. E acrescenta que isso não é mais do domínio da análise mas do além da análise.

Então, se nos lembrarmos que o objeto *a* não é unicamente, como tão freqüentemente se ouve dizer, essencialmente caracterizado pelo fato de que é o objeto faltante, ele é certamente o objeto faltante, mas sua função de objeto faltante está pontuada muito especialmente no, digamos, fenômeno da angústia, porém além dessa função, poder-se-ia dizer que sua função fundamental é, de preferência, a de preencher essa hiância radical que torna imperiosa a necessidade da demanda.

Se há verdadeiramente alguma coisa faltante no ser falante, não é o objeto *a*, é esta hiância no Outro, que se articula ao ($S(A/)$). É por isso que eu emito o fim do circuito pulsional, para dar conta desta experiência do ouvinte, eu emito essa idéia, que a natureza do gozo ao qual se pode ter acesso no fim do percurso, não está, absolutamente, do lado de um mais-de-gozar mas, precisamente, do lado desta experiência deste gozo, talvez, poder-se-ia dizer, extático, gozo da existência, ela própria, aliás, concernente ao termo “gozo extático”. Fiquei impressionado de ver na pluma de Lévi-Strauss por um lado, em um número de “Musique en jeu”, onde ele coloca, muito precisamente, em perspectiva a natureza, não do gozo, mas da experiência da música e aquela que lhe parece ser a da experiência mística. O próprio Freud, em uma carta a Romain Rolland diz espontaneamente que ele se recusava ao gozo musical e que lhe parecia estranho que Romain Rolland lhe dissesse que esse gozo musical era um gozo de ordem mística. De fato, foi ele mesmo que articulara os dois quem teve a idéia de introduzir aí dentro a música.

Último tempo, portanto, em que o sujeito fará o salto, não sei se devemos dizer além ou aquém do objeto *a*, mas chegará a ultrapassar e a advir a esse lugar, poder-se-ia dizer, de comemoração do ser inconsciente como tal, ou seja, da comunhão das faltas mais radicais que são aquelas que fundam a hiância do sujeito do inconsciente e a do inconsciente, isto é, colocar a experiência dessa, poder-se-ia dizer, em um último tempo, se quisermos, que o real como impossível é branqueado, é levado à incandescência, nesse momento, quero dizer que não é mais, que realmente a pulsão se detém, no sentido em que os músicos, em que os ouvintes da música sabem que em certos momentos de reviravolta pela música, como se diz, o tempo pára. E, efetivamente, há uma suspensão do tempo nesse nível e, nessa suspensão do tempo, podemos levantar a hipótese que o que se passa, é uma espécie de comemoração do ato fundador do inconsciente, na separação mais primordial, a hiância mais primordial que foi arrancada do real e que foi introduzida no sujeito que é aquela do ($S(A/)$) do significante (S_2).

Creio que o último ponto que, afinal, se pode introduzir, é observar que esse ponto de gozo que me parece ser o que Lacan articula como gozo do Outro, é precisamente, o ponto máximo de dessexualização, diria total, superior, sublime no sentido da sublimação, e é por esse ponto que a sublimação tem a ver com a dessexualização e o gozo. Portanto, as duas torções, as três torções das quais falava no início são aquelas localizadas na passagem do primeiro ao segundo tempo, do segundo ao terceiro e, não sei se podemos falar de torção, a bem da verdade, para a topologia do que chamarei de o quarto tempo, o que resta a pensar.

¹ Texto estabelecido e traduzido por Jairo Gerbase de 24 a 30 de setembro de 1998.