

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE

CLEYTON SIDNEY DE ANDRADE

**A INTERPRETAÇÃO ANALÍTICA E A ESCRITA POÉTICA CHINESA**

Belo Horizonte  
2013

CLEYTON SIDNEY DE ANDRADE

**A INTERPRETAÇÃO ANALÍTICA E A ESCRITA POÉTICA CHINESA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutor.

Área de concentração: Estudos Psicanalíticos.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Márcio Ribeiro Teixeira

Belo Horizonte  
2013

150	Andrade, Cleyton Sidney de
A553i	A interpretação analítica e a escrita poética chinesa
2013	[manuscrito] / Cleyton Sidney de Andrade. - 2013. 332 f. : il. Orientador: Antônio Márcio Ribeiro Teixeira.
	Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	1. Lacan, Jacques, 1901-1981. 2. Psicologia - Teses. 3. Psicanálise – Teses. 4. Língua chinesa – Escrita - Teses I. Teixeira, Antônio Márcio Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CLEYTON SIDNEY DE ANDRADE

**A INTERPRETAÇÃO ANALÍTICA E A ESCRITA POÉTICA CHINESA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutor.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Antônio Márcio Ribeiro Teixeira  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof. Dr. Gilson de Paulo Moreira Iannini  
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

---

Prof. Dr. Marcus André Vieira  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ)

---

Prof. Dr. Marcus Coelen  
Universidade de Munique

---

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha - suplente  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof. Dr. Jesús Santiago - suplente  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte, 27 de setembro de 2013.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

PPG  
PSICOLOGIA  
UFMG


## FOLHA DE APROVAÇÃO

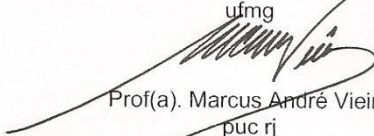
### A interpretação analítica e a escrita poética chinesa

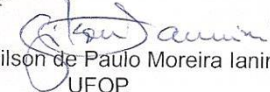
### CLEYTON SIDNEY DE ANDRADE

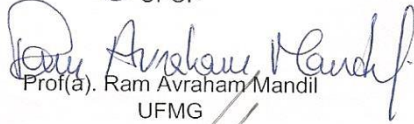
Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em PSICOLOGIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em PSICOLOGIA, área de concentração ESTUDOS PSICANALÍTICOS, linha de pesquisa Conceitos Fund. Psicanálise Invest. Campo Clínico e Cultural.

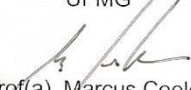
Aprovada em 27 de setembro de 2013, pela banca constituída pelos membros:

  
Prof(a). Antonio Marcio Ribeiro Teixeira<sup>2</sup> Orientador  
ufmg

  
Prof(a). Marcus André Vieira  
puc rj

  
Prof(a). Gilson de Paulo Moreira Laninni  
UFOP

  
Prof(a). Ram Avraham Mandil  
UFMG

  
Prof(a). Marcus Coelen  
ludwig maxilian universitat

Belo Horizonte, 27 de setembro de 2013.

## AGRADECIMENTOS

À Keilah, a tese: sem você não seria possível.

Ao Antônio Teixeira, sempre me ensinando; pela paciência, compreensão, apoio. Mostrou-se um amigo acima de tudo.

Ao Marcus Coelen pelas contribuições, disponibilidade e pelo esforço constante de tradução.

Ao Gilson Ianinni pelas contribuições e comentários sempre precisos.

Ao Jesus Santiago, sempre aberto para interlocuções.

Ao Guilherme Massara pela contribuição num momento crucial.

Ao Marcus André Vieira e Ram Mandil pela leitura e comentários, receptivos desde o primeiro momento.

Aos professores Lu Ying Cheng e Lu Yen Jen, Lu Yen Chen, ou simplesmente “Sr. Lu”, “Rafael” e “Alex” pela ajuda imprescindível com essa língua fascinante, 谢谢.

À minha mãe pela torcida e força.

À Ellen e Kelly, Giovanni, Maria Vitória e Gabriel.

À Rachel, uma amizade valiosa.

Aos amigos: Luiz Antônio (uma escrita nas montanhas de Minas) e Regina, Cyntia e Luiz, Fernando e Iza.

Ao Professor Jéferson Machado Pinto, com quem aprendi muito, dentro e fora da academia.

Ao Célio Garcia.

A single Chinese character '悟' (wù) is written in a bold, expressive cursive calligraphic style. The character consists of a vertical stroke on the left and a more complex, sweeping structure on the right, with fluid connections between the strokes.

悟 *wu*: refletir para compreender

Andrade, C. S. de (2013). *A interpretação analítica e a escrita poética chinesa*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

## RESUMO

Com este trabalho pretende-se investigar as relações entre a interpretação psicanalítica lacaniana e a escrita poética chinesa, tendo como recorte principal o último período do ensino de Jacques Lacan, no final da década de 1970. Lacan afirma que o analista deve buscar o que há de essencial na escrita poética chinesa para operar com a interpretação analítica. Isso coloca em destaque a noção de *escrita* e de *letra*. Uma análise implica não só uma escuta, mas também uma leitura por parte do analista e depois do próprio analisante. É nesse sentido que uma interpretação se orienta pela escrita do sintoma e do gozo e não apenas pela fala.

Com a finalidade de compreender melhor a função da escrita na poesia chinesa foi preciso pesquisar a língua, a escrita dos caracteres chineses, a caligrafia e noções do pensamento chinês. A pesquisa faz um desvio pela China como um método para compreender melhor uma indicação clínica de Lacan.

**Palavras-chave:** Psicanálise; Lacan; interpretação; escrita poética chinesa.



Andrade, C. S. de (2013). *Psychoanalytic interpretation and Chinese poetic writing*.  
Doctoral Dissertation, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

### **ABSTRACT**

This work aims to investigate the relationship between Lacanian psychoanalytic interpretation and the Chinese poetic writing, mainly the the last paper written by Jacques Lacan, in the late 1970s. Lacan says that the therapist must seek what is essential in the Chinese poetic writing to work with analytic interpretation. This puts emphasis on the notion of writing and lyrics. An analysis involves not only listening, but also a reading by the therapist and then, the person that is being analysed. It is in this sense that an interpretation is guided by writing of the symptom and enjoyment and not just by talking.

In order to a better comprehension about the function of writing in Chinese poetry it was necessary to search the language, the writing of Chinese characters, calligraphy and notions of Chinese thoughts. The research makes a detour through China as a method to understand medical indication of Lacan.

**Keywords:** Psychoanalysis; Lacan; Interpretation; Chinese poetic writing.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 O RUMOR DAS ÁGUAS .....	17
2 O ALFABETO DE LACAN OCIDENTADO .....	40
2.1 De rébus e trilhamentos, a escrita do inconsciente freudiano .....	43
2.2 A insistência do rébus na poética freudiana .....	66
2.3 Uma poética “combinatória” .....	71
2.4 O lugar da fala no discurso .....	73
3 A INS(IS)TÂNICA DA LETRA NO ORIENTE.....	86
3.1. Um dos alfabetos de Lacan, a linguística .....	88
3.2 A instância de uma letra do alfabeto.....	92
3.3 A letra e o rébus.....	107
3.4 O Indo-europeu e os anagramas .....	113
3.5 Entre a figura no casco da tartaruga e o clarão de Heráclito.....	119
4 UM LACAN CHINÊS .....	138
4.1 Os primeiros passos no aprendizado do chinês .....	138
4.2 A China maoísta não a China clássica de Lacan.....	144
4.3 O segundo Lacan chinês .....	149
5 ESCRITA CHINÊS ALÍNGU’AFEITA PARA A CALIGRAFIA.....	166
5.1 O caractere chinês não é um ideograma .....	166
5.2 A escrita não é um desenho .....	168
5.3 Uma só escrita para muitos falantes: a separação entre fala e escrita .....	170
5.4 Dupla articulação: letra e fonema .....	181
5.5 A caligrafia no Seminário 9.....	184
5.6 Equivocidade e materialidade da escrita chinesa .....	199
6 OS QUATRO TESOUROS DA SALA DE LITURATERRA .....	204

6.1 Semblante chinês .....	204
6.2 Mêncio com Lacan .....	207
6.3 O Tao, Laozi e Chuang-tse .....	215
6.4 A alternativa dada por Mêncio.....	220
6.5 A escrita do caractere ㄥ .....	243
7 RELAXAMENTO DA PATADA DO TIGRE QUANDO SALTA OS DEGRAUS DA ESCADA DE JADE.....	264
7.1 A poesia de vanguarda .....	264
7.2 Joyce, a escrita-ideograma .....	272
7.3 Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia .....	273
7.4 A pintura chinesa .....	276
7.5 Shitao – entre a pintura e a caligrafia.....	281
7.6 A caligrafia chinesa .....	284
7.7 O sujeito japonês .....	290
7.8 Escrita poética chinesa .....	301
7.8 Escrita poética chinesa é para ser lida .....	313
CONCLUSÃO.....	338
REFERÊNCIAS .....	343



## INTRODUÇÃO

Foi com algum incômodo que, certo dia, ao levar uma música chinesa para que meu professor de mandarim a transcrevesse – afinal, ela era aparentemente simples e eu gostaria de aprender a cantá-la –, me deparei com um momento de decepção e desconfiança ao ver que ele não pôde fazê-lo. Nem ao menos entendia a letra que escutava. Por alguns instantes pensei em abandonar o curso ou trocar de escola. Como um chinês nativo poderia não conseguir transcrever a letra de uma música em sua própria língua? Foi preciso que eu desse as referências sobre onde a encontrei para que juntos a procurássemos na internet. Conseguimos. Só então, após a letra ter sido fornecida por um site, ele pôde, com algum entusiasmo, cantá-la. Decidi continuar as aulas, ainda que perturbado com o fato dele não entender o som de sua própria língua.

Em outra aula, numa conversa sobre o filme *Um conto chinês*, outro professor da mesma escola de mandarim contava-me que alguns de seus amigos haviam legendado esse filme. Até aí, nada demais, mesmo se tratando de chineses e taiwaneses que sabiam português. O filme é argentino e as legendas em português. Portanto, qual seria o problema de chineses legendarem em chinês um filme que não é nem falado nem escrito na língua deles? Nenhum problema. O fato é que se referiam a legendas em mandarim, no momento em que o personagem chinês falava nessa língua. Ou seja, tiveram o trabalho de legendar as falas que se passavam em sua própria língua. Fiquei impressionado. Porém, o que havia ocorrido com a música que não pôde ser transcrita começou a fazer sentido. Qualquer ocidental não familiarizado com a língua chinesa, ao chegar à China e ligar a televisão, poderia estranhar ao ver que todos os programas, mesmo aqueles que são ao vivo, são legendados.

Do mesmo modo, uma canção só pode ser acompanhada adequadamente pelo seu ouvinte se ele estiver com a letra em mãos ou se a conhecer previamente. Caso contrário, entenderá apenas uma ou outra palavra mais comum e de fácil compreensão. E só a partir daí, talvez, aos poucos, poderá ir deduzindo do que fala a letra. Se não houver algum apoio externo, através de uma letra ou de alguém que a transmita, não será uma tarefa fácil entender do que falam as músicas.

Na China fala-se diferentes línguas que são, segundo Viviane Alleton (2010), impropriamente, chamadas de dialetos: mesmo sendo línguas diferentes, não há uma tradução entre elas. Só a língua comum é escrita oficialmente, e os não chineses empregam, para designá-la, a palavra antiga *mandarim*. Na República Popular da China, entretanto, o termo empregado é *putonghua* 普通话, e em Taiwan, *guoyu* 国语. São várias línguas, com um sistema de escrita único. Esse monopólio não se deve a qualquer eficiência ou facilidade imaginada e atribuída ao sistema gráfico; não se deve a qualidades e supostas virtudes especiais para traduzir o pensamento ou os diversos dialetos; Não tem pretensões de uma língua universal: esse monopólio dependeu historicamente de regras do Estado, que impôs de modo contínuo uma única língua escrita. Foi, portanto, uma estratégia política de unificação.

Na história da China, os mandarins sempre precisaram de intérpretes para se comunicar com seus súditos, que viviam em locais desprovidos da educação no sistema oficial. No entanto, não precisavam de tradução, uma vez que todo o material escrito era na língua oficial. Isso conferiu um lugar distinto para os intérpretes e para os tradutores oficiais na sociedade. Aos últimos, os tradutores, restou um lugar de menor importância, ao contrário do lugar ocupado pelos intérpretes. Entre os chineses, a arte do intérprete é diferente da arte do tradutor. Um tradutor conhece bem duas línguas e é capaz de transmitir o sentido de um texto escrito. Para o intérprete, o tempo não é o mesmo e o que ele produz não é um texto escrito.

A disposição geográfica, cercada por diferentes povos de línguas diferentes, todos em contato intenso em virtude de longos períodos em guerra, dominações ou submissões, ofereceram uma conjuntura propícia para que a interpretação se tornasse uma atividade institucionalizada. Segundo Viviane Alleton (2010), apesar de toda intensidade dessas relações intensas com povos vizinhos, não há registro de uma tradução de textos para o chinês, embora haja traduções no sentido oposto. Ou seja, o chinês foi traduzido para outras línguas de povos próximos ao império, mas não o contrário. Era como se não houvesse entre eles qualquer tipo de interesse em traduzir algum conteúdo não chinês para o chinês. Foi apenas no século XV que palavras estrangeiras vieram a aparecer no vocabulário chinês. Porém, não foram traduzidas – apenas transcritas foneticamente por caracteres chineses de mesma pronúncia.

O que se passa, então, nessa língua, que possa interessar à psicanálise? Antes de tentar responder a essa pergunta, posso dar o exemplo de um tipo de piada de uso popular entre os chineses. Para que faça um mínimo de sentido, terei de fazer com que ela, a princípio, não faça o menor sentido. Por isso a reproduzo em mandarim nos seus caracteres próprios e sem uma tradução:

下雨天留客天留我不留

下雨天留客天留我不留

A escrita chinesa é tradicionalmente escrita na vertical e da direita para a esquerda. Mas, hoje em dia, podemos encontrá-la grafada também na horizontal e da esquerda para a direita, esta foi a forma que escolhi para escrever a piada acima. Podemos observar que ela é composta de duas linhas com dez caracteres cada. Outra coisa a ser observada é que não há, como no chinês tradicional, pontuação. Igualmente é fácil observar – uma vez que não demanda nenhum conhecimento prévio de mandarim – que são exatamente os mesmos dez caracteres nas duas linhas. Nesse caso é fácil presumir que se trata da mesma frase dita duas vezes. Porém, ela só adquire sentido para um chinês em função de dois detalhes: a atribuição de uma pontuação, e uma mudança na pronúncia de um dos caracteres.

xià yǔ tiān liú kè tiān liú wǒ bù liú  
,下,雨,,//,天,留,客,,//,天,留,,//,我,不,留

Chove, céu guarda visitante, céu guarda, eu não guardo

xià yǔ tiān liú kè tiān liú wǒ fǒu liú  
,下,雨,,天,,//,留,客,,天,,//,留,我,,不?//,留

Dia de chuva, dia de guardar visitante, não me guarda? guardo

Algo se passa nessa língua, cuja ausência de pontuação – um dos traços marcantes de ambiguidade –, e de um sentido fixado, cuja extrema concisão, bem como uma

combinatória que ocupa um espaço maior que a própria gramática, possa interessar ao psicanalista de uma maneira muito especial. Uma língua cujas sonoridade e escrita se mostram particularmente propícias para a poesia, tal como eles, os chineses, a entendem, de tal modo que a poesia faz parte não só da literatura, mas também da educação, do divertimento e de jogos populares. A brincadeira com os sons e com a escrita de uma maneira poética não é uma ação isolada nesta cultura: talvez seja mais comum do que o futebol o é para um brasileiro.

Tudo isso, numa língua em que se pode ouvir sua musicalidade sem entender uma única palavra que é dita. Uma língua que porta uma indecibilidade estrutural e que, por isso, precisa recorrer à escrita, muitas vezes até para falar. Nesse caso, a escrita viria em socorro de uma inevitável equivocidade da fala. E em outras tantas vezes, é exatamente a escrita dos caracteres que, numa brincadeira ou jogos de palavras, com uma fineza encantadora, reintroduz a equivocidade que parecia ter se dissipado na fala. Entre a fala e a escrita, os chineses sutilmente brincam de escapar e retomar a equivocidade. Nesse caso, algo de poético não passa necessariamente por qualquer habilidade artística, mas é quase uma condição de habitar a linguagem.

Lacan, que nos deu a liberdade de sermos lacanianos enquanto ele mesmo era freudiano, retifica sua nomeação em uma aproximação com essa língua. Nomeia a si mesmo laciano por ter estudado chinês. *Laciano* e *chinês*, relação bastante inusitada. Se já não bastasse o fato de Lacan sempre ter dado muita importância ao tema da nomeação o chinês está, de fato e de direito, fortemente presente em sua obra. Nesse ponto, o interesse de Lacan se mistura ao interesse de uma psicanálise laciana. É por esse fio que tentei deixar-me guiar: mais do que o interesse de Lacan pelo chinês, que poderia dizer respeito apenas e tão somente ao sujeito, mas pelo interesse que a clínica psicanalítica e a sua teoria possam ter a respeito daquilo que concerne aos temas chineses. O alvo é, portanto, a interpretação analítica.

Em função de uma indicação de Lacan feita no ano de 1977, em *Rumo a um significativo novo*, a metodologia escolhida foi a escrita poética chinesa. Bem cedo pude constatar que não seria possível levar a cabo uma investigação cujo método fosse a escrita poética chinesa sem ter alguma noção mínima do chinês. Durante o percurso pude perceber a total diferença implicada nisso. Talvez a metodologia devesse ser outra, mas já era



tarde. O método escolhido se mostrou caprichoso e exigente, não demorando a impôr suas condições. Não há como falar de escrita poética chinesa sem a língua chinesa, muito menos sem a escrita chinesa. Talvez seja esta a espinha dorsal da investigação. Por ela passam a teoria da escrita e a noção de *letra* em Lacan e, conseqüentemente, a interpretação. A escrita chinesa acabou adquirindo uma vida própria.

Aos poucos foram ficando claros a sequência e o caminho percorridos por Lacan a respeito da variedade de manifestações culturais chinesas. Arte, língua, pensamento, filosofia, religião e costumes chineses estão intimamente ligados, e cada uma dessas manifestações parece estar incluída na outra. Impossível tocar a poesia sem tocar o Tao, a pintura, a caligrafia. Mêncio não é Lao-tse, mas não é possível para falar de um sem esbarrar no outro. Não é possível traçar, na areia da praia, até onde vão as ondas. Mesmo que se faça isso, corre-se o *risco* de que uma outra onda apague o *traço*. Os castelos de areia têm que ser construídos bem longe da água, e mesmo assim, quem nunca perdeu vários deles para as ondas, que insistem em mudar de lugar?

O primeiro capítulo do presente texto, *O rumor das águas*, procura delimitar de um modo mais geral o contexto em que a relação entre interpretação e escrita poética chinesa se autoriza. É uma indicação de Lacan feita no final de sua obra, num de seus últimos seminários e num momento que parecia não mais se interessar pelo tema da interpretação – a saber, no Seminário intitulado *L'insu que sait de l'une-bénue s'aile à mourre*. As águas, que farão parte da metáfora lacaniana da planície siberiana para pensar a escrita, a letra e a noção de litoral, vêm como um sussurro inicial.

O segundo capítulo, *O alfabeto de um Lacan ocidentado*, procura recolher alguns pontos de uma discussão a respeito da escrita, ainda muito limitada pelos termos freudianos. Uma escrita de imagens, mais propriamente de rébus, por um lado, e pelo *trilhamento* – *bahnungen* –, tal como Lacan o concebeu no *Projeto* de 1895, por outro. O capítulo aborda ainda um Lacan do período inicial de seu ensino, mas atento a elementos clínicos que antecipavam a letra e a escrita. Estas, letra e escrita, parecem ter se antecipado, na clínica, às elaborações teóricas que ocorrerão em outro momento.

O terceiro capítulo, *A ins(is)tância da letra no oriente*, tenta discutir alguns aspectos da interpretação ainda no primeiro ensino de Lacan, discussão que aborda também o texto

*A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, na medida em que, nele, as referências chinesas começam a forçar passagem. Procuo levantar a questão de que, mesmo que Lacan faça uma distinção entre dois modos de escrita para pensar a letra, um ocidental e outro oriental, ele ainda é inteiramente ocidental. Mesmo que mencione o modo de escrita chinês e a poesia chinesa, ele ainda se apoia em uma noção de escrita alfabética e fonética para pensar a letra. Esse pode ser um dos fatores que contribuiu para a persistência de uma confusão com relação ao significante. Paralelamente, a figurabilidade do rébus insiste no discurso lacaniano como se esperasse encontrar seu devido lugar. Nesse capítulo, ainda mais do que no segundo, procuro indicar que Lacan, mesmo fazendo referências constantes aos chineses, ainda é freudiano e ocidental.

*Um Lacan chinês*, o quarto capítulo, funciona como uma vírgula. Fica entre algo pseudobiográfico – abordando um pouco o interesse e o contato de Lacan com o estudo do chinês – e algo de possíveis bases estruturais para as suas referências chinesas. Sua formação essencialmente clássica no que diz respeito à China, posição que foi reafirmada mesmo em um período em que a intelectualidade francesa questionava, junto com os maoístas, tudo o que representava uma China clássica, sofre influências de Demiéville, Marcel Granet e, principalmente, François Cheng. Além disso, Lacan faz a escolha por um classicismo chinês: grande parte de suas referências pertenciam ao período dos Reinos Combatentes ou a um período bem próximo. Nesse período da história de uma China não unificada, o tema principal dos filósofos chineses girava em torno da linguagem, e Lacan parece não tê-los escolhido sem motivos.

O capítulo seguinte, *Escrita chinêsalingu'afeita para a caligrafia*, não poderia tratar de outra coisa senão da própria escrita chinesa. Considero esse capítulo, particularmente, a espinha dorsal do trabalho. É nele que busquei dar os elementos mínimos iniciais para uma compreensão do que é a escrita chinesa. Há uma imaginarização acerca do que é o ideograma que acaba não só dificultando a compreensão da função que a escrita chinesa ocupa nas elaborações teóricas de Lacan, mas também a inviabilizando em alguns momentos. É uma espécie de acerto de contas com o imaginário do ideograma. Um capítulo que precisa dizer com todas as letras: *NÃO é isso. Não é desenho, não é figura, não é símbolo, não é uma representação da ideia, não é uma representação da coisa*, etc. Não responde algumas questões como a do sujeito japonês, mas traz elementos para

animar o debate. Afinal, o que significa dizer que o japonês fala chinês em sua própria língua? Essa questão ou parte dela permanecerá até o último capítulo. Mais correto seria dizer que continua depois dele. Enfim, a escrita chinesa, não alfabética, não fonética, separada da fala, mas não absolutamente independente dela, possibilita pensar o divórcio entre escrita e fala. Lacan já é lacaniano e chinês, em *Escrita chinêsalingu'afeita para a caligrafia*.

O capítulo 6, *Os quatro tesouros na sala de Lituraterra*, não remete exatamente às palavras de Henri Michaux (1999, p. 29), quando este aponta “os ‘quatro tesouros’ da sala de literatura (pincel, papel, tinta, tinteiro)”, mas tenta seguir a pista de Lacan sobre qual seria a aposta a ser ganha com pincel e tinta. Para entender Lacan, portanto, convidei, superficialmente, Mêncio, Confúcio, Chuang-tse e Laozi. Com eles, procurei entender as extensas referências do seminário *De um discurso que não fosse semblante*. Para isso, não me propus a apresentar o seminário ou a lição sobre *Lituraterra* – o que seria inviável. Limitei-me a comentar ou a situar algumas referências, feitas nesse Seminário, ao pensamento chinês e, principalmente, à escrita chinesa. Não há, contudo, um comentário dedicado à metáfora da planície siberiana, como aparece em *Lituraterra*, pois a bibliografia psicanalítica já nos oferece descrições suficientes para tal passagem. Por outro lado, não poderia ignorá-la, afinal, ela tem suas raízes chinesas, mesmo que Lacan estivesse voltando do Japão. Proponho pensar essa metáfora a partir de algo que a inspirou e, ao mesmo tempo, na qual ela desemboca: a escrita. Fiz uso de um caractere utilizado por Lacan nas lições iniciais do Seminário 18 para pensar, pela escrita desse caractere, a metáfora da planície siberiana.

O último capítulo aborda inicialmente a literatura de vanguarda, a poesia de vanguarda como uma prática da letra. Sigo Ezra Pound e Haroldo de Campos para encontrar em James Joyce uma escrita ideogramática, um método ideogramático de compor. A visualidade e a materialidade de parte desta literatura de vanguarda nos leva à pintura e à poesia chinesa, tendo, porém, que passar pela caligrafia chinesa para entender o lugar do caractere numa poesia que só pode *ser* se for escrita. A escrita poética chinesa pode enfim, com isso, com todo esse percurso prévio, aparecer. Surge para poder pensar a interpretação em tempos de nó borromeano e escrita do sinthoma. Como uma escrita poética chinesa, que permita estar presente na questão da diferença entre escrita e fala, escrita e leitura, analisabilidade ou não, de quem quer que seja um sujeito japonês.

Relatos de interpretações em passes de final de análise talvez ajudem a entender que uma interpretação a partir da escrita poética chinesa não precisa de papel e caneta nem de falar chinês mais do que todos nós já falamos.

Ainda neste último e sétimo capítulo, é abordado o desvio levado a cabo por François Jullien, em sua obra, para fazer da China uma metodologia a partir da qual se possa pensar a filosofia (grega/européia?). Vale-se de um pensamento cujas categorias são distintas daquelas pensadas pelos ocidentais para interrogar a própria filosofia. Segundo Alain Badiou, a principal virtude de Jullien é de não ser um sinólogo. Ele não faz da China um Outro idealizado, por isso mesmo a mantém como algo pensável e que permite pensar. Para mim a “China” deste trabalho, principalmente a escrita e a poesia chinesas, são desvios para que eu possa tentar entender alguma coisa daquilo que diz Lacan.

## 1 O RUMOR DAS ÁGUAS

Tentei começar a escrever de diversas maneiras. Mas em todas fracassei. A cada nova tentativa que se iniciava, o fracasso se fazia mais presente que uma possibilidade remota de sucesso. De todos os caminhos possíveis, só a impossibilidade de percorrê-los se fazia escrita. Parecia óbvio, bastaria começar pelo começo. Como a questão surgiu para Lacan; porque falar de escrita poética chinesa; se estávamos ou não numa era pós-interpretativa; o que é a interpretação na primeira e na segunda clínica; um histórico da interpretação em Freud e Lacan – e muito mais. Mas por mais que pudesse escrever que a interpretação não está aberta a todos os sentidos, era aí que minha escrita mergulhava e mais se afundava. Todos os sentidos se abriam prontos a serem comentados, interrogados, discutidos. De tanto buscar o começo, de refazê-lo e reescrevê-lo, ele foi se desgastando no espaço de tempo entre a página branca e a imagem do traço, da letra, que buscava um sentido, um rumo. Não escrevemos mais, pelo menos não tão habitualmente, com papel e tinta. Se assim o fosse, restariam papéis manchados e rasurados, borrados de tinta ou de ideias. Desistindo do início, parto para o fim. Não há exatamente um sentido em se começar pelo fim, a menos que seja a alternativa que resta diante de todo esvaziamento. A minha aporia deveria servir para alguma coisa. Esta aporia se fez como um nó entre interpretação, escrita, poesia e essa palavra... *chinesa*, que remete a uma língua, a uma escrita, a um pensamento, etc.

Não há declínio da interpretação ou mesmo sua morte. A interpretação pode ser o nome de uma das aporias que a psicanálise formula. É o nó da prática, como já disse Miller (2009) em um de seus seminários<sup>1</sup>, o mesmo Miller que nos permite interpretar o fim da interpretação, como um dos nomes para o lugar de destaque que ela deverá ocupar no final do ensino de Lacan. São dele as palavras: “o sinal deixado por Lacan em todo o seu derradeiro ensino... concernente ao que é o ápice de toda teoria da psicanálise que se respeite, a saber, a doutrina da interpretação” (Miller, 2009, p.168). É em torno e em função da interpretação numa perspectiva renovada que se poderá tomar em justa medida alguns dos principais enunciados lacanianos que assumiram um estatuto de enunciados aporéticos no final dos anos 70. Como afirma Miller (2009, p. 168), “É aí que se concentram, que convergem as aporias de todo o derradeiro ensino”.

---

<sup>1</sup> *Curso de Orientação Lacaniana* proferido nos anos 2006 e 2007, cujo extrato foi publicado no Brasil com o título de *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan*.

A clínica freudiana teve seu início com as histéricas e seus sintomas antes de 1900. Mas a primeira obra de relevo, e à qual ele mesmo rendeu homenagens até o final de sua vida, foi *A interpretação dos sonhos*. Se no início encontramos, além dos sintomas, os sonhos, “o *derradeiro* ensino de Lacan se desdobra em um espaço em que não há despertar... em que o próprio despertar é um sonho.” (Miller, 2009, p.188). O sonho é imaginar que despertamos.

Um dia, Chuang Zhou sonhava que era uma borboleta: estava todo contente de ser borboleta. Que liberdade! Que fantasia! Havia esquecido que ele era Zhou. De repente, acorda e se encontrou novamente todo espantado na pele de Zhou. Mas ele não sabe mais se foi Zhou que sonhou que era borboleta, ou se foi uma borboleta que sonhou que era Zhou. Mas entre Zhou e a borboleta deve haver uma distinção: é isso que chamamos de transformação das coisas. (Chuang-tzu, p.53-54, citado por A. Cheng, 1997/2008, p.142-143).

Esse tempo, no qual Lacan afirma não haver despertar, significa que ele não espera mais que haja liberação, nem dissolução do *sinthoma*, mesmo que algumas vezes fale em desfazê-lo (Miller, 2009). O último momento do ensino de Lacan, este que Miller nomeia como o *derradeiro* ensino<sup>2</sup>, traz novos giros, novas aporias e novas tentativas de respostas. Se alguém disser que não são tão novas, resta dizer que são, ainda, aquelas que caracterizam um momento de concluir<sup>3</sup>. Este percurso, foi iniciado logo após o

---

<sup>2</sup>Como disse, é um tema controverso. Mas ainda assim existem periodizações que de uma forma ou de outra se encontram à disposição para a investigação da obra de autores de referência. No caso de Lacan as usadas mais frequentemente partem, por exemplo, de Jean-Claude Milner que propõe em *A obra Clara* um primeiro e segundo classicismo. O primeiro classicismo seria correspondente ao período que vai do início do ensino de Lacan, em 1953, com *Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise*, até o início dos anos 1970. O segundo classicismo iniciaria aproximadamente com o seminário livro 20 *Mais, ainda*. O campo freudiano tem usado uma diferenciação entre *primeira* e *segunda clínica*, que, basicamente coincide com a periodização e com os princípios que definem o primeiro e segundo classicismo proposto por Milner. Jacques-Alain Miller, além de propor a primeira e segunda clínica de Lacan, sugere ainda outra periodização que pode ser dividida em três ou mesmo quatro momentos. Essa periodização é conhecida como o *ensino de Lacan*: o primeiro ensino começa também com o texto de 1953 e vai até o seminário livro 10, *A angústia*; o segundo ensino inicia no seminário livro 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, em 1964. Esses são os três ensinamentos de Lacan, sendo o terceiro também conhecido como o *último ensino* dentro do campo freudiano. A essa divisão, Miller também sugere um quarto ensino: “O *derradeiro* ensino de Lacan constitui-se exatamente de dois *Seminários*: o 24, que segue o sobre o *sinthoma*, e o 25. Eu os publicarei em um único volume, o que então somará, quando o conjunto estiver disponível, 25 *Seminários* em 24 volumes” (Miller, 2009, p. 187). Essas periodizações não se referem a uma classificação meramente temporal, sendo orientadas muito mais por questões epistemológicas, pela eleição de aporias e caminhos para resolvê-las que se fizeram predominantes. Em nada se assemelham a uma evolução na qual uma nova etapa superaria a anterior, eliminando a pertinência das questões anteriormente trabalhadas. Para efeito de facilitação da comunicação, farei uso dessas periodizações, sem, contudo, discutir a pertinência ou não de pensá-las tal como se apresentaram. Deixo essa discussão para aqueles que preferirem se dedicar a elas. Muitas vezes, a menção a um desses períodos pode auxiliar o diálogo entre o texto e o leitor. Tentarei me valer disso.

<sup>3</sup> *Momento de concluir* é o nome dado por Lacan a seu último seminário.

Seminário livro 23, *O sinthoma*, no qual Lacan se dedicou aos nós borromeanos. Agora, como afirma Miller (2009), apesar de ainda serem usados, não são mais o caminho principal. Ainda segundo este autor,

A metáfora da via romana não convém de modo algum aos nós borromeanos, nem ao que chamamos de toro, a câmara de ar, que são dois objetos matemáticos associados por Lacan em seu derradeiro ensino. São bússolas das quais ele se serve, embora não indiquem exatamente pontos cardeais, estes pontos em cruz que nos permitem orientar-nos a partir de sua posição. (Miller, 2009, p.188)

Os recursos são outros. Talvez porque os problemas também sejam. Não digo que haja um absoluto ineditismo nas questões ou recursos. Os termos podem ser relativamente reconhecidos por terem transitado ao longo do ensino – por isso mesmo não são de todo inéditos. Ele se interroga pelo saber e pela escrita, por exemplo, e não há nenhuma originalidade nisso, o que não quer dizer que não haja novidade. Há, sim, uma tentativa de resolver problemas que, a rigor, não foram enfrentados nos termos em que passam a ser formulados. É provável que, diante do modo com que as novas aporias se apresentam, os elementos clássicos possam ser insuficientes<sup>4</sup> (Brodsky, 2011).

O início do ensino em 1953, no texto *Função e campo da fala e da linguagem*, é marcado pelo esforço de restituir a fala e o simbólico nos seus devidos lugares. Tanto uma quanto o outro eram ou negligenciados ou ignorados pela prática analítica contemporânea a Lacan. Era preciso dar à fala, destituída de seu lugar e função numa análise, o posto que lhe cabia na descoberta freudiana. Para isso, reter o que a distinção entre real, simbólico e imaginário permite reter era, para a prática, uma questão central. Neste texto de 1953 já se encontram os primeiros encaminhamentos feitos para uma aproximação com a linguística estruturalista e com o projeto de retorno a Freud. O apoio sobre a linguística, tanto de Saussure quanto de Jakobson, se tornarão mais refinadas alguns anos depois, em *A instância da letra e a razão desde Freud*. Porém, os efeitos desta causa já se fazem sentir em 1953: não abrir mão da importância do simbólico para a experiência analítica, bem como da função da fala e do campo da linguagem, havia se tornado uma questão de sobrevivência da própria psicanálise. O modelo de ciência e das bases essenciais para a linguagem, pensadas a partir da

---

<sup>4</sup> Graciela Brodsky acredita que “o último ensino de Lacan traz novos recursos para novos problemas e convém evitar, em termos metodológicos, o vício intelectual de que tudo já estava dito e agora há uma reformulação do mesmo.” (Brodsky, 2011, p. 53). Novamente, não entrarei no debate em torno de leituras continuístas ou descontínuas do ensino de Lacan, não por não serem importantes, mas para não desviar do objetivo deste trabalho.

linguística estruturalista, foram o passe de entrada para uma releitura mais rigorosa de Freud. A entrada de Lacan no cenário da psicanálise é caracterizada, portanto, pelo valor reintroduzido à fala e ao simbólico. Essa era uma questão da qual não se podia abrir mão.

Dar o enfoque de primazia ao simbólico e à palavra é retomar e restituir os poderes da palavra, poderes estes sem os quais a experiência clínica seria reduzida a uma espécie de charlatanice. Afinal, como Freud o demonstrara com clareza, as palavras têm o poder sobre nós e sobre a realidade. O problema da inadequação entre palavra e coisa, desde cedo levantado por Lacan, não foi e nem poderia ser um impeditivo para a primazia da palavra sobre a coisa, sobre o real e principalmente sobre o imaginário. A inadequação do simbólico ao real (Miller, 2009), considerado e reconhecido, não impediu um ensino fundado sobre a primazia do primeiro. Contudo, nesse momento de conclusão de seu ensino, a postura de Lacan com relação à fala se difere da inicial: qualquer tentativa de enlaçar o simbólico e o real não conduz ao ato de que as palavras possam fazer a coisa. Cito Miller (2009, p. 196) citando Lacan: “A adequação do simbólico ao real só faz as coisas fantasmaticamente. É uma fantasia acreditar que a palavra faz a coisa, que o simbólico seja adequado ao real”. Da primazia chega-se, assim, a uma posição de precaução com a fala.

Estamos diante de um Lacan que havia se tornado um crítico da função da fala, sem abandoná-la. Essas críticas, que foram acirradas no seminário *O momento de concluir*, não significam que uma análise transcorra sem a fala. Ao contrário, cabe a ela operar com o tipo de problema que esta produziu. É preciso que uma análise chegue a desfazer, pela fala, o que foi feito pela própria fala. Uma experiência analítica não se faz sem uma suposição, sem o sujeito e sem o saber. Um analista, em função disto, é suposto saber fazer alguma coisa com isso. A suposição que lhe cabe é de estar suficientemente preparado para acolher a insuficiência da fala na história do sujeito em análise, até mesmo porque ele, o analisante, não faz a menor ideia disso. Ele ignora a debilidade de seu discurso. Isso vale inclusive para um discurso sem palavras, que nem por isso deixa de ser semblante.

Não há discurso que não seja do semblante. Não há o sonho de se colocar como desperto em cada um deles ou mesmo em algum dos quatro discursos. O universal do



delírio, onde não há um que escape à loucura, é correlato da loucura onírica da qual não se pode acordar. “O delírio é universal porque os homens falam e porque há linguagem para eles” (Miller, 1996, p. 192), a mesma linguagem que, pela fala, pelo significante, mata a coisa enquanto embala o sono da eterna infância. O significante não se adequa à coisa, não faz nem oferece as bases para uma correspondência. A parceria é com outra palavra, um diálogo entre palavras que procuram se entender, conferindo mutuamente seus lugares e funções. Na diferença entre elas próprias, pareciam se entender, é o que tudo indicava –, mas não é bem assim. Inexiste uma correspondência biunívoca entre palavra e coisa, e esta parecia ser uma das condições iniciais para a psicanálise retomar a força de sua invenção.

Essa função de irrealização própria ao significante, que não se relaciona com a coisa e desfaz a realidade que cabe ao mundo, só é abalada quando essa paixão entre significantes é, de algum modo, estremecida. A fala interrompida é o anti-herói da comunicação, mas é, por isso mesmo, a possibilidade que sonha despertar. Somente com a cadeia interrompida é que o significante alcança o real. Talvez não se imaginasse que a psicanálise, que surge de um gesto poético de Freud – e não sou eu que o defino como poeta, é Lacan, na lição de 20 de dezembro de 1977 –, pudesse, partindo da experiência com a histeria, e com Lacan, extrair da psicose até mesmo o modo de operar com a clínica. As frases interrompidas de Schreber, comentadas por Lacan na década de 1950 e lembradas por Miller demonstram como o significante pode se precipitar no real, e como aponta este autor, a esquizofrenia pode ensinar como “uma parte do simbólico se torna real” (Miller, 1996, p. 193).

Porém, afirmar que o significante mata a coisa é o mesmo que dizer que se cria um vácuo com relação à referência. Não há uma referência externa à articulação significante que possa servir de juiz ou despertador, e qualquer relação do significante com a verdade deverá advir desse modo de se organizar numa cadeia, articulado apenas a outros significantes. Não podendo ser externa, a verdade é interna à articulação, à cadeia. Frequentemente, em análise alguns experimentam uma decepção ou cansaço resultante de inúmeras tentativas de localizar o momento exato, histórico, em que teve início seu sofrimento. Imaginam que poderão despertar num golpe de iluminação, sorte ou esforço, quando, enfim, descobrirem tal referência externa ao próprio discurso, isso antes de se darem conta, com uma boa cota de investimento, que essa referência não se

produziu independente do discurso que lhe atravessou. Aprende-se a falar e falar deixa marcas (Lacan, 1977), e as consequências dessas marcas Lacan chama de sintoma.

Em consonância com essas marcas é possível extrair da articulação significativa uma referência que não se dá a ver claramente na realidade externa ao discurso, porque é o discurso que lhe dá a luz. Como a estrutura do discurso do mestre pode indicar, da articulação de dois significantes, S1 e S2, se tem como produto uma referência que só é introduzida em função dessa conexão no campo da linguagem. O objeto *a* produto desta vinculação da fala é uma referência nova. Os significantes e a linguagem já estavam lá, o novo é o objeto que daí se pode extrair. Pensar um significante que seja novo é outro tipo de problema.

A psicanálise não poderia se manter viva se não reconhecesse o impacto da fala na experiência clínica, afinal, o significante é o elemento mínimo do inconsciente estruturado como uma linguagem, e o sujeito, e também o objeto *a*, são efeitos da conexão de mais de um desses elementos mínimos. A consistência dessa referência vazia, porém positivada, se apoia inteiramente na articulação significativa, de modo que se mostra como uma consistência lógica, decorrendo da fala, pelo fato mesmo de haver a fala. “O objeto *a* como semblante tem seu lugar entre o simbólico e o real. É uma consistência lógica que faz semblante de ser, e é o que só é encontrado quando do simbólico se vai em direção ao real. O objeto *a* é uma elaboração simbólica do real” (Miller, 1996, p. 196), e que na fantasia passa a ocupar o lugar do real. Não se confunde com ele, sendo, dele, apenas o semblante.

É com alguma desconfiança ou descrédito numa visão inflacionada do valor da fala que o analista deve se colocar diante da condução de uma análise. Isso não significa, , entretanto, repetir o erro dos pós-freudianos tornando-a inócua. Não se trata de buscar um além ou aquém da fala que facilmente recairia num misticismo estéril, trata-se de uma desconfiança advertida. A trajetória da fala no debate da psicanálise encontra aí seu momento mais crítico, sem que seu limite assuma o caráter de uma inoperância. O corte que deve advir daí não implica em uma eliminação da fala, mas em uma posição advertida de que a primazia cedeu espaço à constatação de que se tratava de um

semblante, e que, enfim, se via reduzida a uma *tagarelice*<sup>5</sup>. O uso do falatório, da tagarelice, exige uma posição do analista que esteja suficientemente preparado para isso, e o corte é a oposição que cabe ao analista frente a uma fala que se comporta desse modo (Miller, 2009).

Como dito acima, o corte, assim como outras noções, não são inéditas na obra de Lacan. Em 1953, em *Função e campo da fala e da linguagem*, já havia a noção de corte, cujas bases eram ainda anteriores a esta data<sup>6</sup>. Neste texto, o corte de sessão pode operar exercendo a função de uma interpretação, entendida como pontuação. Esse corte, funcionando como um ponto de estofo, permite que o analisante retome sua fala e recupere o sentido que se fazia ausente no momento inicial. Nessa direção, no mesmo ano, na abertura do Seminário livro 1, *Os Escritos técnicos de Freud*, Lacan intervém com uma referência do procedimento da técnica Zen:

O mestre<sup>7</sup> interrompe o silêncio com qualquer coisa, um sarcasmo, um pontapé. É assim que procede, na procura do sentido, um mestre budista, segundo a técnica *zen*. Cabe aos alunos, eles mesmos, procurar a resposta às suas próprias questões. O mestre não ensina *ex-cathedra* uma ciência já pronta, dá a resposta quando os alunos estão a ponto de encontrá-la. (Lacan, 1953/1983, p.9).

Dentre as diferenças que podemos levantar, deve ser ressaltado que, naquele momento, o corte era decorrente dos princípios de uma primazia da fala e do simbólico. Se, tal como um mestre zen, se podia cortar a sessão, era para que a análise retomasse de fato seu estatuto simbólico, e que a palavra pudesse recuperar sua devida importância. Esse corte finalizando uma sessão demonstra que o que está em jogo é também a noção de ressonância da interpretação. O corte, apoiado na noção de tempo lógico e na estrutura

---

<sup>5</sup> É certo que o lugar e a importância da fala para a psicanálise é bem maior e cheia de variáveis, do que o que pode ser expresso nesses três termos *primazia*, *semblante* e *tagarelice*. Faço uso destes termos como uma forma de balizar um trajeto sem sair de outro.

<sup>6</sup> Vem da teorização sobre o tempo lógico e o manejo do tempo variável das sessões. Ver *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada – um novo sofisma*.

<sup>7</sup> Em minha dissertação de mestrado, apresentada no programa de pós-graduação da FAFICH-UFMG, em 2006, intitulada *O analista e o mestre Zen: um estudo sobre a técnica Zen numa perspectiva de Lacan e sua aplicação na técnica analítica*, procurei entender o uso que Lacan fez de referências sobre a técnica Zen e a função que elas ocupam dentro do texto lacaniano, em dois momentos distintos de seu ensino, um em 1953 e outro em 1973. Partindo de três referências que têm em comum o campo da técnica, este trabalho procurou demonstrar que elas cumprem uma função precisa dentro da construção teórica lacaniana a respeito da técnica analítica. Considerando cada uma delas dentro do contexto em que surgem e principalmente nos momentos que lhes servem como sede, é possível observar que, para Lacan, a técnica Zen, vista sob alguns aspectos e sem excessos, permite pensar e até compreender um pouco mais algumas questões centrais para a teoria sobre a clínica e sobre a intervenção do analista.

de linguagem do inconsciente, encontra no zen, e no mestre zen, referências para uma técnica<sup>8</sup>. No chamado *derradeiro* ensino, o corte passa a assumir uma feição mais radical, e, como afirma Miller (2009, p.198), “Disso decorre a oposição, nessa tagarelice, entre o analisante que fala, do qual Lacan diz – é surpreendente – que ele faz poesia”. Este autor também apontase referindo ao Seminário 25, que “nesse *Seminário* isso quer dizer: não é a interpretação que é poesia, é um passo a frente... O analisante fala, ao passo que o analista corta” (Miller, 2009, p.198). O ato analítico neste último Seminário é o corte, e se este é um passo a frente, eu ficarei um passo atrás: “Em seu derradeiro ensino, Lacan fala mal de todo mundo. Ele só salva, aqui e ali, o que? A escrita poética chinesa.” (Miller, 2009, p.153).

No início da lição de 20 de dezembro de 1977 do Seminário *O momento de concluir*, Lacan aproxima o corte, o dizer do analista e a escrita. O analista trabalha com o impossível de dizer, e no ponto preciso em que este impossível se faz presente. A tagarelice do analisante obtém como resposta o corte por parte do analista, porque *dizer* é outra coisa bem diferente de *falar*. Mesmo que nesse ponto Lacan coloque a poesia do lado da fala do paciente, e não do lado da interpretação analítica, é importante notar que ele aproximou a fala da poesia. No Seminário do ano anterior, na lição do dia 19 de abril do mesmo ano, ele havia afirmado que a poesia dita adormece, mas logo após lançar a pergunta se a verdade desperta ou adormece, ele mesmo responde que depende do tom no qual ela é dita. É na sequência, então, que Lacan afirma que a poesia dita adormece.

O dito poético não é o dizer poético. Sem debater se o dizer poético desperta ou não, já podemos pensar que, seguindo o raciocínio de Lacan, o primeiro, o dito poético, adormece. A fala que faz poesia numa análise talvez não passe de jogos de palavras, de significantes que remetam a significantes, por substituições metafóricas e deslocamentos metonímicos, ou com a retórica que for, mas não escapa do adormecimento. É o universal do delírio, no qual todo mundo é louco, mesmo que sejam loucos poetas. Retomando o contexto trazido na lição de dezembro: o analisante fala, faz poesia, faz poesia quando chega, ao que Lacan responde com um corte.

---

<sup>8</sup> Tanto na abertura do Seminário livro 1, *Os escritos técnicos de Freud*, quanto na parte a respeito das ressonâncias da interpretação, intituladaem *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, o zen e o mestre zen aparecem como exemplos de uma operação desta ordem.

Lacan nesse momento é um crítico contundente da fala. Ao colocar a fala e a poesia juntas, acena para o fato de que o destino disso é o sono, o adormecimento. Isso não coloca em risco a relação da interpretação com a poesia, afinal, na sequência, o que ele aponta oferece um caminho ainda mais interessante: o analista corta, e o que o analista diz é corte e o seu dizer participa da escrita. O enunciado que faz poesia pode recair para uma tagarelice, porém, a enunciação poética tem um destino diferente. O modelo do corte para a resposta do analista parece não apontar necessariamente para o silêncio de um enunciado, mas para o silêncio que corresponda à dimensão do desejo do analista que faz emergir uma enunciação. O corte se apresenta não como um dito poético – nesse caso, o silêncio da boca fechado seria melhor –, mas o corte pode ser entendido como um dizer, este sim, poético. Mas, antes de levar à frente a pergunta a respeito do que pode ser isso, a saber, uma enunciação poética da interpretação, vale observar a terceira noção que Lacan aproxima: além do dizer e do corte, afirma que o dizer participa da escrita. Afirma, também, que algo do equívoco passa pela ortografia, e que ao se escrever de um modo diferente, graças à ortografia, pode-se fazer sonhar com outra coisa diferente daquela que é dita. Pela escrita, que manifesta modos diferentes de ortografia para as homofonias, pode-se, por exemplo, fazer aparecer uma inadequação entre enunciado e enunciação, entre dito e dizer. O analisante pode se ver dizendo algo bem distinto daquilo que queria ou acreditava dizer.

Nesse sentido, não há dizer do analista que não seja corte, se este dizer levar em conta a escrita. Sou levado a crer que o dizer interpretativo deve ser pensado em termos de corte e de escrita, assim como não parece haver de fato, nem de direito, uma diferença da posição de Lacan a respeito da relação que já havia feito entre interpretação e poesia, já que ele coloca, na segunda lição do Seminário *O momento de concluir*, a poesia do lado da fala do paciente, e o analista fazendo o corte. Resumidamente, ele o faz porque a poesia falada adormece, permanecendo como um mero jogo de palavras, um enunciado que desconsidera a posição do sujeito e do gozo. Em segundo lugar, porque o corte do analista não é antinômico ao seu dizer, principalmente levando-se em conta que sua referência é a escrita. Em terceiro lugar, porque é preciso cortar o enunciado que se pretende poético, para que esse encontro do significante com real possa criar a oportunidade de o sujeito sonhar com outra coisa, ou seja, de se deparar com algo que não atenda ao formalismo da consciência, posto que ele não sabe o que diz quando fala.

Ele não sabe sobre sua enunciação quando formula um enunciado., pois a fala é inadequada para a enunciação. Por isso, ela só pode produzir a coisa na fantasia, em um estado em que se confunde sonho com realidade, em que não se sabe se é o sonhador que sonha ser uma borboleta ou se é a borboleta a sonhar.

Se o enunciado é incapaz de abrir uma comunicação ou via de acesso com a enunciação, é pelo fato dele ser incapaz de saber sobre a enunciação. A frase deve ser entendida literalmente: não se sabe o que se diz quando se fala, e não se sabe porque não há como saber do dizer pela fala, e isso porque a enunciação tem uma relação muito maior com a escrita do que com a própria fala. Nesse mesmo ponto da lição, Lacan diz que nem no que diz o analisante, nem do que diz o analista, há outra coisa senão escrita. O dizer numa análise é, portanto, da ordem de uma escrita, mesmo que o dito seja uma fala.

Posto isso, podem ser preservadas sem contradições algumas referências feitas no Seminário que precedeu este. Naquela ocasião, em 17 de maio de 1977, Lacan pôde dizer que somente a poesia permite a interpretação, e, aproximadamente um mês antes, ele havia afirmado o que trouxe acima: que a poesia dita adormece. Nessa direção temos um exemplo da precisão lacaniana neste ponto da discussão: 1) a poesia dita adormece; 2) só a poesia permite a interpretação; 3) o dizer do analista se refere a uma escrita; e, daí, temos que 4) “com o auxílio do que chamamos escrita poética, vocês podem ter a dimensão daquilo que poderia ser a interpretação analítica” (Lacan, 1977/1998, p.10). Para que possa permitir a interpretação analítica - que se refere a uma escrita -, a poesia, pelo menos aquela à qual Lacan se refere, não pode ser pensada em termos de uma poesia que se sustenta pela fala. Para os fins a que se visa numa análise, a poesia deve então ser pensada com um suporte que não seja a fala: ela deve encontrar o seu ponto de sustentação na escrita, tal como a própria interpretação e, por extensão, a fala. Uma das consequências disso é que exista uma clara diferença entre fala e escrita.

Em análise um paciente diz durante uma sessão: “Minha dificuldade é relacionar minha fala com minha realidade. Não consigo formalizar minha realidade no meu discurso.” Porém, de fato, não há realidade. A realidade tal como se apresenta para nós é constituída pela fantasia, e esta fantasia é o que fornece a matéria para a poesia (Lacan, 1977). Embora possa se pensar que não há muito a se fazer com isso, em verdade, há. A fantasia pode guiar uma poesia que não saia do adormecimento de uma queixa ou de uma série de sintomas na vida de alguém, e pode fazer com isso uma história, o que não

implica que crie ou invente algo. Para Lacan, Freud foi um poeta. Não porque tivesse tagarelado, e sim porque pôde se apropriar de uma matéria e se colocar em condições de dar uma resposta inventiva para isso. Um cientista pode se apropriar de qualquer matéria da ciência e com isso fazer ciência; pode encontrar os hormônios sexuais e daí constituir um saber sobre o sexo. Porém, o que Freud fez foi se deparar com a matéria do sexo e fazer do sexual algo bem diferente de um sentido.

O que orienta a interpretação em Freud à luz de Lacan é o real do sexo, o sexual como real. A invenção freudiana mantém o pensamento face a face com o sexual sem fazer disso uma simples relação de saber (Badiou, 2005/2007). O que instaura a singularidade de Freud é que desse encontro com o sexual não se extrai disso um saber sobre o sexo, uma compreensão ou uma semântica, afinal, ele “procura dissociar os efeitos do sexual de toda apreensão puramente cognitiva, e por consequência de toda subordinação ao poder da norma” (Badiou, 2005/2007, p. 115). O que fazem os pós-freudianos, Ricoeur, Jung, enfim, o que o pensamento ocidental tanto procurou fazer com a descoberta freudiana, foi introduzi-la naquilo com o qual ela rompe. Procuram inserir o sexual na virtude de um saber sobre o sexo, no controle dos corpos e da normatização de um sistema hermenêutico, decifrável. O sem sentido do sexual se torna apenas uma cifra, que, se se recorre adequadamente a um sistema semântico, poderia ser decifrada, recompondo de modo puramente normativo a homeostase do pensamento.

Inteiramente de acordo com Badiou (2005/2007, p. 125), o cito:

Essa manobra consiste sempre em fazer emergir sentido em vez de verdade, em injetar o ‘cultural’ na libido. É a manobra hermenêutica, e Freud percebeu logo que havia aí insidiosa negação de sua descoberta, que era preciso, em suma, retornar ao sexo nu, à radical ausência de sentido.

E, ainda<sup>9</sup> recorrendo a Badiou (2005/2007, p.126): “O que os assusta é o fato de o sexo poder impor concepção de verdade desarticulada do sentido. O terrível é o sexo ser rebelde a qualquer oferta de sentido”. O esforço da exegese hermenêutica vai na direção de dar sentido e significação ao sexual enquanto, de fato, a questão diz muito mais respeito a uma verdade insensata e, nesse caso, irreparável. São questões éticas

---

<sup>9</sup> Badiou se refere aqui ao que assusta a religião e os padres, porém, considero que suas palavras se adequam quase que perfeitamente à posição hermenêutica com relação ao sexual no contexto da descoberta freudiana.

absolutamente distintas pensar uma interpretação que se oriente pelo sentido sexual, pelo simbolismo sexual de um sistema semântico, e uma interpretação que se oriente a partir dessa “verdade insensata pelo fato, como diz também Lacan, de não haver relação-sexual” (Badiou, 2005/2007, p. 126).

Freud situou as coisas de um modo que triunfou (Lacan, 1977) sem que nada garantisse isso. O impasse entre linguagem e pulsão, entre qualitativo e o quantitativo, assim como o próprio inconsciente, são exemplos daquilo que pode ser a *poesia* de Freud: ter conseguido triunfar com uma invenção e uma criação, em que não se tem garantia de que não se irá passar da tagarelice. Lacan diz que Freud foi um poeta, assim como Marx<sup>10</sup>: este fora um poeta que teve a vantagem de ter conseguido fazer um movimento político (Lacan, 1977). Portanto, o paciente que chega com a tagarelice de que fala Miller, que Lacan chama de *fazer poesia quando chega*, obtendo um corte como resposta, não é da mesma ordem que um esforço de poesia ao final de uma análise.

Não aprendemos a linguagem, mas aprendemos a falar. Uma nos antecede, a outra nos deixam marcas. É preciso saber o que fazer com estas marcas e dar um rumo para as suas consequências. Estas consequências receberam o nome de *sinthoma*. Em função disso o olhar é deslocado para o tipo de saber que agora está em jogo. O saber, essa outra figura em nada inédita, nos convida agora, a um reexame. Segundo Miller (2009) o saber que está associado à psicanálise, nesse momento, consiste no legível: não é uma legitimidade, mas uma legibilidade.

Uma análise não consiste em um despertar que implique numa liberação do sintoma. Não se equivale a uma experiência do *satori*, na qual se acede a uma iluminação que libertará o sujeito do seu sofrimento. Ela não consiste em liberar o sujeito do seu *sinthoma*, o que porta uma dimensão de incurabilidade própria ao discurso psicanalítico. Disso, mais uma vez, não se desperta. A análise consiste muito mais em saber o que consiste este emaranhado do qual o sujeito não pode se livrar. Essa é a definição dada de uma análise na lição de 10 de janeiro de 1978: “a análise consiste em dar-se conta por que se tem esses ‘sintomas’ (*sinthomas*), de sorte que a análise está ligada ao saber”

---

<sup>10</sup> Ver Lacan, Seminário 25, *Momento de Concluir*, Lição de 20 de dezembro de 1977.



(Lacan, 1978). Ainda segundo Lacan (1978), “O inconsciente é isso: é que se aprendeu a falar e que devido a isso se deixou sugerir pela linguagem, toda uma sorte de coisas”.

O recurso saussuriano serviu bem a Lacan durante algum tempo para demonstrar Freud contra Platão<sup>11</sup>. Consequentemente, só poderemos compreender Freud partindo do princípio que não há relação entre significante e significado, o que nos leva à conclusão de que só seria possível ler Freud com Saussure. O que não era tão óbvio, e para perceber isso basta nos depararmos com os exemplos extraídos dos pós-freudianos: estes ignoravam esse ponto, em que a percepção de que algo do sujeito da enunciação escapa à tentativa de enunciado.

A matemática se torna um meio de remediar a perda de verdade imposta por um discurso que se reduz apenas ao jogo de linguagem (dos sofistas ou mesmo da tagarelice da fala) e que, por não ter relação com a realidade, está apto a uma abertura ao real. O que mais interessa não são os cálculos numéricos, mas a possibilidade de tornar algo pensável. É o movimento do pensamento que está realmente em jogo. A matemática serve enquanto um pensamento que rompe com a realidade e com o sensível, e é independente da experiência da linguagem, bem como do sentido.

Não há ideal de ciência em Lacan, mas há um ideal de formalização que passa pela lógica-matemática, que pode assumir uma dupla face. Em relação ao simbólico e à transmissibilidade da psicanálise, a formalização lógico-matemática ocupa o lugar de ideal para Lacan (Badiou, 2003), de modo semelhante ao que cumpriu o ideal de ciência para Freud. E, em relação ao real, a posição que Badiou extrai das palavras de Lacan não é de ideal, mas de compatibilidade: há uma compatibilidade entre matemática e real. Nesse sentido, a matematização é ao mesmo tempo “ideal disponível à transmissão integral e real como impasse da formalização” (Badiou, 2003, p. 37).

A matemática não é para Lacan um meio para a Ideia, como é para Platão. Com isso, Lacan terá que fazer um uso particular, ao menos diferente do uso platônico, já que, para um, Platão, a matematização é um meio que confirma a Ideia, e para o outro, Lacan, deve ser um meio que abdica da Ideia. Mas como é possível saber sobre a

---

<sup>11</sup> Uma tentativa inicial de Lacan, se referindo a Crátilo de Platão.

verdade se a verdade é algo que não há como saber? Para qualquer conversa que gire em torno disso, deverá se ter em mente que há um pensamento fora da consciência, fora das apreensões sensíveis da consciência, fora das qualidades. Nesse caso, a matemática, que é um pensamento, também não guarda nenhuma relação com a realidade, porque não depende da experiência sensível, seja para aquele que nunca aprendeu aritmética seja para um doutor em física, pois a matemática ela mesma não muda.

A matemática, e conseqüentemente a matematização, não dependem da experiência da consciência, não advém da experiência sensível, não são determinadas pelas qualidades. Elas tornam pensável e apreensível o que a linguagem não consegue capturar adequadamente. Elas permitem localizar um ponto em que o ser pode ser tocado sem que seja necessariamente recoberto pelo saber e pelo sentido. E isso é fundamental para que compreendamos que o real não pode ser conhecido, porque não é dócil à linguagem e exclui o sentido, sem com isso ser incognoscível, inefável. A matemática e a matematização são essenciais para esse empreendimento, que torna pensável e localizável algo que não é possível conhecer, como indicado na crítica de Kant em sua obra *A Crítica da Razão Pura*. É justamente por isso a matematização pela via do matema pode ser uma abertura ao real.

Mas sustento que acima de tudo, da matemática se apreende letras, que podem ser manejadas, manipuladas, trocadas de lugar. Sobretudo, as matemáticas fazem referência à escrita, e nela encontramos a escrita das fórmulas e dos cálculos, desprovidos da realidade e do sentido. São escritas de números e letras, que, enfim, não fazem outra coisa senão escrever o real. Há uma compatibilidade entre a matemática e o real (Badiou, 2003), assim como destes com a escrita. Entretanto, do real se diz que é aquilo que não cessa de não se escrever. Logo, somos levados a pensar, seguindo Lacan (1978): de que modo o real apareceria se ele não se escreve? Cito o autor: “A escrita é um artifício. O real não aparece, pois, mais que por um artifício ligado ao fato de que há a fala e inclusive o dizer. E o dizer (*le dirre*) concerne ao que se chama a verdade” (Lacan, 1978)<sup>12</sup>. Ao se passar pela escrita pode-se estar um pouco mais próximo, portanto, do que se considera que seja o real.

---

<sup>12</sup> Tradução livre, de uma parte extraída da lição de 10 de janeiro de 1978, do seminário 25, *O momento de concluir*, 1977-78.

Há uma escrita do inconsciente, e trata-se, então, de ler as formações do inconsciente. Se a noção de *leitura* é uma metáfora, ou uma analogia, é preciso saber sobre quais bases que ela se ergue. Nesse sentido, não parece ser na mesma linha do que Freud e o próprio Lacan já haviam referido ao falarem de um texto do sonho e do inconsciente, por exemplo. É uma leitura outra, ou porque deverá ser lido de outro modo, ou porque o que deve ser lido é de outra ordem.

O *sujeito* que é *suposto* ao *saber* é suposto saber ler o que? É uma das perguntas, juntamente com a questão que interroga a legibilidade do que poderá ser lido. Portanto, não falamos mais do texto que Freud viu nos sonhos e nos sintomas, a espera de ser lido. Havendo um texto, ou melhor, uma escrita, esta pode estar lá não com o intuito de ser lida, de comunicar. Uma escrita não é, necessariamente, para ser lida. Não sabemos ao certo quantas pessoas, dentre as que já se interessaram por Joyce em *Finnegans Wake*, e que manusearam o livro, o tenham realmente lido. Qualquer um já tomou notas de alguma coisa, apostando que elas poderiam ser úteis em algum momento, sem nunca terem, na verdade, voltado às suas anotações – estas devem estar em alguma gaveta, em alguma parte de algum arquivo, ou perdidas no tempo. A questão é, justamente, o que fazer com uma escrita que não é para ser lida. Por isso vale à pena apreender essa indicação de Lacan ao lugar ou fazer do aprendiz.

A aposta de Confúcio no homem se sustenta em três pilares: o aprender, a qualidade humana e o espírito ritual. Este último, o espírito ritual, ou simplesmente, *os ritos*, é o que está na base da conduta social tanto do chinês quanto do japonês, o que geralmente é chamado de *cerimonial*. A qualidade do homem é tornar-se um homem de bem, e o que determina a condição de sabedoria para o chinês, a partir de Confúcio, é justamente a disposição para o aprendizado. O sábio chinês não é aquele que domina uma disciplina ou conteúdo, o sábio é acima de tudo aquele que sabe ouvir e aprender com isso. Confúcio diz:

Aos 15 anos, empenhei-me no estudo. Aos 30, estabeleci-me. Aos 40, já não tinha dúvidas. Aos 50, compreendi o Mandato do Céu. Aos 60, meus ouvidos estavam afinados. Aos 70, [consegui] seguir o que desejava meu coração, sem infringir as regras. (Confúcio, 2012, p.33).

Uma análise não pode transcorrer desconsiderando o equívoco, uma vez que ela pode se valer dele como um instrumento, e, por vezes, pode até se confundir com a própria necessidade do equívoco, o mesmo equívoco que, por estar implicado na fala, aponta para o que há de impossível de dizer no sexo.

No ensino de Lacan o artifício da homofonia e de outras formas de deslocamento semântico provocados pelo uso habilidoso dos fonemas passa a ser cada vez mais explorado a partir de uma escrita e de uma demonstração ortográfica, como se ele fizesse, com as palavras escritas no quadro, algo semelhante com o que fazia com os nós, os toros, e as câmaras de ar. Na lição de 15 de novembro de 1977, ao falar que a palavra teria uma propriedade de fazer a coisa, *fait la chose*, Lacan se vale da escrita para apontar a homofonia com *fêle achose*. Não se trata de uma escrita a serviço da fala, não é que ela transcreva a fala, sendo uma espécie de espelho ou sombra, trata-se, na verdade, de uma escrita que aqui pode ser usada para equivocar – uma escrita como um suporte para o equívoco.

É preciso aprender a ler, mesmo que a escrita não seja para ser lida. Diante não mais da primazia do simbólico e da fala, mas de uma degradação de ambos, não há como se furtrar a uma confusão: aquela que diz respeito à inadequação do simbólico ao real tem como resultado um efeito de confusão em que a inadequação da fala tampouco permite que o significante sirva para nos orientarmos (Miller, 2009). Com a fala, com o simbólico, e assim como com o amor, estamos sujeitos a nos embarçamos de modo especial. Mesmo que não se possa esperar muita coisa, e parecia que Lacan não esperava muito mais, resta uma posição de aprendiz. Também aí a interpretação se apresenta mais uma vez como um ponto de convergência das aporias deste final do ensino. Como diz Miller (2009, p.194),

Tudo o que se pode dizer é que a interpretação como ‘ler de outro modo’ demanda o apoio da escrita, isto é, a referência feita para que os sons emitidos possam ser escritos de outro modo, distinto daquele que se pretendeu... Certamente há escrita no inconsciente.

Para uma interpretação que seja leitura, a escrita não é necessariamente algo que seja dado a ler. Mesmo que seja uma escrita que não foi feita para ser lida, o discurso analítico nasce com uma vocação confucionista, aprender a ler e a transmitir o modo dessa leitura. Em tempos de uma escrita borromeana e da escrita joycena, para pensar o

*sinthoma*, a escrita que Lacan sugere para pensar a interpretação não é, aparentemente, nenhuma das duas. É uma outra escrita não menos instigante, nem menos fascinante, é a escrita poética. Para pensar a clínica e o *sinthoma*, uma escrita. Para a interpretação, outra, mas ainda assim uma escrita. E só há duas possibilidades: ou elas são homogêneas, pelo menos bem próximas, ou são heterogêneas, e, em qualquer das possibilidades, o trabalho não será menor.

De um lado, se forem homogêneas – as escritas borromeana, joyceana e a poética –, algo se justifica, e algo não se justifica. Se justifica pelo fato de tanto a clínica, tanto o *sinthoma*, quanto a interpretação, serem pensados a partir da escrita, que, não sendo homogênea, seriam ao menos correlata. Nesse caso, resta deixar um pouco mais evidente em que elas se aproximam, principalmente no caso da escrita poética. A correlação entre a escrita dos nós borromeanos e a de Joyce foi desenvolvida no Seminário livro 23 *O sinthoma*, não sendo uma escrita da interpretação.

De outro lado, se forem heterogêneas, havendo apenas uma coincidência de se tratar, nos três casos, de uma escrita, então é preciso dizer porque uma interpretação seria pensada a partir de uma referência que seja heterogênea às referências que norteiam a clínica e a noção de inconsciente. Isso quer dizer que seria a primeira vez que Lacan pensaria uma interpretação em dissonância com a noção que elabora acerca do inconsciente e da clínica.

Portanto, até mesmo por uma coerência interna ao pensamento lacaniano, é preciso supor e acreditar na primeira hipótese, a saber, de que há uma correlação entre a escrita poética como referência para a interpretação e a escrita de Joyce e a dos nós borromeanos.

Se até o momento, com o que acabei de escrever, não houve um incômodo ao me referir à escrita poética sem dizer especificamente que se trata da escrita poética chinesa, digo agora: esse é um dos problemas. A indicação de Lacan para tomar o que há de essencial na escrita poética para orientar a interpretação não se dissocia do fato desta escrita poética ter que ser chinesa. Não é indiferente que seja chinesa ou não, mas faz toda a diferença. Porém, isso é frequentemente esquecido ou ignorado. *Chinesa*, que muitos entendem como um adereço da retórica lacaniana, é exatamente o contrário: é aquilo

que confere toda a precisão a seu enunciado. Isso não quer dizer que tenhamos todos que fazer chinês, ler poesias chinesas, ou nos tornarmos poetas chineses, muito menos que tenhamos que fazer análise e o passe em chinês. Não se trata de uma mudança do campo linguístico. Não se trata de uma questão de idioma ou de uma superioridade da poesia chinesa em relação às demais. Trata-se tão somente de apreender o que Lacan procurou indicar através dela, pois isso é que orientaria a interpretação:

É necessário que tomemos da escrita chinesa a noção do que é a poesia. Não que toda poesia – a nossa especialmente – seja tal que possamos imaginá-la assim. Mas, talvez, justamente, vocês sintam nela qualquer outra coisa, como os poetas chineses que não podem fazer de outra forma senão escrever. (Lacan, 1977/1998, p.10-11).

Portanto, não me apoio em uma especulação de quem quer dar uma consistência, mesmo que forçada, a seu objeto de estudo, mas deixo-me guiar por uma citação literal de Lacan. Não há equívoco nessa passagem: para pensar a escrita poética como referência para a interpretação, não podemos pensar que seja qualquer poesia, principalmente a nossa, por exemplo, mas devemos apreender na escrita chinesa a noção de poesia. É preciso verificar o que faz com que os poetas chineses *tenham* que escrever suas poesias.

Numa tradição apoiada numa poesia oral, a expressão *escrita poética* tende naturalmente a enfatizar a poesia, não a escrita. Esta ficaria voltada para uma discussão de estilo ou de uma tendência dentro de uma teoria ou crítica literária. Falaríamos da escrita de Duras, da escrita de Neruda, de Guimarães Rosa, etc. Já no caso de falarmos da escrita poética chinesa, além de podermos tomá-la na mesma perspectiva discutindo a escrita de Li Po, a escrita de Du Fu, de Wang Wei, teríamos que dar ênfase à noção de *escrita*. Pensar a escrita poética chinesa é estar diante de uma questão a respeito da relação com a *escrita*. Não é sem motivo que Lacan (1977/1998, p.10) destaca: “os poetas chineses que não podem fazer de outra forma senão escrever”; o recurso da materialidade da escrita lhes é essencial. Com isso, Lacan estabelece uma distância com relação à poesia oral: “A poesia dita, é um fato, adormece” (Lacan, 1977/1998, p.10).

Não faria nenhum sentido ter havido todo um trabalho para diferenciar a escrita da fala, a letra do significante, para em seguida ignorar essa diferença ao abordar a interpretação. A teoria da escrita em Lacan não foi construída sem se apoiar na escrita

chinesa, o mesmo acontecendo com a noção de letra e até a dos nós borromeanos. Por que a poesia que orienta a interpretação deveria ser uma poesia ocidental? Considerar *O seminário sobre a carta roubada* para pensar a escrita e a letra não é a mesma coisa que pensá-la a partir de *Lituraterra*. A referência à escrita ocidental, alfabética, não foi suficiente para uma elaboração satisfatória a respeito do assunto. Foi preciso mudar de eixo de investigação para que a metáfora deixasse de ser uma carta para ser uma planície que sofre efeitos de uma chuva erosiva.

Não haveria nenhum sentido desconsiderar toda a dimensão da escrita para pensar a interpretação. Por isso, me parece que a escrita poética a que Lacan se refere, não como alegoria, mas como fundamento, é a escrita poética chinesa. Obviamente essa *chinesa* pode ser dispensável, porém, na condição de nos servirmos dela. Podemos vê-la em outras escritas poéticas, inclusive ocidentais, não tenho dúvidas, mas é preciso vê-las, é preciso saber do que se trata. Uma vez que saibamos o que ela é, quais suas características que servem como sendo *a semente* da interpretação, aí sim podemos abrir mão do semblante *chinês* para encontrar essa *escrita* em outras escritas. Na de Joyce por exemplo. Não sou o único que diz que podemos ver a escrita poética chinesa na escrita de Joyce, eu apenas acompanho o que já disseram Ezra Pound, Hugh Kenner e Haroldo de Campos, para não fazer uma lista muito extensa.

A verdade desperta ou adormece? Isso depende do tom no qual ela é dita. A poesia dita, é um fato, adormece. E aproveito para mostrar-lhes esse troço cogitado por François Cheng... a *Escrita poética chinesa*, livro que acaba de ser publicado e do qual eu gostaria muito que vocês pegassem a semente, se vocês são psicanalistas, o que não é o caso de todos aqui. (Lacan, 1977/1998, p.10).

A diferença entre escrita e fala é mantida como ponto de partida para compreender o que Lacan visa com a sugestão da leitura do livro de Cheng. Tal como fizera por ocasião da terceira lição do Seminário livro 18, *De um discurso que não fosse semblante*, ao criticar os linguistas que por sua vez o criticavam, Lacan se ateu à sua condição de psicanalista, e o texto de Cheng interessa aos psicanalistas. Essa indicação visa aos psicanalistas e à psicanálise. Nesse momento não é como crítica ou teoria literária que o livro é sugerido, mas pelo fato de que há algo nele que interessa à experiência analítica.

Se vocês são psicanalistas, verão que o forçamento é por onde um psicanalista pode fazer soar outra coisa que não o sentido. O sentido ressoa com o auxílio do significante. Mas o que ressoa não vai longe, é antes flexível. O sentido, tampona. Mas com o auxílio do que chamamos escrita poética, vocês podem ter a dimensão daquilo que poderia ser a interpretação analítica. (Lacan, 1977/1998, p.10).

*Forçamento* implica uma ideia que já foi atribuída ao modo da poesia operar com a língua. Lacan havia dito que a poesia depende de uma violência feita à língua. Enquanto esta depende de uma maturação, de um desenvolvimento, a poesia se exerce numa violência à língua. Essa mesma operação é colocada do lado do analista. O forçamento da poesia é deslocado para um forçamento que o psicanalista deve fazer acontecer. Mais importante do que pensar que o analista deve ser poeta, o que não é o caso, espera-se que ele possa fazer como faz a poesia. Esta sim parece ser a referência mais fundamental para o psicanalista, não o poeta, uma vez que não é preciso sê-lo, suficientemente ou não, isso tem pouca ou nenhuma relevância, mas o analista e a poesia fazem um forçamento, essa parece ser a direção.

Esse forçamento visa uma ressonância. Pouco mais de vinte anos antes, Lacan já havia realçado os efeitos de ressonância da interpretação, esse tema não é novo no discurso e no ensino lacanianos. Porém, essa ressonância da interpretação se referia claramente ao sentido, era uma ressonância semântica conseguida através da ação do significante. Agora, a ideia de Lacan é de leva-la para mais longe, de fazer ressoar outra coisa que não o sentido. A ressonância do significante já é uma velha conhecida, querer ir além dela exige um recurso que não seja do significante. Mas como operar um forçamento que provoque efeitos para além daqueles obtidos pelo significante? Através do auxílio da escrita poética.

De um lado, o significante com seus efeitos de sentido produzindo ressonâncias semânticas, muito embora estas não irem longe o suficiente. Do outro, uma articulação entre a escrita e a poesia. Não seria o bastante dizer que se trata da poesia, uma vez que há poesia oral, uma poesia apoiada apenas em recursos significantes, gramaticais, léxicos e sintáticos, pois mesmo que nela algo além do sentido possa ser colocado em funcionamento, ocorrerá o risco de voltar a confundir a fala com a escrita, o significante com a letra.

Talvez seja necessário demarcar bem que um efeito cabe ao significante e outro à letra. Neste caso, justificaria a precisão de ser uma poesia *escrita*. A ressonância que pode ir



além do sentido não pode ser acionada pelo significante, somente pela escrita e pela letra. Por isso se justifica que se refira a um auxílio destas. Lacan poderia situar aí a escrita matemática que isola a literalidade da letra. Poderia também convocar o matema naquilo que visa uma transmissão literal. E a lista pode se prolongar pela lógica até chegar à escrita dos nós borromeanos, por exemplo.

A eleição de Lacan para nos colocar a pensar uma forma de forçar uma ressonância que não seja a ressonância semântica se apoia numa articulação, num laço, ou melhor, no nó que ele torna evidente entre escrita e poesia. Antes de pensarmos uma escrita poética, pode ser prudente dividir essa expressão em duas partes, para só depois amarrá-las novamente. Além do mais, é curioso observar que Lacan reúne uma prática significante e uma prática da escrita numa expressão só. O uso habitual dessa expressão, *escrita poética*, nos adormeceu a ponto de não estranharmos a heterogeneidade que ela invoca, principalmente a partir da leitura de Lacan.

A poesia é uma prática significante, ela só existe por isso. O manejo que ela opera sobre o plano fonológico, as combinações de som e sentido que ela viabiliza, são alguns dos elementos que lhe são mais característicos. Até em termos históricos a poesia expressa sua filiação ao canto e ao ritmo. A escrita, por sua vez, pode também se reduzir a uma prática significante, mas não é essa a perspectiva que mais interessa a Lacan, nem a nós. A escrita separada da fala, separada do significante, remete à materialidade e à letra tal como foram formuladas a partir do início da década de 1970. Portanto, conforme o plano em que são tomadas, escrita e poesia pertencem a dois terrenos heterogêneos, a saber, o da letra e o do significante. Entretanto, mesmo assim, Lacan os reúne.

É fato que não há ineditismo algum na expressão *escrita poética*, nem precisaria ter. Para a psicanálise, contudo, essa expressão talvez tenha que ser tomada de uma maneira menos familiar. Esse dois campos distintos são amarrados por Lacan ao dizer que se visa a um forçamento que produza outro tipo de ressonância. Ele amarra *escrita* e *poesia* nessa coisa híbrida chamada *escrita poética*. Como eu disse a pouco, o problema é que o hábito nos deixou extremamente familiarizados com essa expressão, deixando-nos sonolentos diante dela, e seria preciso acordar para se interrogar como Chuang-tse ilustrou – se trata de Zhou ou da borboleta afinal? No sonho, essa diferença não aparecia.

Lacan percebeu de forma brilhante a diferença de relações que se estabelece com uma escrita alfabética ou com uma escrita que não a alfabética, o que o permite extrair consequências da percepção de que uma escrita fonética tem uma implicação no sujeito totalmente distinta de uma escrita não fonética. A relação do sujeito com uma escrita que faz a notação dos sons de sua fala é de uma ordem, já a relação com uma escrita que se autoriza, uma liberdade e não uma subordinação à fala, abre um outro campo de manejos possíveis. Para um ou para outro, o destaque e a importância da escrita podem variar. Nem na escrita, o chinês se assemelha ao grego, tampouco na mitologia na qual um e outro localizam a origem da escrita elas têm vizinhança.

A relação que um chinês tem com a escrita é inteiramente diferente daquela que um ocidental tem, e por vezes é ainda distinta daquela que um ocidental imagina. Creio que passa por essa via o ponto em que Lacan faz o nó entre a escrita e a poesia: ele parece fazer o nó com os chineses. Ou melhor, parece fazer o nó entre a escrita e a poesia, por um lado, com *chinesa*, por outro lado, que ele coloca na sequência. Minha primeira hipótese pode ser formulada aproximadamente desse modo, de que é com a escrita poética chinesa que Lacan amarra a heterogeneidade entre escrita e poesia. Os poetas chineses não podem fazer de outra forma a não ser escrevendo, ou seja, para eles a escrita não é acessória. Mais do que delimitar um meio de se acessar o estilo de um autor, a escrita é a condição da poesia chinesa. Basta, assim, saber como e por que.

A escrita poética chinesa pode ser uma forma de dizer que não se interpreta apenas levando em conta os efeitos da ressonância semântica. E que não se pode obter algo que ressoe mais longe, se valendo apenas da escrita dos nós borromeanos. É preciso um nó de três: *escrita, poesia, escrita chinesa*. Sobrepostas a escrita e a poesia, sem se entrelaçarem, ficando soltas, são enlaçadas quando um terceiro registro, a *escrita chinesa*, faz algo parecido com o que ocorre com um nó de três. A escrita poética chinesa é o que dá a exata medida do que pode ser uma escrita poética que sirva para pensar a interpretação.

É nessa direção que procuro entender passagem em que Lacan articula suas considerações sobre a poética e a escrita poética chinesa, e que agora retomo em uma única citação em que essas considerações se sucedem:

A poesia dita, é um fato, adormece. E aproveito para mostrar-lhes esse troço cogitado por François Cheng, que se chama, na verdade, Cheng-Tai-Tchen; mas ele empregou *François* como uma forma de se absorver na nossa cultura, o que não o impediu de manter bem firme o que ele diz, ou seja, a *Escrita poética chinesa*, livro que acaba de ser publicado e do qual eu gostaria muito que vocês pegassem a semente, se vocês são psicanalistas, o que não é o caso de todos aqui.

Se vocês são psicanalistas, verão que o forçamento é por onde um psicanalista pode fazer soar outra coisa que não o sentido. O sentido ressoa com o auxílio do significante. Mas o que ressoa não vai longe, é antes flexível. O sentido tampona. Mas com o auxílio do que chamamos escrita poética, vocês podem ter a dimensão daquilo que poderia ser a interpretação analítica.

Certamente, a escrita não é por onde a poesia, a ressonância do corpo se exprime. Mas é impressionante que os poetas chineses se expressem pela escrita. É necessário que tomemos da escrita chinesa a noção do que é a poesia. Não que toda poesia – a nossa especialmente – seja tal que possamos imaginá-la assim. Mas, talvez, justamente, vocês sintam nela qualquer outra coisa, como os poetas chineses que não podem fazer de outra forma senão escrever.

Existe algo que nos dá a sensação de que eles não estão reduzidos a isso; é que eles cantarolam. François Cheng enunciou, diante de mim, um contraponto tônico, uma modulação que faz com que se cantarole – pois da tonalidade à modulação, há um deslizamento.

Ser, eventualmente, inspirado por algo da ordem da poesia para intervir como psicanalista? É certamente a esse verso que é preciso que retornem, porque a linguística é uma ciência muito mal orientada. (Lacan, 1977/1998, pp.10-11).

A escrita poética chinesa, portanto, não parte de uma escrita fonética, mas também não é uma escrita que exclua a fala, ela não é a escrita borromeana. Talvez seja somente por isso que ela pode ser uma poesia que “é efeito de sentido, mas também efeito de buraco. Somente a poesia, já lhes disse, que permite a interpretação” (Lacan, 1977/1998, p.14).

## 2 O ALFABETO DE LACAN OCIDENTADO

Em *Intervenção sobre a transferência*, Lacan aborda aspectos da relação entre transferência e interpretação, de modo que esta se impõe em momentos de estagnação do tratamento, além de apontar um paralelismo entre a experiência analítica e o sujeito. Lacan considera, então, a psicanálise como uma experiência dialética, e paralelamente, o sujeito se constituindo em função da dimensão de diálogo do discurso que é introduzido pela presença do analista. Não é sem propósito que a transferência ganhe destaque uma vez que sua natureza encontra, tanto na dimensão do diálogo quanto da dialética, alguns de seus fundamentos. A interpretação é interrogada à luz de uma questão formulada à transferência.

Comentando o caso Dora, Lacan procura definir os termos dessa dialética. Dora relata a Freud que a Sra. K. e seu pai mantinham um caso há alguns anos e que além das dissimulações, muitas vezes com algum grau de incoerência, ela se vira diante de um absurdo ainda maior. Ela foi oferecida às investidas do Sr. K. como se fosse apenas um objeto de troca. Esse relato se apoiava numa mentira que aos olhos da paciente tentava se impor como verdade. Não estando alheio a essa artimanha, Freud se vê diante da seguinte pergunta, tal como a apresenta Lacan: “Esses fatos estão aí, dizem respeito à realidade, e não a mim mesma. O que o senhor quer mudar nisso aí?” (Lacan, 1966/1998, p. 218). O enunciado parece claro: Dora julga não ter nenhuma participação naquilo que lhe acontece, sendo inocente e vítima. Contudo, Freud responde com uma inversão dialética: nas palavras de Lacan: “qual é sua própria parte na desordem de que você se queixa” (Lacan, 1966/1998, p. 218). A participação de Dora na corte que lhe endereça o Sr. K., bem como outras incursões nesse pequeno universo formado pelo quarteto, conduz ao desenvolvimento de outra verdade.

Além disso, mesmo que indiretamente, Lacan retoma a ideia freudiana de um paralelismo entre a interpretação do sonho e do sintoma histérico, através de uma especial atenção dada ao caso Dora. Este caso tem uma importância para a elaboração de uma prática da interpretação não apenas pelo seu caráter ilustrativo do erro interpretativo de Freud, mas também devido ao fato dele ter desconsiderado a verdade que estava em jogo ali. Este, ao tomar como referência principal tanto o sentido sexual

quanto, principalmente, o complexo de Édipo para nortear a interpretação que oferece à Dora, se equivoca ao desconsiderar a verdade que realmente estava em jogo. Desconsidera, enfim, os próprios princípios transmitidos de que, nas palavras de Lacan, “basta, como em qualquer interpretação válida, atermo-nos ao texto para compreendê-lo” (Lacan, 1966/1998, p. 223).

Mesmo que haja um bom caminho a ser discutido em torno desta questão, pretendo destacar apenas dois pontos dentre os comentários de Lacan. Neles podemos encontrar uma relação estreita entre o mecanismo dos sonhos e o mecanismo do sintoma, bem como do lugar da interpretação diante desta relação, que se mostrará presente em outros momentos da nossa discussão.

A transferência é a emergência dos modos permanentes (Lacan, 1951/1966) com os quais o sujeito ergue seus objetos nos momentos de paralização da dialética analítica. Isso faz com que possamos entender que a interpretação da transferência não passa de um modo de preencher o vazio dessa estagnação – mas o faz com um engodo.

Antes mesmo de elaborar a teoria a respeito da compulsão à repetição, Freud oferece um exemplo claro de sua incidência clínica no caso Dora. A imagem que constitui a lembrança da primeira infância, em que a paciente se vê chupando o dedo, enquanto com a outra mão puxa a orelha do irmão mais velho, fornece a matriz para a repetição (Lacan, 1951/1966). Segundo Lacan, essa imagem revela o que compõe os elementos necessários para significar a mulher: “a mulher é o objeto impossível de separar de um desejo oral primitivo” (Lacan, 1966/1998, p. 220).

Lacan nos chama a atenção de que, nesta cena, essa *matriz imaginária* se fará presente em diversas situações da vida da paciente. Esta seria a ilustração do que se refere ao automatismo de repetição. Ele se espanta com o fato de Freud não ter relacionado o sintoma de afonia nas ausências do Sr. K. com um “violento apelo da pulsão erótica/oral” (Lacan, 1966/1998, p. 220). Aponta para a matriz imaginária que irá regular os automatismos de repetição bem como dos efeitos significantes que isso comporta. De qualquer modo, há uma questão, a exemplo do sonho, de como uma imagem pode se converter em significantes, em ações e em um sintoma – e deve-se aqui considerar que a primeira concepção de gozo em Lacan é de um gozo imaginário.

Por sua vez, o sintoma da afonia de Dora marca a presença do jogo significativo em torno de um equívoco permitido pela semântica da língua alemã entre *Vermögen* e *Unvermögen*. A relação edípica é fundada pela identificação com o pai, “favorecida pela impotência sexual deste, aliás, vivenciada por Dora como idêntica à preponderância de sua situação de fortuna” (Lacan, 1966/1998, p. 219). É importante notar que não há, aparentemente, uma ligação que possa vincular, no campo do discurso consciente, *impotência* e *fortuna*, na medida em que são, praticamente, antinômicos. Contudo, o equívoco significativo entre a palavra *fortuna* (*Vermögen*), ou *afortunado*, e *impotente* (*Unvermögen*), no que diz respeito à impotência sexual do pai e a sua fortuna, produz efeitos de ressonância “em todos os sintomas conversivos apresentados por Dora, e sua descoberta dá início à eliminação de um grande número deles” (Lacan, 1966/1998, p. 219).

Uma alusão, inconsciente, se vale do emprego semântico oferecido pela língua alemã, onde *fortuna* se diz *Vermögen*. Como é dito na nota do editor presente na edição brasileira de *Intervenção sobre a transferência* (1966/1998, p. 219), “Essa semântica inclui, na forma substantiva, as acepções de ‘bens, patrimônio, pecúlio, recursos, capacidade, faculdade (de)’; na verbal, as de ‘conseguir, poder, ser capaz de’”. Portanto a alusão permite identificar um encontro inesperado entre uma capacidade e uma incapacidade, formulado em termos de fortuna e ao mesmo tempo impotência do pai. O encontro dessa contingente combinatória provoca um hiato que, no entanto, é preenchido por um sintoma que responda satisfatoriamente como uma formação de compromisso.

No primeiro exemplo, temos a imagem de uma cena na qual se opera uma detenção, uma fixação que se presentifica nas repetições, sintomas e discurso da paciente. E no outro uma operação segundo a lógica do significante que, de forma alusiva, explicita a equivocidade da linguagem. Esta se apoia em ressonâncias semânticas e sonoras que a língua permite.

Mesmo que o caso Dora mostre um erro interpretativo de Freud, Lacan não conclui disso um afastamento da doutrina freudiana da interpretação, mas ao contrário, esforçou-se por fazer valer a dimensão clínica que se pode extrair de tal experiência. É preciso encontrar em Freud o eixo que norteia a clínica e os princípios que governam a

interpretação. Num julgamento mais apressado, o que poderia parecer como um dizer doutrinário por parte do analista, como foi no caso do Homem dos Ratos, Lacan torna evidente outro tipo de funcionamento. Ao contrário de doutrinar, a interpretação freudiana pode operar com a ressonância significativa, implicando o sujeito em sua própria gramática de tal modo que pudesse se ver diante de sua própria mensagem de forma invertida.

A correlação feita por Freud entre o sonho e o sintoma, adotada por Lacan em *Intervenção sobre a transferência*, permanece em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, de 1953. Nele, Lacan retorna *A interpretação dos sonhos* em função da ideia de que o sonho tem a estrutura de uma frase, de um rébus, enfim, de uma escrita. Tanto no sonho quanto no sintoma há uma questão em torno das relações entre linguagem e pulsão, e Freud também buscou uma articulação entre ambos procurando fixar as bases desse encontro nos sonhos que, por natureza, são mais dóceis à linguagem e menos susceptíveis aos efeitos da pulsão do que o sintoma.

## **2.1 De rébus e trilhamentos, a escrita do inconsciente freudiano**

A insensatez do sonho se deve a uma distância a ser transposta entre o conteúdo latente e o conteúdo manifesto, mas é desse seu conteúdo latente que Freud extrai sentido. Aquilo que se apresenta para a consciência parece absurdo, não porque o seja de fato, mas sim porque segue uma lógica inconsciente que precisa ser traduzida com o auxílio de um intérprete. É uma estrutura que leva em conta o par: assim como a histérica e seu sintoma tomam o pai como par, o sonho faz parceria com o Outro da linguagem. É preciso que se leve em conta o conteúdo latente como o pensamento do sonho para que se localize uma lógica inconsciente na aparente insensatez do conteúdo manifesto. O fora do sentido, neste caso, seria apenas uma manifestação à espera de decifração, e Freud terá que investigar as relações entre os dois conteúdos distintos para resgatar o sentido que se aloja no pensamento onírico.

O pensamento e o conteúdo dos sonhos são apresentados de duas maneiras diferentes, sendo que, em ambas, o que se apresenta é um mesmo pensamento em duas linguagens

diferentes. Freud mantém a parceria entre sonho e linguagem visto que só assim poderá extrair efeitos de significação. Ou o sonho é uma transcrição dos pensamentos oníricos que possuem sua sintaxe e gramática, cabendo ao intérprete traduzi-los, ou o conteúdo do sonho se apresenta como uma escrita pictográfica cujos caracteres terão que ser transpostos para a lógica dos pensamentos oníricos. No primeiro, deve-se decodificar a gramática da linguagem inconsciente, e, no segundo, a transposição deve ser individual. A lógica em jogo no inconsciente parece ser mais explicitada no segundo tipo de linguagem do que no primeiro, pois apesar de ser uma transposição de caracteres individuais ela não exclui, ao contrário, explicita o tipo de sintaxe e gramática em questão.

O que se sustenta, portanto, é que o sonho é uma escrita psíquica. Entretanto, apesar de haver uma parceria entre sonho e linguagem, não se trata de uma escrita feita com palavras – o que, todavia, não contradiz a tese da parceria. O sonho como uma escrita pictográfica demonstra a relação entre significantes e significado. Como aponta Freud, em *A interpretação dos sonhos*,

Suponhamos que eu tenha diante de mim um quebra-cabeça feito de figuras, um rébus. Ele retrata uma casa com um barco no telhado, uma letra solta do alfabeto, a figura de um homem correndo, com a cabeça misteriosamente desaparecida, e assim por diante. Ora, eu poderia ser erroneamente levado a fazer objeções e a declarar que o quadro como um todo, bem como suas partes integrantes, não fazem sentido. Um barco não tem nada que estar no telhado de uma casa e um homem sem cabeça não pode correr. Ademais, o homem é maior do que a casa e, se o quadro inteiro pretende representar uma paisagem, as letras do alfabeto estão deslocadas nele, pois esses objetos não ocorrem na natureza. Obviamente, porém, só podemos fazer um juízo adequado do quebra-cabeça se pusermos de lado essa crítica da composição inteira e de suas partes, e se, em vez disso, tentarmos substituir cada elemento isolado por uma sílaba ou palavra que possa ser representada por aquele elemento de um modo ou de outro. (Freud, 1900/1987, p. 270).

Cada uma das imagens que compõem a escrita do sonho, como nesses exemplos, é desprovida de sentido se associada ao significado de cada uma dessas imagens – não faz sentido um homem correr sem cabeça. Isso demonstra que a imagem não extrai seu valor do significado que ela representaria. Porém, Freud, ao substituir cada imagem por uma sílaba ou palavra, indica: 1) que não abre mão da parceria entre sonho e linguagem, mais especificamente com o significante; 2) que o valor pictórico só é considerado como símbolo da linguagem, não propriamente como imagem, ou seja, a imagem vale



como significante; 3) que ao substituir a imagem por uma sílaba ou palavra, cada imagem é colocada em relação a outra imagem, e não a um significado, isto é, a imagem tem função de signo e se relaciona com outros signos. As imagens assumem suas funções ao formarem palavras, e só assim restituem a significação e o sentido que pareciam não ter.

“O sonho é um quebra-cabeças pictográfico” (Freud, 1900/1987, p.271), e o erro daqueles que antecederam Freud foi o de conferir ao *rébus* um valor meramente pictórico. O risco de se perder não é pequeno, primeiro porque, ao apoiar-se numa noção de figurabilidade do sonho, pode-se presumir que há um texto original cujas imagens seriam uma tradução à espera de uma nova tradução que retomasse seu sentido de texto e palavra original; e, segundo, porque considerar as imagens pictóricas como símbolos em si mesmos fatalmente se recorreria a uma semântica ou semiótica, esperando encontrar uma relação estreita com o significado.

O *rébus* restitui o valor significante das imagens dos sonhos, como no caso de um paciente que relata o sonho a Freud dizendo que o tio lhe dava um beijo no *automóvel*. Na interpretação dada pelo próprio paciente, o que estava em jogo não era qualquer significação possível extraída da imagem ou símbolo *carro*: como a palavra alemã para automóvel é *auto*, o paciente interpreta que o sonho significava *autoerotismo*, o que poderia funcionar como um chiste na vida de vigília (Freud, 1900/1987a, p. 383).

Noutro sonho, um homem estava tirando uma mulher de trás de uma cama: *tirar*, em alemão, é *hervorzieren*, e *dar preferência a* é *vorzieren* (Freud, 1900/1987a, p. 383), de modo que a imagem que parecia representar uma coisana verdade remete a outros efeitos de significação, em virtude de só encontrar seu valor em relação a outras imagens. Além disso, indica uma relação peculiar com a equivocidade. Essa função significante produz uma indecidibilidade entre *tirar* e *dar preferência*. Por essa via torna-se claro que a equivocidade cumpre um papel bem mais relevante que a ideia de um disfarce. O *rébus* é um modo de mostrar que as imagens dos sonhos funcionam como significantes e que a escrita do sonho se equivale a uma cadeia de significantes sujeita a equivocidades. O *rébus* é a noção-chave para pensar uma imagem que se torna significante, a passagem da imagem para a fala.

A importância do rébus não se restringe ao universo dos sonhos, pois ele é uma das peças que também articula as relações entre a escrita e a fala. Isso pode ser observado no famoso exemplo de Freud sobre o esquecimento de nomes próprios, quando ao invés de produzir o nome *Signorelli* deu-se o espaço para o surgimento de um nome substituto: *Herzegovina*. Tanto *signo*, em italiano, quanto *Herr*, em alemão, significam *senhor*. Há uma tradução de *Signo* para *Herr* dissociada de qualquer sentido, uma vez que o nome próprio *Signorelli* não guarda nenhuma continuidade semântica com *Herzegovina*. Um deslocamento desse tipo não porta nenhum sentido, a menos que tomemos o rébus como chave de leitura: “Assim, os nomes foram tratados nesse processo como os pictogramas de uma frase destinada a se transformar num enigma figurado (ou rébus)” (Freud, 1901/1987, p.22). O rébus permite pensar um deslocamento entre escrita e fala, de tal modo que se torna difícil distinguir um do outro. Isso torna igualmente clara a equivocidade em torno do afortunado (*Vermögen*) e impotente (*Unvermögen*), exemplo mencionado anteriormente

A tese freudiana do sonho como escrita psíquica, mais precisamente como uma escrita pictográfica, se apoia na noção de rébus, que lhe confere uma função significante. Se o sonho se constitui como uma peça importante da teoria freudiana da escrita, esta não pode ser pensada em descontinuidade com a fala. Isto porque a escrita de imagens funciona como uma cadeia, na qual um significante remete sempre a outro significante, e não a um significado. Essa indiferenciação freudiana entre escrita e fala, escrita e significante, pode ter sido outro motivo para a indiferenciação lacaniana entre letra e significante, escrita e fala. Se Lacan disse sim a Freud no que diz respeito ao sonho como escrita psíquica, teria dado um passo para confundir duas noções que precisará diferenciar no início dos anos 70.

A teoria freudiana da escrita não se restringe à tese do sonho como escrita psíquica, mas essa tese responde bem à noção de texto como estritamente ligado à função significante, sem deixar de se colocar face-a-face com um problema que não passa pela linguagem. O limite ou fronteira entre a linguagem e a pulsão, bem pode ser formulado como Freud o fez inicialmente, em termos da questão quantitativa. A escrita psíquica em Freud foi uma tentativa de dar conta de terreno árido que é a relação da linguagem com o corpo, da linguagem com a pulsão.

Destaco três conceitos fundamentais em Freud para pensar a sua teoria da escrita: *barreiras de contato*, *Bahnung*, ou *trilhamento*, e *Bidung*, ou *ligação*. O primeiro conceito, *barreiras de contato*, é fundamental para a concepção de memória. A teoria da memória em Freud não é a mesma teoria da reminiscência em Platão, nem mesmo é a memória em Freud concebida tal como a psicologia, as teorias da consciência, ou Bergson a concebem. A memória, na concepção de Freud, é a capacidade do sistema nervoso armazenar informações. É também a condição desse armazenamento ser modificado permanentemente. Ela é uma espécie de contraponto, ou um Outro de um aparelho que se reduz à pura condução de estímulos. Como o aparelho psíquico não se define apenas pela condução de estímulos e descarga, a memória cumpre a função de capacitar uma modificação. Ela oferece os contornos necessários para que uma singularidade seja assegurada.

Um aparelho psíquico só será possível se houver, em termos neuronais, diferenças quantitativas entre sistemas de neurônios. A diferença em jogo é entre neurônios permeáveis e impermeáveis, ou seja, a permeabilidade e a impermeabilidade decorrem das diferentes resistências das barreiras de contato. Os neurônios  $\phi$  *phi* são protegidos por telas, mas não há uma tela de proteção para os estímulos internos, neste caso os neurônios  $\psi$  *psi* estão em contato direto com os estímulos endógenos. Freud, no *Projeto para uma psicologia científica*, elabora uma organização que se dá em torno da noção de defesa, mas não qualquer defesa: a defesa que interessa é a que se refere às grandes quantidades de excitação.

Uma excitação (*Reiz*), como uma força constante dos estímulos internos, tem como consequência um impulso (*Drang*) na direção da descarga, e isso provoca uma exigência de trabalho feita ao sistema  $\psi$  em virtude do aumento de quantidade, de  $Q\acute{h}$ . Em função dessa excitação, que podemos chamar de pulsional, se dará a ocupação no sistema  $\psi$ . As barreiras de contato são, justamente, as responsáveis pelas diferenças entre os sistemas.

Por sua vez, a *Bahnung*, que já foi traduzida para o português tanto como *via de facilitação* quanto como *trilhamento*, é um termo derivado de *Bahn*, que quer dizer *via*, *caminho*, *estrada de ferro*, ou o que quer que facilite a condução de algo (Garcia-Roza, 1991). Entre a analogia, por um lado, com uma estrada pronta, sobre a qual algo será

transportado e, por outro lado, com uma estrada no formato de uma trilha feita à medida que se caminha sobre ela, considero melhor essa segunda opção. Em uma mata, por exemplo, é possível se caminhar não só por uma trilha existente, mas também na ausência de uma trilha. À medida em que se caminha sobre um mesmo terreno, o percurso vai sendo desgastado, sulcado pelo próprio ato de caminhar sobre ele sucessivas vezes. Tal como uma trilha, que aberta pela própria caminhada se torna facilitadora para as próximas, assim é a *Bahnung*.

O sistema  $\psi$  é constituído por quantidade e *Bahnung*, de *trilhamento*. Este trilhamento forma uma cadeia, uma rede de percursos trilhados, de tal modo que, se esses percursos não existissem, todos os caminhos seriam possíveis. Na ausência de uma rede diferenciada, não haveria possibilidade da repetição, a não ser por casualidade. É justamente porque há uma rede de trilhamentos, de *Bahnungen*, que, igualmente, uma interpretação não está aberta a todos os sentidos. Podemos passo-a-passo aproximar a noção de *Bahnung* à de escrita, e, nesse sentido, uma interpretação orientada a partir da escrita não se abre a todos os sentidos em virtude de que há uma escrita sobre a qual se fará o percurso pulsional e do gozo.

Para haver repetição de percurso é necessário que haja uma diminuição de resistência inscrita na barreira de contato, o que acaba por facilitar que a trilha seja novamente percorrida. Ocorre, assim, a formação de caminhos privilegiados, como se fosse uma escrita feita com marcas. Não há, entretanto, uma repetição exata do mesmo percurso, uma vez que são redes dotadas de complexidade, tanto do próprio trilhamento quanto da rede de neurônios. A experiência clínica, por exemplo, mostra o quanto é difícil para os analisantes se darem conta de que estão diante de repetições, afinal, a repetição não é a mecânica de algo imutável sempre no mesmo lugar e do mesmo modo, e, se assim fosse, isso tornaria fácil a apreensão pela percepção e pela consciência.

A *Bahnung* está a serviço da função primária, da descarga. Por isso, ao se construir uma teoria sobre a escrita em Freud, esta estar em conformidade com a função primária, com a função primária de descarga. Também por isso a escrita está em relação íntima com o gozo, por ser uma escrita pulsional.

Até aqui, tudo se passa sem a participação da consciência. O mundo das quantidades, do trilhamento, e das barreiras de contato, não é um mundo que precise da consciência para funcionar. Porém, o problema da consciência é de fato um problema sem o qual a interpretação não se colocaria. A interpretação não é como um aparelho que, teoricamente, funcionaria sem a consciência, porém, a interpretação, que não é um processo cognitivo, pedagógico, nem de atribuição de sentido, não se colocaria em questão se não fosse a diferença introduzida pelo problema da consciência.

Para avançar na ideia de um aparelho psíquico, é necessário dizer que este não seria possível sem a qualidade. Não conseguiremos atingir qualquer qualidade operando apenas com quantidades. Para pensar a consciência e os estratos, digamos, superiores do aparelho psíquico, a abordagem quantitativa se mostra insuficiente, na medida em que a qualidade não é, de modo algum, redutível à quantidade. Quero enfatizar, antes de mais nada, que a qualidade parece ter surgido como uma solução para uma retomada da subjetividade pela lógica do sentido. Mas o fundamental do argumento favorável às implicações do quantitativo no funcionamento psíquico não reside em recusar o lugar e a importância da qualidade, e sim ter em mente que, se a qualidade não é redutível à quantidade, muito menos a quantidade é redutível à qualidade. Entre o que se pode saber pela via da consciência e o que não se pode saber dos caminhos da satisfação, da quantidade, do pulsional, abre-se um campo cheio de perguntas. Em quais termos seriam se expressam essa relação? Recalque? A dinâmica do aparelho psíquico? As tópicas? A barra ou o litoral?

Diferentemente de *Bahnung*, mas não menos importante, é a noção de *Bidung*, traduzida como *ligação* ou *investimento/ocupação colateral*. Há uma relação estreita entre barreiras de contato, trilhamento e investimento colateral na constituição do aparelho psíquico. Se, ao mesmo tempo em que um neurônio for ocupado, outro neurônio vizinho também for, isso criará um campo unificado. A Q<sub>h</sub>, ao invés de seguir o curso da descarga, tem seu curso modificado e vai ocupar esse neurônio vizinho numa ocupação colateral. Esta ocupação colateral é uma ligação entre neurônios ocupados, é uma transformação de uma energia livre em energia ligada. Estas ligações que comportam uma ideia de rede ou cadeia serão o primeiro esboço de uma organização

psíquica, de tal modo que o *eu* é o efeito dessa ligação. Daí Lacan dizer que o sujeito é efeito da cadeia significante<sup>13</sup>.

No caminho para a satisfação, se tornou imprescindível discernir uma percepção de uma alucinação. Uma ação específica precisa se valer de uma intervenção no mundo externo para propiciar a descarga, por isso a percepção do objeto que viabilizará tal descarga é fundamental, uma vez que o aparelho psíquico pode alucinar esse objeto. O que a princípio pode parecer uma solução, em seguida pode se apresentar como um grande problema, afinal, não seria possível uma ação específica apoiada sobre uma alucinação. O trabalho que envolve a descarga motora que visa à satisfação precisa ocorrer sobre uma base mais segura no que se refere à sua intervenção no mundo externo. Por isso, passa a ser um problema identificar o que é esse mundo externo, essa realidade exterior. Sem dúvida, o modelo pensado por Freud é proposto em termos quantitativos, mas como discernir quantitativamente os meios de descarga? Tal modelo fornece o funcionamento primário do aparelho, a diferença das barreiras de contato que formarão os trilhamentos, as vias facilitadoras para a satisfação, mas não há como diferenciar uma percepção de uma alucinação. Lacan conclui disso, no Seminário 7, pelo menos inicialmente, que o aparelho psíquico funciona para alucinar e não para satisfazer. A correção feita pelo Princípio da Realidade não incide sobre o mundo interno em função do mundo externo, mas sim de uma correção do mundo interno em relação a ele mesmo. A conclusão de Lacan é bastante elucidativa do ponto de vista clínico, pois deixa muito claro como o sujeito pode se ajustar e se adaptar não com relação à realidade, mas com um certo tipo de alucinação de seus objetos.

Freud se interroga, no *Projeto*, pelo que pode funcionar como índice de realidade. Nesse caso, o juízo de realidade é fundado a partir de algo que parta do próprio funcionamento do sistema. Novamente, a orientação dada por Lacan no Seminário 7 pode esclarecer: o juízo de realidade não parte da realidade para regular o sistema, mas parte do sistema para regular a si mesmo.

O primeiro índice de realidade é efeito do primeiro exterior que se inscreve no sistema: *das Ding*. O que aparece como o que chamamos *coisas* externas, que compõem o

---

<sup>13</sup> Deve-se, entretanto, atentar para o fato de que, apesar de estarem intimamente ligados, trilhamento e ocupação colateral são noções distintas.

mundo, são apenas restos do pensar judicativo. Da inscrição do furo, do não-representável que é *das Ding*, se destacam nesse primeiro exterior restos que se apresentam como coisas.

Como Freud nos apresenta *Das Ding*? No *Projeto*, ele o faz em uma argumentação que parte da tentativa de estabelecer uma diferenciação entre percepção e lembrança<sup>14</sup>. Se considerarmos que uma lembrança é composta por  $a + b$ , e uma percepção por  $a + c$ , haverá como podemos notar um elemento que permanecerá idêntico:  $a$ . O juízo primário estabelece a diferença e a semelhança entre as duas combinações, entre a percepção e a lembrança, definindo neurônios que funcionarão como atributos, como predicados. Porém, esse  $a$  pode aparecer como inassimilável, como não comparável. Não podendo ser apreendido como predicado, se torna uma espécie de resíduo que escapa ao juízo.

*Das Ding* é o inassimilável, o não comparável, o resíduo que escapa ao juízo, e por isso não é possível chegar a ele pela via do próprio juízo ou dos predicativos. Um desafio é proposto à linguagem, uma vez que a psicanálise não é um culto ao inefável ou ao mistério: como a linguagem poderia extrair do cerne do desejo (ocupação de desejo no que se refere à lembrança), da percepção, e, também, do discurso, uma *constante*, que embora esteja presente *não se faz aparente*? *Das Ding* pode ser pensada teoricamente como uma estrutura constante presente no desejo, na percepção e no discurso, sem, contudo, fazer parte de nenhum deles. É a presença constante que não pertence àquilo no qual ela se faz uma constante.

*Das Ding* certamente pode ser a referência ética para a interpretação analítica. Pensada eticamente a partir de uma referência à *das Ding*, a interpretação analítica não poderia jamais ser reduzida a apenas um dos exercícios do sentido, e muito menos ao exercício de uma técnica. Ela é a derradeira demissão da interpretação do campo da hermenêutica, do divórcio da técnica, e da consequente afirmação de sua dupla função: se não elimina o efeito de sentido, não refuta o efeito de furo. É graças à *das Ding* que a interpretação responde não só à qualidade, mas principalmente à quantidade, sendo um recurso clínico para que o analista busque operar com esse encontro problemático entre qualidade e quantidade.

---

<sup>14</sup> Os mesmos neurônios não podem servir à percepção e à memória – onde há um, não há o outro.

*Das Ding* não pode transmitir informações, ou seja, não porta qualquer qualidade do objeto. Ao contrário, o que o caracteriza é sua condição de não-representável. É também isso que catalisa as representações ao redor dessa interseção vazia. A rede associativa de representações tem como pivô não uma representação primordial ou originária, mas sim algo irrepresentável que sempre aparece como estranho ao sujeito. Separado e estranho tanto ao sujeito, ao desejo, quanto a seu discurso, faz com que cada um deles gravite ao seu redor. Como diz Laca no Seminário 7, é o primeiro exterior em torno do qual se orienta o encaminhamento do sujeito.

Esta é a primeira marca da qual Freud se valeu para indicar a presença de algo externo e ao mesmo tempo familiar/estranho, que resiste a qualquer trabalho ou tentativa de representação. Essa marca ainda assim intervém diretamente, ordenando e regulando as representações, fica ausente/externo disso que regula. Situa-se fora não só do aparelho psíquico, como de qualquer regulação pelo Princípio do Prazer. É uma ausência que se faz presente de modo irremediável, sem se converter em uma presença palpável. Podemos pensá-lo, mas não conhecê-lo, diria Kant na *Crítica da Razão Pura*. Não importa se falemos de aparelho psíquico, sujeito, desejo, linguagem ou discurso, pois em qualquer um desses casos o princípio será o mesmo. *Das Ding* é a marca de algo extimo, não-representável, que como furo produz seus efeitos.

O segundo índice de exterioridade são os signos de realidade fornecidos pelo sistema  $\omega$ . Como esse sistema é o que se encarrega das qualidades, o funcionamento regido pela concepção quantitativa precisa aqui da qualidade para continuar a funcionar quantitativamente, na medida em que o funcionamento quantitativo é auto-regulatório até certo ponto. A partir do momento em que precisa distinguir a realidade para permanecer com seu funcionamento, precisa se submeter a uma operação que só pode ser de uma qualidade. O signo de realidade é, portanto, um signo de qualidade.

Os dois índices de realidade são externos à própria realidade. Um porque a sua base é um furo, o irrepresentável, fora do campo representacional. O outro porque é um signo de qualidade fornecido pelo sistema  $\omega$ . Não há como escapar à conclusão de que os signos de realidade são, em última instância, enganosos, equívocos. Portanto, o engano



e o equívoco não são desvios ocasionais, defeitos remediáveis da relação com a realidade, mas constitutivos dessa relação.

O signo de qualidade que atesta a realidade da percepção dá o sinal verde para que um trilhamento seja seguido rumo a uma descarga motora. Haveria alguma outra possibilidade de descarga que não dependesse da percepção? Para Freud, a resposta é positiva: os signos de descarga linguística. A fala pode ser um potente instrumento para a descarga. Diante da impossibilidade de encontrar de imediato uma via de acesso à ação específica de descarga motora, as enervações responsáveis pela fala podem surgir em socorro a uma exigência de descarga. O grito do bebê é tanto uma descarga motora quanto um apelo que se inscreve na direção ao Outro. Além disso, a fala pode produzir uma satisfação pulsional tanto quanto uma relação sexual (Lacan, 1964).

A fala implica uma articulação entre o quantitativo e o qualitativo: encontra no signo linguístico um signo de qualidade que vale como uma indicação que aciona um trilhamento já escrito como via de facilitação para uma satisfação pulsional. É claro que, para Freud, o trilhamento, *Bahnung*, antecede o signo linguístico que aparece como signo de realidade e signo de qualidade. Ou seja, a escrita antecede a linguagem. O grito ou o choro são produzidos porque percorrem o caminho do trilhamento já inscrito no sistema em função de diferenciações nas barreiras de contato. As vivências de dor e de satisfação já foram responsáveis por uma escrita/trilhamento/via de facilitação, o que faz com que o grito e o choro sejam como vagões que se valem dos trilhos/trilhas que o antecedem. Se é possível pensar em signos de descarga linguística é porque há uma anterioridade que viabiliza a descarga.

Por sua vez, a *Carta 52* pode ser lida como uma interseção entre o *Projeto*, de 1895, e *A interpretação dos sonhos*. Além disso, para Derrida (2011, p. 303), este é o texto onde “o traço começa a tornar-se escritura”. A estratificação do aparelho psíquico é agora apresentada não como um sistema neuronal, nem como um aparelho de linguagem, mas, a julgar pelos termos escolhidos por Freud (*Niederschriften*, *Niederschrift*, *Umschrift*), sugerem um aparelho que segue o modelo de uma escrita. Ou melhor, o modelo ainda é o de um aparelho de memória, porém essa memória é descrita em termos de inscrições e transcrições sucessivas.

As percepções W que cabem a neurônios permeáveis não retêm nenhum traço, mantendo a sentença aforismática de que consciência e memória se excluem entre si. Wz é a primeira inscrição e se refere a um signo de percepção que, pelo fato de ser uma inscrição, uma modificação permanente nas barreiras de contato não está acessível à consciência. Ub é a segunda inscrição, uma transcrição ordenada a partir de outros nexos e ainda inacessível à consciência. É apenas numa nova inscrição, numa outra transcrição, portanto, é que haverá uma ligação com a representação-palavra e, conseqüentemente, fará parte da pré-consciência e do eu. De todas as transcrições, apenas a última se liga a representação-palavra e, por isso, se torna consciente. As duas primeiras são inacessíveis e não estão em ligação com a representação-palavra.

Dáí podemos tirar mais algumas conclusões. Primeiro, que das três inscrições mencionadas por Freud, duas não estão ligadas a uma representação, associá-las a uma escrita significa que essa escrita seja disjunta da representatividade. Uma segunda conclusão aponta para o fato de que uma inscrição desalojada de uma representação não tem acesso à consciência, neste caso, sendo identificada a uma escrita teria de ser uma que esteja fora da consciência; ainda não há o conceito de inconsciente, mas ainda assim uma escrita sendo pensada do modo que tais inscrições são descritas se aproxima de uma escrita do inconsciente, não como uma atividade deste e sim como uma escrita que não lhe é predicativa, mas constitutiva. A terceira conclusão remete à consideração de que a inscrição como um traço de memória não é um espelho da percepção ou da realidade, por ser efeito das alterações das barreiras de contato ela é no máximo igual a si mesma – não há uma identidade neuronal, porém, parece haver uma identidade na inscrição de uma rede de traços que forma uma inscrição. O que se origina da percepção não retém nenhum traço, não resulta necessariamente em nenhuma inscrição. Por outro lado, o traço que se inscreve não é um traço de qualidade. Sua inscrição decorre de uma alteração permanente nas barreiras de contato, sendo ato fundante e efeito dos trilhamentos. Se são formadas por diferenças de resistências entre as barreiras de contato, não implica que os traços mnêmicos sejam pura diferença. O traço é idêntico a si mesmo. Se o traço mnêmico Wz (ou mesmo Ub) fosse pura diferença, tal como o significante, teríamos que concluir que o que constitui o aparelho psíquico é a qualidade, e não a quantidade. A escrita pensada a partir da *Carta 52* é uma escrita do trilhamento, própria aos resultados da intervenção de quantidades de magnitudes diferentes que se impõem como inscrições, transcrições e retranscrições. A quarta

conclusão é alcançada levando-se tudo isso em conta, e tem-se, portanto, que uma inscrição não é para ser lida. Por fim, em uma quinta conclusão tem-se que a terceira retranscrição, sob o domínio de uma pré-consciência e ligada a uma representação-palavra, pode tornar-se consciente. E assim poderá ser lida ou pensada como uma articulação que inclui a palavra. Não se trata da mesma inscrição, não é o deslocamento da primeira inscrição que viaja ou evolui até se tornar consciente. Cada nova transcrição é uma nova inscrição. Essa questão reaparecerá no artigo metapsicológico sobre o inconsciente.

No caso Emma, duas cenas compõem o sintoma desta paciente. Na primeira cena, aos doze anos ela entra numa loja e ao ver dois vendedores que riem dela, sai correndo. Chega a pensar que estariam rindo de suas roupas, além de ter-lhe ocorrido o pensamento de que um dele lhe havia agradado sexualmente. Na segunda cena, ocorrida cronologicamente antes da primeira, aos oito anos em uma confeitaria, sofre um abuso sexual do vendedor que, lhe sorri. É somente a segunda cena que confere o caráter traumático de desordem à cena dos oito anos de idade. A liberação de angústia própria ao conteúdo sexual se deve a uma nova retranscrição. Se pensarmos que a primeira cena aos doze anos for análoga a uma terceira retranscrição, ligada à representação-palavra e passível de tornar consciente um conteúdo que exige a defesa do recalque, estaria em concordância com os *prótons pseudos*. Nesse caso, a segunda cena, dos oito anos, poderia ter funcionado como uma segunda transcrição, principalmente com relação ao sexual. Tais traços Ub que correspondem a lembranças, porém são inacessíveis à consciência, enquanto que da primeira inscrição Wz não há como ter a menor ideia dela neste caso.

O traço Ub da segunda transcrição seria um traço inscrito nas bordas do sexual. Isso em consequência das grandes quantidades que entram em jogo diante da irrupção que o furo do sexual, que a verdade insensata do sexo, provoca. Por ser irrepresentável, resta apenas como escrita/trilhamento para a descarga pulsional. Enquanto que, numa terceira retranscrição, a sexualidade pode assumir uma significação veiculada pela cultura onde já se conta com uma representação-palavra que dê a impressão de que há um sentido sexual representável na linguagem.

A primeira cena só se torna traumática e fonte de sintoma porque traz em si não apenas *próton pseudos* que funcionam como representações enganadoras. Ela é capaz de produzir sintoma por ser ela mesma uma retranscrição de uma escrita inacessível à consciência e à representação, que é a escrita de um trilhamento (*Bahnung*) para uma satisfação pulsional.

Sobre uma escrita do trilhamento, sobre *Bahnung*, se sobrepõe uma malha de representações interligadas, as ocupações colaterais (*Bidung*), que se tornam a matriz significantizável por onde a descarga e o movimento da pulsão se darão efetivamente. Na verdade, é a pulsão enquanto *reiz* e *drang* que escreve. A escrita é a escrita da pulsão. Ao se ligar a ocupações colaterais e ser sobreposta a uma cadeia de significantes, faz com que uma sequência de representações se fixe em função do percurso da pulsão. Daí o risco de confundir *Bahnung* e *Bidung*: o primeiro se refere à escrita da pulsão, e o segundo à cadeia de significantes que se fixará à escrita da pulsão. Confundi-los é confundir *escrita* com *significante*, é indiferenciar *letra* e *significante*. A fala não é a mesma coisa que a escrita.

Uma interpretação deve se orientar pela escrita e não pela fala. Apesar de a análise ser uma experiência com a fala, interpretar a partir da escrita não representa nenhuma contradição. Para mantermos os argumentos apresentados até aqui, isso é o mesmo que dizer que a referência para a interpretação é um referente vazio e ao mesmo tempo dotado de materialidade, que faz furo e não significação. Por isso a referência para a interpretação é ética e não técnica, pois terá que travar um debate face-a-face com o real do sexo, com o real da escrita da pulsão, sendo orientada por *das Ding*, e não por um objeto que seja do campo do saber e doador de sentido.

É preciso observar que há uma diferença implícita na noção de escrita em Freud. É possível extrair da teoria da escrita em Freud, na verdade, duas teorias: uma apoiada na noção de rébus, que é uma escrita feita de imagens, que estabelece uma relação com a fala; e outra apoiada na noção de *Bahnung*, sustentada por uma escrita dos caminhos da satisfação pulsional. Essa separação não é radical, ou rigorosa, afinal, nos sonhos há uma satisfação pulsional. O que procuro destacar não é que sejam totalmente diferentes, mas sim, que, em uma, o elemento principal está na relação com a fala, como uma imagem assume a função significante e pode ser traduzida por elementos fônicos e não

picturais, e, em outra, a questão gira em torno dos caminhos da pulsão e de como ela pode se articular com a cadeia significante.

O Seminário livro 18, *De um discurso que não fosse semblante*, é um momento em que Lacan retoma o problema da distinção entre fala e escrita, entre significante e letra. Em *A obra clara*, Jean-Claude Milner (1966) demonstra criteriosamente a necessidade da construção de uma teoria e de um conceito de letra em Lacan a partir do início da década de 1970. Antes de discutirmos esse ponto que levou Lacan a precisar da letra e da escrita para pensar a interpretação, pergunto por qual motivo, se já estava em Freud uma teoria da escrita, Lacan não a tomou como um ponto de partida, precisando retomá-la ao final de seu ensino. Sem introduzir o debate com Derrida, muito menos uma leitura pormenorizada desse problema, vou me ater a pelo menos dois pontos, em função de tocarmos de perto as questões levantadas neste segundo capítulo.

Em algumas lições do Seminário livro 7, *A ética da psicanálise*, Lacan (1986/1991) comenta o *Projeto*, publicado pouco antes. Lá podemos encontrar a insistência de um convite à leitura desse texto de Freud e o lugar que ele representa para a clínica psicanalítica. Seguindo alguns passos de Lacan neste seminário, temos que o inconsciente funciona do lado do Princípio do Prazer, ao passo que o Princípio da Realidade domina o que, consciente ou pré-conscientemente, apresenta-se na ordem do discurso acessível que sai do pré-consciente. O Princípio da Realidade rege o discurso articulável, consciente e pré-consciente. Já o Princípio do Prazer rege o funcionamento do inconsciente. Porém, os processos de pensamento são dominados pelo Princípio do Prazer e por isso são inconscientes, e não chegam à consciência se não forem verbalizados, ou em termos freudianos, se não forem vinculados à representação-palavra. O Princípio do Prazer regula os processos de pensamento por uma espécie de automatismo, regula a quantidade destinada a escoar através dos trilhamentos.

O que concluímos disso até aqui? Os processos de pensamento e o discurso articulável, regulados pelo Princípio da Realidade, são regidos pelo Princípio do Prazer por um funcionamento inconsciente, que não chega à consciência a menos que se liguem à palavra. Ou seja, o discurso articulável é determinado por algo que está fora do próprio discurso. O discurso feito de palavras é determinado pelo Princípio do Prazer, que ao mesmo tempo é inconsciente – ele não faz parte do discurso e não está ligado à palavra.

E como o Princípio do Prazer rege esse discurso? Por um funcionamento inconsciente regulado pelos trilhamentos, que por ser inconsciente não está vinculado à palavra. O que determina a consciência, o pensamento e o discurso, portanto, está fora deles, e só se tornarão conscientes ao se articularem com uma palavra. Não há como Lacan ser mais claro ao dizer que de um lado está a palavra, e do outro não. O que rege a articulação das palavras no pensamento e no discurso é algo no qual a palavra não se faz presente.

Para Lacan, é em torno de uma operação que vai de representação em representação que todo mundo se organiza. Embora, ao mesmo tempo, diga que Freud começa “a fornecer a concepção de que é preciso se ter do funcionamento do inconsciente. Toda a sua teoria da memória gira em torno da sucessão das *Niederschriften*, das inscrições” (Lacan, 1959-1960/1991, p.66). E ele o diz com todas as letras. Mas ao mesmo tempo, parece ignorar isso que ele mesmo diz: a concepção que é preciso ter do funcionamento do inconsciente gira em torno das inscrições, da noção de escrita. Não é Derrida que diz isso, é Lacan, no Seminário 7. Somando-se isso ao que havia sido apontado sobre a diferença entre um discurso consciente e articulável, que é regido por algo que não faz parte do discurso e não está associado à palavra mas a um trilhamento, é difícil entender como uma teoria da escrita que seja claramente distinta da teoria do significante não esteve presente em Lacan até o início da década de 1970. Como é afirmado por ele,

é completamente surpreendente que na origem de seu pensamento Freud expresse como uma *Niederschrift*, algo que se propõe, portanto, não simplesmente em termos de *Prägung* e de impressão, mas no sentido de algo que constitui signo e que é da ordem da escrita. (Lacan, 1959-1960/1991, p. 67).

Lacan coloca *Prägung* – impressão, marca, cunhagem – e signo no mesmo campo, mas não diz de que ordem é este signo: sinal ou significante? Considerá-lo como significante, entretanto, irá deixar este, o significante, e a escrita, em estado de indiferenciação.

Lacan (1959-1960/1991, p. 67) comenta que a primeira inscrição ocorre bem cedo, antes dos quatro anos “pouco importa”. Mais tarde, por volta dos oito anos, ocorreria uma outra inscrição mais organizada em função das recordações, inscrição esta que “parecer-nos-á constituir, mais especialmente, um inconsciente” (Lacan, 1959-

1960/1991, p. 67). Lacan diz que a primeira inscrição ainda não constitui o inconsciente, seria apenas numa segunda inscrição, mais organizada e composta por representações e recordações que poderia constituir-lo. Alega igualmente que uma cadeia vai do mais arcaico inconsciente à forma articulada da fala do sujeito, portanto, de um percurso que vai da escrita à fala. É apenas quando uma estrutura significante se interpõe entre percepção e consciência que o inconsciente intervém. É possível ter percepções conscientes, e para isso não é necessário qualquer traço mnêmico/signo. Porém, quando um traço mnêmico/signo intervém entre percepção e consciência é que vemos uma maneira do inconsciente intervir. É aí que o Princípio do Prazer se faz presente, não como “função da manutenção de um certo investimento, mas na medida em que ele concerne as *Bahnungen*” (Lacan, 1959-1960/1991, p. 67). Ou seja, o Princípio do Prazer intervém quando o trilhamento de uma cadeia de traços que conduz um movimento de descarga motora, mesmo que seja da fala, se interpõe entre a percepção e a consciência. Se Lacan afirma que *Bahnungen* pode conduzir a uma descarga da fala, não há motivos para considerá-las como sendo da mesma ordem. Uma coisa é a estrutura da experiência que está inscrita nas *Bahnungen*, outra coisa é como a descarga é feita, podendo ser com a fala, inclusive.

Essas indicações revelam uma separação entre escrita e fala e entre escrita e significante no Seminário 7. Posso acrescentar, ainda, alguns comentários feitos por ele sobre *das Ding*. O primeiro comentário diz respeito ao fato de que a primeira apreensão da realidade se articula com algo que é deixado à parte, mas com o qual se mantém uma ligação, digamos, energética. “O *Ding* é o elemento que é, originalmente, isolado pelo sujeito em sua experiência de *Nebenmensch* como sendo, por sua natureza, estranho, *Fremde*” (Lacan, 1959-1960/1991, p. 68). Além disso, é necessário comentar também que é do interior do sujeito que se extrai e constitui o primeiro exterior, de tal modo, que a verdadeira prova de realidade não visa a encontrar “na percepção real um objeto que corresponda ao representado, mas reencontrá-lo, convencer-se de que ele ainda está presente” (Lacan, 1959-1960/1991, p. 69). O *Ding*, esse primeiro exterior, estranho e às vezes hostil será a referência a qualquer encaminhamento do sujeito em relação ao mundo de seus desejos. *Das Ding* será a referência para o desejo mesmo que seja, na verdade, uma referência vazia. Perdido não por contingência, mas por estrutura, esse objeto não poderá ser encontrado sob pena de não sê-lo mais. O desejo se vê orientado na busca para reencontrar o que não pode ser reencontrado. Mesmo assim, essa

orientação só se produz *se algumas condições forem preenchidas*, afinal, *não é qualquer objeto* que pode ser apresentado em condições de ser algo que possa ser perdido por estrutura, buscado e jamais reencontrado. Há, portanto, como diz Lacan, uma espera, um regime de espera que facilmente se desdobre em demanda e desamparo.

Um objeto em tais circunstâncias não está presente a todo instante. Para se fazer presente numa alusão que possa ser captada pela realidade, ele terá que cumprir condições específicas que correspondam a uma articulação das inscrições e das *Bahnungen*, dos trilhamentos. Ele se apresenta como alusão na realidade, podendo estar aí como orientador do desejo, apto a ser buscado sem ser reencontrado se puder ser um *a-parte*, isolado do sujeito e ao mesmo tempo tiver uma identidade com a escrita do trilhamento. *Das Ding* é o não-representável e a primeira inscrição também não é. Penso que há uma possível conexão entre *das Ding* e as inscrições que formarão uma escrita apartada da representação.

Mas como justificar que sendo não representável, ainda assim possa ser uma referência ao desejo, e que o objeto possa atender/preencher todas as condições de se apresentar como tal? O que é reencontrado não é ele, mas suas coordenadas de prazer, dessa ânsia e dessa espera: “o mundo da percepção nos é dado por Freud como que dependendo dessa alucinação fundamental” (Lacan, 1959-1960/1991, p. 69).

O acesso histórico não é uma descarga, como pode parecer, mas trata-se de uma ação, por ser um meio de reprodução (Lacan, 1959). Essa ação pode motivar-se por elementos que provêm do pré-consciente, e podem, portanto, se guiar por representações, mas tudo isso ainda é regulado por um “Outro pré-histórico” (Lacan, 1959, p. 70), que é inesquecível e que ninguém jamais atingirá. Um pouco antes na mesma lição, era essa a definição que ele dava de *Ding*. Visando à experiência de satisfação, a ação específica tem por finalidade reproduzir um estado no qual possa tentar reencontrar *das Ding*.

A conduta da histérica, por exemplo, terá como objetivo recriar um estado centrado pelo objeto, na medida em que esse objeto, *das Ding*, é, como Freud escreve em algum canto, o suporte de uma aversão. É na medida em que o objeto primeiro é objeto de insatisfação que o Erlebnis específico da histérica se ordena. (Lacan, 1959-1960/1991, p. 70).



O que uma interpretação deve fazer ver não é a infinidade de representações que gravitam em torno do acesso, em torno do sintoma histórico, mas sim esse suporte sobre o qual essa cena se ordena. Como no exemplo dado por Lacan, não se trata de multiplicar o sentido ou oferecer uma nova significação, mas destacar, tornar aparente, o que suporta a conduta histórica. De tal modo que, se o primeiro objeto é objeto de insatisfação, é isso que regula a reprodução da ação específica na qual ela se engaja. Enquanto que no exemplo do obsessivo o objeto primeiro é oriundo de uma experiência produtora de prazer demais. Em função disso, toda a sua ação específica se regula pelas manobras para evitar tudo aquilo que o sujeito identifica como sendo a meta e o fim de seu desejo.

“*Das Ding* é originalmente o que chamamos fora-do-significado” (Lacan, 1959-1960/1991, p. 71), sendo uma indicação clara de que o que regula toda a ação visa a satisfação e é algo fora-do-significado. A interpretação que pode dar conta daquilo em que se apoia toda experiência analítica só poderia ser uma interpretação se estiver de acordo com essa diretriz. Como diz Lacan (1959-1960/1991, p. 72), “É em relação a esse *das Ding* original que é feita a primeira orientação, a primeira escolha, o primeiro assento da orientação subjetiva que chamaremos, no caso, de Neurosenwahl, a escolha da neurose”. A primeira realidade que comanda e ordena é *das Ding*, mas é uma realidade muda de significado e também de significantes.

A vinculação entre *das Ding* e a escrita parece se dar nos seguintes termos: *das Ding* pode ser identificado a uma tendência a reencontrar o objeto, que coloca a ação do sujeito na direção deste objeto. Essa orientação responde a uma trama de representações que são atraídas uma às outras formando uma rede ou cadeia, obedecendo a leis do aparelho de memória compostas por *Bahnungen*, por *trilhamentos*, sendo igualmente regulada pelo Princípio do Prazer. Há uma dupla regulação que funciona como lei para as *Vorstellungen*, *Bahnungen* e *Lustprinzip*<sup>15</sup>. O trilhamento articulado ao Princípio do Prazer compõe as leis para a cadeia de representações, que por sua vez darão um rumo para as ações específicas e encaminhamentos do sujeito na busca pelo reencontro com o

---

<sup>15</sup> Optei por conservar todos os termos em alemão devido ao fato de serem preservados com alguma insistência por Lacan ao longo desses comentários do Seminário 7. Parece que em muitos momentos a preservação da língua de Freud, ou ao menos uma outra língua que não o francês ocupe algum lugar para Lacan além de uma erudição e rigor teórico. Não traduzir, nesses momentos, pode ter uma função.

objeto e com a satisfação pulsional. Uma escrita pensada no apoio ou articulação entre o trilhamento e o Princípio do Prazer:

A transferência de quantidade de *Vorstellung* em *Vorstellung* mantém a busca sempre a uma certa distância daquilo em torno do que ela gira. O objeto a ser reencontrado lhes da sua lei invisível, mas por outro lado não é ele que regula seus trajetos. (Lacan, 1959-1960/1991, p. 77).

É, portanto, uma busca que encontra satisfações ao longo do caminho, a cada parada numa estação, de modo que a busca se justifica mais do que o presumível encontro.

Existe uma diferença entre *Vorstellung* e *Vorstellung Repräsentanz*. Este segundo é o elemento associativo e combinatório da *Vorstellung* que tem a estrutura significativa. O aspecto associativo e combinatório das representações é que as capacitam a serem equiparadas ao significante, permitindo a Lacan identificar a lei que as organiza, como as leis da metáfora e da metonímia. O discurso que for feito de palavras, *Wortvorstellungen*, de representações-palavras oriundas do pré-consciente, permite que os processos de pensamento regidos pelo Princípio do Prazer possam se interpor entre percepção e consciência. Se lembrarmos de que o Princípio de Prazer e as *Bahnungen* regem o regime de associações entre representações, concluiremos que uma escrita, uma primeira inscrição, é de certo modo invisível, muda, feita para não ser lida, mas que estabelece, em conjunto com o Princípio do Prazer, as leis a serem seguidas. Para que haja, mais propriamente falando, um inconsciente, é preciso uma nova transcrição que comporte representações fora da consciência. Para que algo se interponha entre percepção e consciência, essa segunda inscrição parece ser suficiente. Mas para que algo possa se tornar consciente, é preciso que uma terceira inscrição, uma nova retranscrição, venha conectar-se a uma representação-palavra, *Wortvorstellung*. O discurso do pré-consciente, ou sediado nele, um discurso que conte com palavras, só será possível na superposição de uma terceira inscrição.

As cadeias de representação-palavra formam um discurso que se sobrepõe ao processo de pensamentos, porém, só poderemos conhecê-los se falarmos do que nos ocorre. A fala é um efeito de sobreposição da escrita, é um efeito da superinscrição, da sobredeterminação de camadas sucessivas de inscrições. Quando se passa ao regime do discurso, é como se *das Ding* se pulverizasse em uma série de efeitos captáveis pelo discurso, numa série de coisas (*Sache*), mas de modo algum a *Coisa (Ding)* mesma.

Apesar de toda a série de indicações dadas pelo próprio Lacan no Seminário *A ética da psicanálise*, é curioso notar que ele aproxima a *Bahnung* não de uma escrita, mas da articulação significativa. Portanto, Lacan associa o trilhamento a uma cadeia associativa de representações, traduzindo o entendimento dessas *Bahnungen* como cadeias de significativo. Nesse caso, teria que ser desfeita a conexão que eu vinha até o momento fazendo entre trilhamento e escrita. O trilhamento enquanto inscrição não pode ser ao mesmo tempo uma escrita e uma fala, não pode ser escrita de um trilhamento e cadeia de significativo, a menos que não se tenha, ainda, uma clareza da distinção entre fala e escrita, entre significativo e letra. Segundo Milner (1996), no primeiro classicismo não há uma diferença clara entre significativo e letra em Lacan. Resta perguntar se a confusão feita por Lacan entre a escrita de um trilhamento e a cadeia significativa é um dos sintomas dessa não diferenciação entre letra e significativo, escrita e fala, ou se é uma de suas causas.

A pulsão é representada por imagens ou palavras, enfim, por significantes, que, por sua vez, funcionam como signos que evocam alguma coisa que sirva de orientação para os caminhos da pulsão. A malha formada pela rede de trilhamento foi esculpida, sulcada pela pulsão. Posteriormente ela se tornará a própria via por onde a pulsão preferencialmente percorrerá. Isso ocorre de tal modo que será difícil precisar ou distinguir a formação do aparelho psíquico e o mapeamento do processo de circulação pulsional. A constituição do aparelho e o movimento primário da pulsão são correspondentes, são atos concomitantes.

O processo secundário confere à pulsão representações mais estáveis e relações de sentido que acabarão influenciando na direção do movimento. Com ele, o aparelho deixa de ser mero condutor, agora acumula, equaciona e dá a direção das cargas pulsionais a partir dos trilhamentos a sua disposição. A operação da pulsão conta, portanto, com o pensamento e a linguagem. Trata-se da qualidade de uma expressão qualitativa que intervém no funcionamento até então predominantemente quantitativo. A cota de carga pulsional mantida funciona como um estoque de carga que mantém os neurônios, ou representações, pré-ativados. Numa linguagem militar, estariam *de prontidão*, para assim que se fizerem necessários. As *Bahnungen* encontram-se pré-ativadas, com suas vias facilitadas para mobilização da ação específica. Com isso, a

pulsão está conectada, ligada (*Bindung*) à representação, ou em uma outra expressão, fixada. A *Bindung* da pulsão com a representação tem efeitos de fixação. Essa complexa vinculação entre *Bahnungen*, *Bindung* e conexões de representações produzindo uma fixação reúne condições suficiente para efeitos de sentido.

Sendo pensada como uma escrita, a *Bahnung* não exclui a articulação significativa, pois esta se dá num momento posterior à escrita. A noção de *Bindung* é inseparável das noções de ocupação colateral e de trilhamento. Talvez seja o caso de pensar que a aproximação que Lacan faz entre *Bahnung* e cadeia significativa se dê em grande medida devido à conexão desta com *Bindung*. Há, de fato, um efeito desse significante na *Bahnung* que possibilitou que Lacan escrevesse a pulsão como  $\$ \diamond D$ , onde a demanda veicula uma rede de significantes na qual se localiza o movimento da pulsão. Essa forma de escrever  $\$ \diamond D$  testemunha uma tentativa lacaniana de articular linguagem e pulsão que acaba por atenuar o caráter traumático deste encontro. O fato é que essa escrita muda no próprio Lacan, que passa a dar mais ênfase ao movimento pulsional que contorna o objeto. Podemos localizar nessa outra escrita da pulsão o trilhamento (*Bahnung*), menos como uma rede de significante do que como uma articulação entre marcas e uma ausência que se faz presente.

Além dos trilhamentos, *Bahnungen*, e das diferenças entre trilhamentos, que já se constituem como uma escrita disjunta da função significativa, podemos destacar as noções de *impressão/marca* (*Prägung*), e de *traço* (*Spur*).

A impressão (*Prägung*) deve ser pensada como distinta da sensação, da percepção, e igualmente diferente do estímulo e da intensidade. Pelo seu caráter de exterioridade à linguagem e da proximidade com a ideia de trauma torna-se fácil confundi-la com a própria noção de quantidade. Da exterioridade da *Prägung* com relação à cadeia significativa e ao sentido, podemos conservar a ideia de uma aproximação com o traumático na forma de uma marca. Por isso, ela se presta muito mais ao lugar de um sinal do que de uma representação ou significante. É uma marca da irrupção do real em função da presentificação da pulsão. Tanto a pulsão quanto a marca feita por ela fazem uma exigência de trabalho. Porém, se essa marca for pensada como uma primeira inscrição não encontrará representatividade, nem mesmo algo que funcione como um par. Isolada, pôde ser associada por Freud ao trauma do nascimento.

Esse isolamento da marca a impede de funcionar como signo. Dela só temos um traço ou uma representação, conforme se trate de uma transcrição ou retranscrição. Como marca da irrupção da pulsão, não temos dela qualquer representação em termos de linguagem. Resta somente um sinal que pode produzir ressonâncias. O traço (*Spur*) é diferente da *Prägung*, porque ele é uma transcrição desta. Se essa marca do trauma é uma inscrição, é bom que lembremos que é uma marca isolada, que não constitui rede ou sistema. Esse isolamento a desqualifica enquanto um elemento que faça parte do universo significante. Nesse sentido, é uma marca que se inscreve no psíquico ou no somático? Se a resposta implicar numa marca psíquica, pode-se dizer que é um elemento que faz parte da lógica da linguagem com efeitos de significação. Se a resposta for oposta, pode implicar no problema de haver uma inscrição externa ao aparelho psíquico e reinvestir conceitos fisiológicos e biológicos. Como sair desse problema?

Na verdade é um problema circunscrito aos limites da elaboração freudiana que pensa um aparelho psíquico. Talvez a solução mais satisfatória precise suplantar os termos em que ela foi produzida. Para fazer esse salto, é preciso conservar seus elementos principais: 1) por ser fora da linguagem e do sentido funciona como um sinal que produz ressonâncias sobre o corpo, tal como a angústia. A recordação produzida pelo sintoma como repetição não decorre de uma rememoração de imagens ou palavras e sim de reações corporais; 2) o *Spur* é o traço de uma *Prägung*; como tal, conserva os efeitos desta marca da irrupção do real da pulsão e ao mesmo tempo é a transcrição que viabiliza novas transcrições e retranscrições; 3) o sonho como escrita pictográfica que aspira a um texto traduzido em palavras sobrepõe escrita e significante.

A conexão entre esses três elementos nos conduz a um problema que se passa entre a linguagem e a pulsão, ou entre o significante e o gozo. Então, para transpor o problema colocado por Freud, será preciso ao mesmo tempo recolocá-lo em outros termos e manter seus pontos cruciais. Deixar de pensá-los enquanto um aparelho psíquico para situá-los como um problema entre linguagem e pulsão.

A *Prägung* demarca os contornos de um fora-da-linguagem que produz ressonâncias no corpo, a exemplo da angústia. Por outro lado, a escrita do sonho funcionando como texto, é indicativa de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Desse

modo, o rébus regula as referências tanto aos hieróglifos quanto aos ideogramas<sup>16</sup>, que, neste caso, não passariam de retóricas acerca da lógica do significante.

Conceber a escrita do sonho como um texto equivalente ao funcionamento de um inconsciente estruturado como uma linguagem, numa relação de significante a significante, é tratar a escrita como redutível à fala.

O problema nos conduz igualmente a um modo de relação entre linguagem e pulsão, significante e gozo, que autoriza pensar numa articulação que aceite uma sobreposição entre ambos. Sobrepor linguagem e pulsão implica poder tratar a segunda com a primeira, o gozo com o significante. Como se um apaziguasse o outro. Creio que uma concepção como essa oferece todas as condições para que não se estabeleça claramente os limites entre a escrita e a fala. Uma relação que possa articular de algum modo linguagem e pulsão ofusca a distinção entre letra e significante.

## **2.2 A insistência do rébus na poética freudiana**

De volta ao texto de Lacan de 1953, *Função e campo da fala e da linguagem*, o sonho, como já disse, tem a estrutura de uma frase, e em termos freudianos, de um rébus, ao que Lacan (1966/1998, p. 268) acrescenta: “isto é, de uma escrita da qual o sonho da criança representaria a ideografia primordial, e que reproduz no adulto o emprego fonético e simbólico, simultaneamente, dos elementos significantes”, que podem ser encontrados nos hieróglifos e nos caracteres chineses. Freud nutria uma grande admiração pela civilização egípcia, e se valeu de referências aos hieróglifos algumas vezes, seja para se referir à escrita psíquica, seja para se referir ao sonho, ou, ainda, aos sintomas. Caberia ao analista encontrar sua pedra para colocar em funcionamento a decifração. Da parte de Lacan, havia uma admiração com relação à China antiga e ao Japão, e principalmente com a língua e a escrita desses dois países, mais precisamente com relação ao primeiro. Uma diferença que pode ser encontrada com relação a Freud é que Lacan se valeu muito mais frequentemente e por vezes de modo bem mais agudo às noções advindas dos chineses do que o primeiro em relação aos egípcios. A China, me

---

<sup>16</sup> O ideograma pensado por Lacan em nada se aproxima às supostas similaridades impostas a ele em relação ao pictograma ou hieróglifos. Haverá um uso totalmente distinto da escrita chinesa feita por Lacan daquele feito por Freud.

referindo ao país de um modo geral para reunir os temas que são mencionados ao longo do ensino, é bem mais presente na obra de Lacan do que o Egito o é em Freud.

O hieróglifo não é o caractere chinês – o que pode parecer óbvio merece ser repetido afim de não pensarmos de modo algum que o caractere chinês seja um hieróglifo. A diferença não se dá em virtude de um ser egípcio e outro não. Apesar de falar de ideografia, não fala de ideograma. Este é um termo recoberto de um imaginário, basicamente europeu, a respeito de uma concepção da escrita chinesa. Até o século XIII, este modo de escrita não chamou muito a atenção dos europeus: Marco Polo não teve nada a dizer sobre ela, e um enviado de Luís IX, rei da França, para comércio com os Mongóis, escreveu apenas três linhas sobre a escrita chinesa. Somente no século XVI os livros chineses chegaram às bibliotecas francesas<sup>17</sup>, e foi apenas no século XVII que a escrita chinesa ocupou um cenário que chamou a atenção dos europeus, inclusive dos filósofos. Estes, ao se depararem com os caracteres chineses, adotados em diversos países, imaginaram que se tratava de uma grafia das coisas e das ideias elas mesmas, como se representassem diretamente tanto as coisas quanto as ideias. Daí, em função do imaginário europeu do século XVII, passou-se a chamar os caracteres chineses de ideogramas. Isso os deixa a um passo de serem pensados como símbolos e até como desenhos.

Em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, de 1953, Lacan retoma *A interpretação dos sonhos* extraindo, nesse momento, que o sonho tem a estrutura de uma frase, e, para ser mais fiel à letra de Freud, tem a estrutura de um rébus, ou seja, de uma escrita – mas não é uma escrita qualquer. A referência a uma escrita, que tanto Freud quanto Lacan fazem, para pensar o sonho e o sintoma, e por extensão as demais formações do inconsciente, não são escritas alfabéticas. Se o sonho tem a estrutura de uma escrita, parece que não podemos pensa-la imediatamente como uma escrita feita das letras de um alfabeto. Seguindo o texto de Lacan, é uma estrutura da qual o sonho da criança representaria uma ideografia primordial. Isso equivale dizer que o sonho da criança se equivale a um pictograma, onde imagens remetem usualmente àquilo que elas representam. Nesse caso a imagem, o pictograma, dialoga diretamente com o objeto que ele representa, significa. Assim, parece haver uma relação em desacordo com a função

---

<sup>17</sup> O papa Leão X tinha um livro chinês, presente do rei de Portugal (Alleton, 2010).

do significante. Um pictograma não sustenta uma barra entre significante e significando. Ao contrário, ele é um convite para que esta relação seja feita. Esta seria uma objeção ou uma contradição tanto em Freud quanto em Lacan? De modo algum. Na sequência veremos o que o autor diz: “e que reproduz no adulto o emprego fonético e simbólico, simultaneamente, dos elementos significantes que encontramos nos hieróglifos do antigo Egito, quanto nos caracteres, cujo uso a China conserva” (Lacan, 1966/1998, p. 268). Sem me ater na diferença que Freud aponta entre o sonho como realização de desejo na criança e no adulto, chamo a atenção para outro aspecto: do pictograma, como ideografia primordial, apresentado como característica do sonho infantil, se diferencia do uso adulto que acrescenta duas outras condições: um uso fonético e outro simbólico. O sonho de um adulto não se restringe a um pictograma, o que faria dele uma escrita apenas de um modo insatisfatório ou impreciso. O desenho de uma estrela para representar uma estrela não se configura numa escrita propriamente dita. A figurabilidade e o imagismo serão mais próximos da pintura e do desenho do que da escrita, se não vierem, é claro, acompanhados de elementos suplementares. Aqui encontramos um caminho para interrogar tanto as relações entre imagem e fala, quanto, também, entre imagem e escrita. Consequentemente, por que não dizer de uma questão entre fala e escrita, mediada pela imagem, pela figurabilidade?

No caso do sonho do adulto, à imagem deve ser acrescido o emprego fonético e simbólico. O primeiro é o que irá franquear a passagem para o rébus, já o segundo coloca em questão a dimensão semântica. Ambos irão produzir uma fratura na relação entre significante e significado. Com o rébus, uma imagem ganha valor pelo som que ela evoca e não mais pelo significado que ela significaria. No conhecido exemplo do *sol* e do *dado*, eles deixam de valer por aquilo que o desenho significa, deixam de ser o significado de sol e dado respectivamente. Passam a valer pelo seu uso fonético, para indicar algo que nada tem a ver com o desenho, senão com o som, daí ser possível escrever, e consequentemente, falar, *soldado*. Há muita coisa envolvida nisso.

Primeiro, que uma imagem assume uma função que não se restringe à sua virtude de figurar, de desenhar uma imagem. Trata-se de uma imagem, que, mesmo ainda sendo uma imagem, perde parte de sua função para assumir uma que originalmente não lhe era imputada. Um desenho não é feito para viabilizar uma comunicação, pelo menos, não



apenas para isso. Existe uma dimensão de um gozo estético e de outras questões envolvidas desde os desenhos rupestres até a mais moderna obra de arte contemporânea.

O rébus, contudo, funciona como uma passagem da função meramente evocativa de uma imagem para uma função de comunicação, de um aporte na relação com a fala. Ao se atribuir e convencionar que o desenho de um dado pode não ser um desenho, mas uma impressão gráfica para representar um som, necessariamente perde-se algo da imagem e se caminha para a direção de uma escrita. O rébus demonstra como uma imagem pode assumir um caráter e uma função de significante. Como isso, ela deixa de representar o que se buscava significar com o desenho, para significar sons, fonemas. Exatamente por isso introduz uma perturbação na dimensão do símbolo, uma vez que tal imagem deixa em suspenso a significação que antes pareceria imediata. Em virtude disso posso dizer algo que terei que retornar num outro momento. O chamado ideograma não é um desenho, não é uma imagem, não representa diretamente a coisa a que visa representar. Caso essas concepções tão comumente aceitas entre nós ocidentais fossem verdadeiras, seria extremamente difícil encontrar em que a escrita chinesa poderia servir à Lacan e à psicanálise. Pensar que o caractere chinês se equivale àquilo que geralmente se pensa dele implicaria, necessariamente, numa contradição com a teoria lacaniana do significante, do inconsciente, e como veremos, algum tempo depois, da letra.

Portanto, o rébus permite pensar como uma imagem pode assumir uma função significante. Perdendo seu valor de imagem, ganhando um emprego fonético, e por isso rompendo a relação direta entre significante e significado, posto que *dado* terá que vir após e em relação ao *sol* para que possam ser lidos e interpretados como *soldado*. Um desenho e uma imagem podem vir em relação a outras, mas não exigem que venham em par para poderem produzir um efeito. O rébus, pela função significante, ganha sentido se vier ao menos em par.

Já ressaltai a perda da dimensão de imagem para viabilizar uma escrita, porém, o rébus não a abole totalmente. Afinal, ainda terá que se produzir sobre uma superfície qualquer uma certa imagem para suscitar os sons esperados. A figurabilidade e a dimensão imagística estão ainda presentes e cumprindo alguma função, mesmo que em déficit.

Entre o campo da imagem e o campo simbólico, heterogêneos por estrutura, como se fossem duas línguas distintas, precisará haver algum nível de tradução, tanto numa direção quanto noutra. Não há uma relação de contiguidade entre ambas. Da imagem para a fala, ou significante, precisará haver uma tradução, como Freud destacou nos sonhos, por exemplo. Assim como para sair da aparente ausência de sentido e absurdo que eles parecem ter à primeira vista para o sonhador, será necessário um trabalho de deciframento. Este terá que estar suficientemente advertido de que está diante de um rébus, e não de uma simples e pura expressão de figurabilidade.

Dos dois exemplos trazidos, os hieróglifos e os caracteres chineses, apenas estes ainda se encontram em uso. A China, apesar de algumas tentativas no século XX, não abandonou a sua escrita em prol de uma escrita alfabética. A escrita dos sonhos, a escrita do inconsciente se refere a uma escrita que não é a ocidental. Deve haver uma especificidade nesse tipo de escrita com relação à nossa.

Ainda apoiado na noção de rébus, que é uma imagem com função significante, vemos outra característica importante. Seguindo Lacan no texto de 1953, devemos localizar na versão do texto do sonho a retórica que lhe é própria. Lacan enumera uma lista de características que compõem a retórica do sonho e do inconsciente. Dentre elas, facilmente localizamos duas que ele atribuiu uma importância maior extraídas de Jakobson (2012). A metáfora e metonímia são figuras retóricas da poética, com as quais o sujeito modula o discurso, seja do sonho ou do sintoma. Com isso o rébus pode ser erguido a uma condição semelhante a de um pivô na medida em que de um lado atende à teoria do significante tal como Lacan se valeu dela a partir de Saussure. De outro lado, atende à noção de metáfora e metonímia a partir de Jakobson.

O ponto que quero salientar é o de um possível encontro entre o rébus e o conceito de inconsciente. Se nos valermos do rébus, não só em Freud, e não apenas no que diz respeito ao sonho, podemos aproximá-lo do conceito de inconsciente e de interpretação inclusive em Lacan. Um tema aparentemente exclusivamente freudiano ganha contornos lacanianos. O início do ensino de Lacan é marcado pela presença da linguística estruturalista de Saussure da qual foi possível apropriar-se do elemento mínimo da linguagem, o significante.

Em torno do rébus podemos identificar a discussão lacaniana a respeito das relações entre a linguística e a poesia com o inconsciente e a psicanálise. O rébus cumpre uma função significante e é o suporte para uma espécie de “poética freudiana”. A metáfora e a metonímia são o testemunho de uma relação muito estreita entre a psicanálise e a poética. Antes mesmo dos pontos de encontro entre poesia e interpretação, e do lugar da poesia no final do ensino de Lacan, é preciso ter em mente essa aproximação já está na base de sua construção. O significante é o minimalismo da estrutura de linguagem do inconsciente, mas o modo deste operar é poético. Não se trata de objetivos estéticos obviamente, mas de um funcionamento por substituições e contiguidade.

Lacan, passando por Jakobson, nos dá elementos para pensarmos um inconsciente poético. Para isso Freud preferiu dizer que o sonho era uma escrita feita com imagens, com rébus, podendo dizer igualmente de uma escrita cuja lógica que nela funciona é mais a de uma combinação do que de uma gramática formal. A gramática que está em jogo nos sonhos e nas formações do inconsciente é uma gramática combinatória que se vale de imagens com valor de significantes.

### **2.3 Uma poética “combinatória”**

Ainda em *Função e campo*, Lacan dá mostras de estar plenamente de acordo com o que foi anteriormente exposto. A ideia é que sonhos, sintomas, chistes, lapsos, tudo o que Freud chamou de *formações do inconsciente*, são perpassadas por uma escrita, por um texto, que se forma por sobredeterminação. O duplo sentido que decorre daí pode e deve ser detectado no curso das associações livres. “O sintoma que se resolve por inteiro numa análise linguageira, por ser ele mesmo estruturado como uma linguagem, por ser a linguagem cuja fala deve ser liberada” (Lacan, 1966/1998, p. 270). É preciso localizar os pontos em que as *formas verbais* se cruzam novamente. A questão do modo como é formulada, mesmo que deixe de fora a interferência da pulsão, e concebendo ainda o gozo como imaginário, ainda nos dá algo a pensar. A sobredeterminação, o duplo sentido, a presença de um símbolo no lugar do recalado mostra um funcionamento que atende bem a um inconsciente estruturado como uma linguagem. Para demonstrar o valor da combinatória que rege o funcionamento do inconsciente, Lacan se vale do recurso à associação de números, e se encarrega de atribuir um valor à

linguagem fazendo uso do recurso ao pensamento matemático. Se, nesse momento, os números podem servir para dar apoio ao valor da linguagem, tal como a linguística permite pensar, mais tarde essa relação deixará de se dar nesses termos, chegando até a contribuir para uma crise do recurso à linguística.

Para apreender que o que há de essencial na linguagem é “o poder combinatório que ordena seus equívocos, para neles reconhecer a mola própria do inconsciente” (Lacan, 1996/1998, p. 280), pode ser necessário recorrer a uma experiência da associação com números.

Com efeito, se dos números obtidos por corte na sequência dos Algarismos do número escolhido, de sua combinação por todas as operações da aritmética, ou da divisão repetida do número original... os números resultantes revelam-se simbolizantes, entre todos, na história característica do sujeito, é porque eles já estavam latentes na escolha de que participam – e, portanto, se refutarmos como supersticiosa a ideia de que foram justamente esses números que determinaram o destino do sujeito, é forçoso admitir que é na ordem de existência de suas combinações, isto é, na linguagem concreta que eles representam, que reside tudo o que a análise revela ao sujeito como seu inconsciente. (Lacan, 1966/1998, pp. 270-271).

É uma linguagem advinda de uma combinatória, mais até do que de uma significação que se possa extrair de um texto com a finalidade de uma comunicação. É a combinatória que está em jogo, a mesma que pode ser encontrada no chiste que revela toda a sutileza e fineza de um inconsciente às voltas com a ambiguidade que a linguagem lhe confere. Aliás, a fineza combinatória do chiste é análoga à fineza combinatória do caractere chinês e da poesia chinesa, como já fizeram observar Demiéville<sup>18</sup>, Fenollosa<sup>19</sup>, Pound<sup>20</sup> e Haroldo de Campos<sup>21</sup>.

Além de dar um exemplo de combinatória numérica aplicada à linguagem e ao inconsciente, o chiste oferece também um modelo para a concepção lacaniana de inconsciente em 1953. Associando com isso a relação que Lacan fazia entre o sonho

---

<sup>18</sup> “*Pour gouverner un grand pays, enseigne le taoïsme, il faut toute la délicatesse et la légèreté de main d’un maître queux qui sait cuire de petits poissons sans les gâter. On peut en dire autant de la poésie chinoise*” (Demiéville, 2010, p.11).

<sup>19</sup> Considera a combinatória presente no caractere chinês, já uma expressão poética.

<sup>20</sup> Seguindo as indicações de Fenollosa, adere à ideia de que há uma poeticidade na combinatória da escrita chinesa.

<sup>21</sup> O poeta brasileiro, juntamente com Augusto de Campos e Décio Pignatari, vão aderir às ideias de Fenollosa e Erza Pound em torno do caractere chinês, o que irá ser um dos princípios para a criação da Poesia Concreta brasileira.

com a estrutura de uma frase e de um texto, o rébus, a metáfora e a metonímia, podemos dizer que a retórica do inconsciente é equivalente a uma combinatória. Isso confere à poética um lugar privilegiado junto com a matemática para pensarmos o modo de funcionamento do inconsciente. Um sintoma é constituído por um mínimo de sobredeterminação (Lacan, 1953) em termos de um duplo sentido. Ele é símbolo de um conflito recalcado que aparece renovado, presentificado em algo, que pode ser lido no texto das associações livres e formas verbais que apontam o nó de sua estrutura (Lacan, 1953). Uma análise linguageira apoiada sobre uma retórica combinatória e não pela doação de sentido. Assim como no chiste, que perde sua espirituosidade na insipidez da verdade que se explica (Lacan, 1953), o mesmo ocorre com a interpretação que vise fazer o mesmo com relação ao sintoma.

É pela palavra que uma ausência se inscreve, até mesmo porque ela própria é uma presença feita de ausência (Lacan, 1953). Desse par, presença e ausência, se constitui o “rastros na areia do traço simples e do traço interrompido dos *kwa* mânticos da China” (Lacan, 1966/1998, p. 277). Ainda segundo Lacan (1966/1998, p. 277), “Por aquilo que só toma corpo por ser o vestígio de um nada e cujo suporte desde então não pode alterar-se, o conceito, resguardando a permanência do que é passageiro gera a coisa”. Antes de formular a letra como suporte do significante, o que ocorrerá alguns anos depois, Lacan chama a atenção para a função de um “suporte” que não se altera. Essa noção pode se aproximar da constante que se extrai de uma energética freudiana, ou do traço tal como o autor irá desenvolver no Seminário 9, *A identificação*. Porém, diferentemente do derradeiro ensino, como destaca Miller, aqui ele ainda formula o mundo das palavras criando o mundo das coisas.

#### **2.4 O lugar da fala no discurso**

Os maiores impasses com a linguagem se dão em torno das relações desta com o que não se reduz a ela mesma – a pulsão, o corpo, o real, o gozo, etc. Porém, em 1953, Lacan parece mais interessado com os impasses da linguagem com a fala. Nesse sentido destaca três paradoxos.

O primeiro paradoxo diz respeito à loucura. Esta é um impasse uma vez que é uma renúncia da fala à busca de um reconhecimento, é o exercício de uma liberdade

negativa<sup>22</sup>. É um momento em que Lacan é um hegeliano. O problema, então, é de que a loucura abre mão do movimento que se espera de toda fala, de um endereçamento ao Outro visando uma linguagem dialética. Subtraindo-se de uma intersubjetividade marcada por uma articulação com o Outro da linguagem, a fala do psicótico se apresenta como uma exceção à tese que procura elaborar. O psicótico é mais falado do que fala. A psicose de Schreber é modelo também para pensar o lugar da fala e da função significante. Duas décadas mais tarde, outro psicótico, Joyce, Lacan retira o que então se apresenta como paradoxo, como um impasse para a teoria da fala e da linguagem, para que ele sirva de paradigma. De problema para a possibilidade de uma revisão que tem implicações ainda maiores.

O segundo paradoxo envolve o sintoma, a angústia e a inibição, como exemplos de como a fala é expulsa do discurso concreto. A consciência não oferece a gramática necessária para eles, contudo, eles encontram nela um apoio, diz Lacan. Novamente, aparece a noção de um suporte, que, nesse caso, permite a um sintoma se inscrever na subjetividade mesmo estando excluído do discurso. Lacan retoma a referência feita aos *kwa* chineses dando-lhes um outro lugar, fazendo da escrita na areia uma metáfora apropriada: “símbolo escrito na areia da carne e no véu de Maia<sup>23</sup>, ele participa da linguagem pela ambiguidade semântica” (Lacan, 1966/1998, p. 282). Ao contrário da psicose, aqui a fala está incluída na malha tecida com o código e o campo do Outro. Em outras palavras, a fala que fora expulsa da consciência permanece presente como uma fala do sintoma. É a presença do discurso codificado do sintoma na ausência de um discurso de saber a seu respeito.

Esse discurso cifrado do sintoma é correlato de um discurso do inconsciente, que quer dizer algo, se endereça a um Outro, exigindo um par no código, mas inacessível a uma inteligibilidade que desconheça uma decifração. Novamente, o recurso usado por Freud é o de uma escrita a ser decodificada. Como aponta Lacan (1966/1998, p. 282),

Os hieróglifos da histeria, brasões da fobia... oráculos da angústia... tais são os hermetismos que nossa exegese resolve, os equívocos que nossa invocação dissolve, os artifícios que nosso discurso absolve, numa libertação do sentido aprisionado que vai da revelação do palimpsesto à palavra dada do mistério e ao perdão da fala.

---

<sup>22</sup> É interessante ressaltar aqui que, neste momento, Lacan pode ser considerado um *hegeliano*.

<sup>23</sup> Entidade religiosa da Índia, presente tanto no hinduísmo como no budismo indiano, *Maya* é, em resumo, *ilusão*.

Há uma relação clara entre um modelo de inconsciente com sua consequente modalidade de interpretação. Trata-se de uma libertação do sentido aprisionado através da fala. Porém, se as referências a uma escrita a ser decifrada, ainda podem se apoiar no modelo freudiano de uma escrita morta, logo, gradativamente, Lacan fará uso de uma língua e de uma escrita que estão plenamente vivas, falada por bilhões de pessoas no mundo. A língua e a escrita chinesa não são mortas como o hieróglifo freudiano. Escolher uma escrita que é viva e mantém relações com uma língua falada atualmente, não me parece obra de um simples acaso ou de uma preferência pessoal de Lacan. A escrita em Freud é uma escrita muda. Já em Lacan, a escrita traz o problema da relação desta com a fala.

A revelação do palimpsesto, do qual fala Lacan na passagem acima, é uma referência mais freudiana que lacaniana, inclusive pelo restante da frase: “da revelação do palimpsesto à palavra dada do mistério e ao perdão da fala” (Lacan, 1966/1998, p. 282). Como em Freud, em Lacan também é em torno de uma rasura muda, à espera de uma retranscrição que lhe venha conferir uma articulação significativa, que podemos entender essa referência. Assim como a insistência com os hieróglifos, lá escritos, à espera de alguém que possa decifrá-los. Não discuto se ele estava certo ou errado, mas sim, se será esta a posição que será mantida por Lacan no desdobramento do seu ensino. E esse percurso pode ser acompanhado pelas modulações das referências que ele faz à escrita e à língua chinesa, ao longo de seu ensino. Principalmente da primeira. A posição lacaniana é inteiramente freudiana neste quesito em 1953. Nesse tempo, mesmo já tendo aprendido o chinês, ele ainda pode ser confundido com o hieróglifo freudiano. Depois, não mais.

Podemos pensar que, até *A instância da letra*, a escrita é pensada por Lacan dentro das coordenadas do que esta representa para o ocidente. É uma escrita alfabética, menos por presumir um alfabeto propriamente dito, mas por ser regulada pelos seus princípios e sua hierarquia. Isso ainda é mais claro se tomarmos *O Seminário sobre a carta roubada*, no qual a letra que dali é apreendida recebe seus princípios da escrita alfabética ocidental.

Voltando ao texto de 1953, o terceiro paradoxo das relações entre a linguagem e a fala é o do sujeito desprovido de seu sentido nas objetivações do discurso. O curioso dessa observação clínica é que quando o sujeito começa a falar de si, perde o sentido do que fala. Dora, ao falar de sua desgraça, perde-se na alienação de seu próprio discurso. Um muro de linguagem faz oposição à fala (Lacan, 1953), restando a opção de encarnar a *bela alma*.

Das páginas 284 a 289 da edição brasileira dos *Escritos*, Lacan procura discutir o problema da fala e da linguagem a partir das referências tanto da linguística quanto da matemática. A fala começava a insinuar-se como suficiente para a técnica devido à possibilidade de identificação das estruturas sincrônicas e diacrônicas da linguagem, principalmente em função do problema da repetição. Esse mesmo problema, que reaparecerá em diversos textos do período, como no caso de *A direção do tratamento e os princípios do seu poder*, não conta ainda com o traço como será desenvolvido no Seminário 9, *A identificação*, nem com a letra, ambos funcionando como suportes.

Aqui o apoio que busca, na ausência daqueles que realmente busca, aparece sob a forma de um triângulo epistemológico que “forneceria seu método a um ensino superior de sua teoria e sua técnica.” (Lacan, 1966/1998, p. 289). O triângulo é composto por um lado a mais: a retórica, a dialética, a gramática, às quais é acrescentada “o auge supremo da estética da linguagem, a poética, que incluiria a técnica, deixada na obscuridade, do chiste.” (Lacan, 1966/1998, p. 289). Lacan, já em 1953, introduz a poética como uma referência para pensar a interpretação,. Além disso, o faz a partir de reconhecer a retórica combinatória presente no chiste, mas por que não dizer, numa antecipação, da escrita e da poética chinesa? Não é o que ele diz efetivamente. Nem mesmo é nisso que se resume o interesse na escrita poética chinesa, na capacidade combinatória, mas a aproximação existe.

Ainda em 1953, na terceira parte que é dedicada às ressonâncias da interpretação, Lacan visa destacar seus princípios, que é o de um descentramento. A referência feita aqui é a da dialética da consciência de si desde Sócrates a Hegel.

É impossível a nossa técnica desconhecer os momentos estruturantes da fenomenologia hegeliana: em primeiro lugar, a dialética do Mestre/Senhor e do escravo... e, de um modo geral, tudo o que nos permite compreender como a constituição do objeto se subordina à realização do sujeito. (Lacan, 1966/1998, p. 293).



Segundo Dunker (2011), Hegel inaugura uma história até então inédita, uma história de desejos desejados, que a um só tempo coloca impasses para o objeto que se torna não mais que um outro desejo, para as condições de descentramento de sua realização que se dá no campo desse outro desejo, e para uma nova perspectiva de subjetividade que se constitui por uma negação e não por uma autonomia do sentimento de si, por uma dialética e não por uma emancipação de sua natureza. Uma cisão entre o desejo e um objeto que pudesse ser universal, que já se apresentava em Kant, assume agora a forma de uma elisão da vontade de qualquer pretensão a vinculá-lo com seu objeto. Por isso não é mais um desejo que dependa de um objeto do mundo, da vontade, da moral, e nem mesmo da biologia. É um desejo inteiramente novo que não ouve a biologia do vivo, não legislável por um Bem supremo, nem cindido apenas pela liberdade e determinação. Mais do que falar de história, Hegel fala da história do desejo, e isso não exclui o sujeito como terreno privilegiado. Como aponta Dunker, “responde ainda ao critério kantiano de ser uma antropologia negativa, na qual o homem se define por sua falta em ser e pela sua ação negadora” (Dunker, 2011, p. 507).

Seguindo Kojève (2002), na leitura que faz de Hegel, há uma crítica hegeliana da contemplação, na qual a volta para si só pode se dar pelo desejo, porque é apenas o desejo de um ser que pode constituí-lo como ser. Assim, constituído pelo desejo, o sujeito pode ser definido como um ser de desejo. O conhecimento sem o desejo remete a uma quietude passiva, ao passo que o desejo produz uma inquietude e conseqüentemente uma ação. Pode-se conhecer uma maçã contemplando-a; mas o desejo de comê-la gera uma inquietude e a ação de destruí-la, devorando-a: a ação nasce, portanto, do desejo. O sujeito, constituído e revelado pelo desejo, ao mesmo tempo é revelado ao conhecimento não como sujeito, mas como objeto. O *eu* vazio de essência permanece assim, pois ainda é apenas um objeto revelado a outro sujeito diferente dele. Então, 1) pensar o ser implica supor um desejo, 2) esse sujeito se torna inicialmente um objeto revelado, 3) esse desejo não pode ser aquele da biologia, não é da ordem da vontade, que seria comum ao animal, e por isso em nada se diferenciaria de um sentimento-de-si, não conduzindo a uma consciência-de-si, e 4) a ação oriunda do desejo só pode se dar pela via da negação, que se equivale a uma destruição ou transformação do objeto desejado, por isso toda ação é negadora porque destrói no ser ou na forma (Kojève, 1947/2002).

Por outro lado, essa ação não é só destruidora, ela também cria. Ao destruir uma realidade objetiva ela a substitui por uma realidade subjetiva, o que nos leva a uma negatividade criadora de subjetividade. Admitir um ser de desejo é uma posição que golpeia qualquer ideia de essência, considerando que nesse lugar se encontra apenas um vazio. No lugar da essência, vê-se um ser vazio que só recebe conteúdo através de sua ação negadora. Se o que lhe confere algum conteúdo de positividade é o não-eu que é desejado e por isso destruído ou transformado, cabe reconhecer que, se for um não-eu natural só poderá receber esse conteúdo, ou seja, de um não-eu “coisa”. Incorporando-o pela negação deste, se tornará um eu-coisa, tal como poderia fazer qualquer animal que possui um sentimento-de-si e não uma consciência-de-si. Se quiser alcançar a condição desta última, deverá dirigir seu desejo a um objeto não-natural, o que pode ser entendido como um outro desejo. Por isso a única coisa que ultrapassa o real dado é o próprio desejo (Kojève, 1947/2002). O desejo que deseja outro desejo cria pela ação negadora um eu diferente do eu animal. Só assim se humaniza, no devir, na liberdade e na história.

Em Hegel, o risco ganha um lugar determinante se for traduzido como a condição do desejo humano, que deve transcender o desejo de conservação para ser verdadeiramente humano. Arriscar a vida em função de seu desejo humano, transpondo o desejo de conservação da sua vida animal, é o que humaniza o desejo. Poder sacrificar o que é essencial (seja o que for a ocupar essa função) para realizar o desejo de um desejo, e deixar de ser *antinatural* do ponto de vista moral para ser antinatural como condição de humanização, o retira de vez do *pathos*, para introduzi-lo como uma espécie de contradição irrefutável e constitutiva.

Isso pode ser percebido, por exemplo, na cultura contemporânea, na qual os heróis, e até mesmo os super-heróis modernos, precisam de uma *mocinha* para salvar. O super-herói parece se sacrificar pelo mundo e pela humanidade, porém, está sempre às voltas com uma *mocinha* que mais cedo ou mais tarde precisará ser salva. O que parece fazer tanto esforço e luta valerem à pena, assim, é o desejo dessa bela jovem. O herói é aquele que se sacrifica e transcende seu desejo de conservação na busca pelo desejo da mocinha, e assim, através desse desejo de desejo, se humaniza. O papel do vilão, caso seja um que esteja à altura de verdadeiramente sê-lo, é o de interpretar ao modo de Sócrates a

respeito de Alcebíades, revelando a verdade que está em jogo. O vilão é aquele que coloca o herói diante de uma escolha de Sofia, ou salva a mocinha ou salva a humanidade, o coletivo, o dever, o ideal, etc. É o que faz o Coringa de *Batman, o cavaleiro das trevas*<sup>24</sup> ao colocar Batman diante da escolha de salvar Rachel, aquela que porta o desejo que realmente lhe interessa, ou Harvey Dent, representante máximo do ideal que Gotham City precisava. Se escolhesse o segundo, poderia ser tido como um ato nobre que visa o coletivo, mas seria ao preço de permanecer nas trevas de uma condição inumana. O que diferencia o vilão do herói é o desejo do desejo da mocinha, o que humaniza o desejo do herói, caso contrário, ele poderia não escapar aos mesmos adjetivos inumanos do vilão, tais como monstro, animal, etc. Para se humanizar, pode ser preciso sacrificar algo que lhe é essencial para obter o desejo de um desejo.

De um modo análogo, o desejo entre um homem e uma mulher só é humano se um deseja o desejo do outro, e não o corpo ou uma parte dele – tal como o protagonista do filme brasileiro *O cheiro do ralo*, que deseja e se apaixona pela *bunda* de uma garçonete até conseguir colocá-la em um depósito junto com outras velharias que geralmente comprava. É apenas enquanto um desejo de desejo, por desejar ser amado e desejado, é que se trata de um desejo humano.

Porém, a intersubjetividade hegeliana encontra um limite no campo da sexualidade. Há um elemento não dialetizável, não integrável à dialética da intersubjetividade, que poderá ser nomeado por Lacan como objeto *a* e como real, e até mesmo pelo próprio Freud na fórmula da *Trimetilamina*, como aparece no exemplo do sonho de injeção de Irma. Esse sonho, que muitas vezes é interpretado e descrito fazendo parte de arranjos sucessivos que envolvem o próprio Freud, Fliess, sua paciente, uma amiga e a esposa de Freud, sua culpa ou não, o desejo de se desculpar ou culpar um outro, etc., o que pode passar facilmente por interpretações que levam em conta uma dialética da intersubjetividade e o desejo de reconhecimento. Mas há algo que resiste e não se apresenta como dialetizável, impossibilitado de ser integralizado ao sistema fornecido

---

<sup>24</sup> *Batman, The Dark Knight* de Christopher Nolan, 2008.

por Hegel, e é justamente aquele que toca o sexual: a *Trimetilamina* como este elemento não dialetizável da intersubjetividade<sup>25</sup>.

A negatividade da linguagem e do desejo, um ser de desejo e ainda a indicação da sexualidade como limite da dialética da intersubjetividade, estão em jogo no que fará o cenário para uma noção fundamental. É preciso extrair dessa dialética entre a psicanálise e a filosofia hegeliana o efeito desarticulador do sujeito. O que é importante observar e apreender como um princípio que interessa à interpretação é a objeção a qualquer referência totalizante do sujeito. O que se tem em vista é a introdução de uma divisão do sujeito.

Pensar um ser de desejo e como o objeto se subordina à realização desse desejo, impõe um modo de pensar a divisão subjetiva importante de ser considerado. Para além das limitações das referências hegelianas no ensino de Lacan, elas não podem ser anuladas. Mesmo que depois não se fale mais de desejo de reconhecimento e de intersubjetividade, a divisão encontrada através dessa indicação encontrada em Hegel permanece valiosa. Ela nos aponta que a divisão subjetiva pode e deve ser pensada não só como a divisão que será pensada a partir da linguística, como a que se dá entre significante e significado, ou entre um significante e outro, e enfim entre enunciado e enunciação. O que Lacan chama a atenção em Hegel é, também, que a divisão entre enunciado e enunciação pode ser lida como uma divisão em relação às ações do sujeito. Há uma divisão entre o discurso e as ações, entre o que se diz e o que se faz<sup>26</sup>. Dizer e fazer não estão em campos homogêneos ou harmônicos.

O significante, mesmo estando recalcado, gera efeitos sobre o sujeito sem o conhecimento deste. Alguns destes efeitos se fazem notar através de reações, ações, que se fazem ouvir, sem que tal sujeito saiba exatamente a fonte que as produz. As condutas assim determinadas, assim como os sintomas, são uma “resposta ao sentido simbólico de um ato, uma relação ou um objeto” (Lacan, 1966/1998, p. 295). Vem daí a

---

<sup>25</sup> Alguns até tentaram inserir o desejo de Freud pela jovem amiga de sua paciente no campo da sexualidade como respondendo à intersubjetividade, o que parece arriscado e equivocado, pois, mais do que oferecer uma boa interpretação teria na verdade muito mais a perder do que a oferecer.

<sup>26</sup> Voltaremos a esta questão mais tarde. Ela foi alvo de um dos interesses de Lacan pelo pensamento chinês: como reunir duas coisas que estão separadas, enunciado e enunciação, discurso e ação ou seja, linguagem e pulsão, ou corpo, etc. Confúcio e Mêncio são algumas das referências iniciais para pensar essa questão no pensamento chinês.

possibilidade de que o analista também possa se valer do *poder do símbolo*, e com isso suscitá-lo através das ressonâncias de sua interpretação. Nesse texto, a ressonância se limita àquilo que ressoa semanticamente, e “essa seria a via de um retorno ao uso dos efeitos simbólicos numa técnica renovada da interpretação.” (Lacan, 1966/1998, p. 295). Se o poder do significante decorre dos efeitos que ele produz, dos ecos semânticos que se alastram, a interpretação pode se valer do mesmo princípio.

Ao fazer referências à interpretação, Lacan muito frequentemente se vale de noções que distam do discurso científico e mesmo da lógica matemática. Para discutir a questão da verdade a ciência e a filosofia podem ser fontes ricas para uma interlocução, assim como para a matemática e a lógica podem sê-lo para a formalização. Porém, ao abordar o tema da interpretação é comum partir de perspectivas por vezes exóticas como a poesia, o zen, a escrita poética chinesa, etc. Para falar da ressonância semântica na interpretação recorre a uma referência à poesia hindu, o *dhvani*<sup>27</sup>. “Poderíamos obter um referência disso no que a tradição hindu ensina sobre o *dhvani*, por distinguir a propriedade que tem a fala de fazer ouvir o que ela não diz” (Lacan, 1966/1998, p. 296). Visa a localizar o que, na fala, pode tornar aparente o que ela não diz. Temos uma das aporias fundamentais da primeira clínica de Lacan: da fala é preciso extrair o que ela não revela. A análise, por ser uma experiência com a fala, espera que a interpretação possa tocar através da fala o que ela mesma é incapaz de dizer.

Algo desse porte pode ser localizado naquilo que foi chamado de *interpretação inexata* de Freud no caso do Homem dos Ratos. Foi preciso procurar na dicotomia entre palavra plena e palavra vazia aquilo que tornaria claro o princípio da interpretação de Freud neste caso, a ponto de se constatar que uma interpretação inexata, pode ser verdadeira. O paciente vinha se ressentindo da frieza da mãe em estipular a esposa que lhe seria ideal. A proibição revestida de conselho vindo da mãe é abalada em sua estrutura pela virada que Freud opera com a sua interpretação. Em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, Lacan (1966/1998, p. 303) afirma que “ele não hesita em interpretar ao sujeito... como uma proibição instaurada por seu pai morto contra sua ligação com a dama de seus pensamentos”, e que “a interpretação de Freud, introduzida

---

<sup>27</sup> Cito a nota que consta no texto assim ao lado da palavra *dhvani* : “Trata-se do ensinamento de Abhinavagupta, no século X. Cf. a obra do dr. Kanti Chandra Pandey, ‘Indian aesthetics’”(Lacan, 1966/1998, p. 296)

nesse momento desencadeia a supressão decisiva dos símbolos mortíferos” . E, ainda num outro texto, *Variantes do tratamento-padrão*, diz que

É na medida em que o analista faz silenciar em si o discurso intermediário, para se abrir para a cadeia das falas verdadeiras, que ele pode instaurar sua interpretação reveladora. Como se vê toda vez que se considera em sua forma concreta uma interpretação autêntica... que tal proibição seja referida por Freud à fala do pai dele, contrariando fatos patentes, sobretudo aquele que prima sobre todos – o de que esse pai está morto –, causa bastante surpresa, mas se justifica no nível de uma verdade mais profunda, que ele parece ter adivinhado sem saber e que se revela pela sequência das associações que o sujeito traz então. (Lacan, 1966/1998, pp. 355-356).

Comenta a mesma interpretação, o em 1958, em *A direção do tratamento e os princípios de seu poder*:

Homem dos Ratos, com o pacto que regeu o casamento dos pais deste, com o que se passou, portanto, muito antes do nascimento dele, que Freud reencontra ali uma mistura de condições – honra salva no último minuto, traição sentimental, compromisso social e dívida prescrita – das quais o grande roteiro compulsivo que lhe foi levado pelo paciente parece ser o decalque criptográfico, e no qual vem a motivar enfim os impasses onde se desgarram sua vida moral e seu desejo.

Porém, o mais incrível é que o acesso a esse material só tenha sido aberto por uma interpretação em que Freud presumiu uma interdição que o pai do Homem dos Ratos teria imposto com relação à legitimação do amor sublime a que se devotou, para explicar a marca de impossível de que, sob todas as suas modalidades, esse laço lhe parece ter o cunho. Interpretação da qual o mínimo que se pode dizer é que ela é inexata, uma vez que é desmedida pela realidade que presume, mas que mesmo assim é verdadeira na medida em que Freud nela dá mostras de uma intuição em que ele antecipa o que introduzimos sobre a função do Outro na neurose obsessiva, demonstrando que essa função, na neurose obsessiva, admite se sustentada por um morto. (Lacan, 1966/1998, pp.603-604).

O discurso concreto, como nomeia Lacan nesse momento, não tem como apontar para a causa que o determina. Escapa inteiramente à fala a proibição como sendo vinda do pai, que, a propósito, estava morto. O que determina tanto o discurso do paciente, quanto suas condutas, não se encontra no enunciado que ele discorre sobre seu sofrimento. A sua determinação se situa fora dos termos que compõem o discurso: Ela não se situa em outro lugar senão o que aqui chamamos de ‘cadeia das falas’, a qual, por se fazer ouvir tanto na neurose quanto no destino do sujeito,... trata-se de que uma falta de palavra similar presidiu o casamento de seu pai” (Lacan, 1966/1998, p. 356). A fala, e todo o destino de um sujeito, podem ser presididos por uma falta de palavra similar que opere uma tradução.

Então, de que forma o *dhvani* da poética indiana pode iluminar o modo com que a fala possa fazer ouvir o que ela não diz? A referência de base é o filósofo indiano do século IX<sup>28</sup>, Abhinavagupta, que escreveu o *Dhvani Aloka* (*Dhvanyàloka*, em português, *Exposição do dhvani*), considerado um texto fundamental da poética sânscrita. *Dhvani* significa comumente *som*, mas pode ser também *barulho*, *barulhento* ou *ruído*<sup>29</sup>. No contexto da poesia indiana, ele ocupa o lugar de uma forma poética superior, onde predomina o sentido implícito.

Desde a Índia Antiga, o *dhvani* se apresentava como uma teoria da expressão: as palavras podem ter, por um lado, a denotação direta (*abhidhà*) e a denotação indireta, induzida (*lakùãõ*), que está na base da metáfora; por outro lado, encontramos o sentido sugerido (*vyaZgyàrtha*, sentido que deve ser manifestado), que corresponderia ao *dhvani* (*ressonância*). Em suma, o *dhvani* se tornou a medida para a poética indiana, a ponto de considerarem que, a boa poesia é aquela em que reina o *dhvani*, a inferior é aquela em que ele está submetido à qualidade, e na pior dela ele estaria totalmente ausente (Fonseca, 2000). Quanto à sua natureza, destaco duas: 1) pode vir de uma figura, uma metáfora ou uma alegoria; 2) pode vir do sentimento ou emoção (*rasadhvani*).

Deste último, a noção de *rasa* é considerada a essência da poesia, e embora seja a essência, não pode ser expressa, é apenas sugerida. Para Abhinavagupta<sup>30</sup>, é a manifestação de algo que já estava lá, isso é o *dhvani*: a partir do efeito que ele produz, caem os envoltórios que cobrem o espírito do ouvinte embotado pelo cotidiano e que o impediam de acessar o que mais importa (o Belo).

Ele é como a ressonância que se segue à batida de um sino, que se agrega a outra noção cara aos indianos que é a de *sphoñã*, a *explosão* do sentido latente que ocorre no falante

---

<sup>28</sup> Na nota que consta nos *Escritos* aparece como sendo do século X.

<sup>29</sup> Habitualmente, por não encontrarem motivos para diferenciar som e palavra naquilo que se expressa por meio delas, são considerados como idênticos. Então pode-se pensar *Dhvani* como som ou palavra. A rigor Sabda em seu sentido primeiro é som ou ruído, porém, nos textos gramaticais esse termo não é muito usado, estando reservado ao uso coloquial e poético; para “som” a preferência recai sobre *dhvani* e *nãda*.

<sup>30</sup> Referência de base para Lacan, comentado na obra de Kanti Chandra Pandey.

quando ele ouve uma palavra. Esse é o ponto ao qual Lacan parece visar ao se referir ao *dhvani*: é o som, a fala, que, ao contrário de buscar comunicar ou se revestir de qualidades e de sentido, evoca algo que o discurso não porta e que, ao mesmo tempo em que evoca, produz uma explosão, um efeito de ressonância sobre aquele que fala. A materialidade da fala, enquanto som que evoca o que há de essencial, de tal modo que essa evocação não serve à contemplação, já que se encontra tomado pelos efeitos da ressonância de uma explosão sobre o corpo.

A linguagem, quanto mais se torna funcional, mais se torna imprópria para a fala, ao passo que quanto mais assume uma condição particular mais ela perde sua função de linguagem. Um uso fonético estritamente particular pode se tornar supérfluo para a comunicação e, no entanto, pode, para um sujeito específico, produzir ressonâncias *explosivas*. Para enfatizar esse uso fonético, inócuo para a comunicação e essencial em uma virtude evocativa e produtor de ressonâncias, Lacan dá um exemplo usando o prefácio que aparece no início do texto. É preciso citá-lo em francês, pois o uso combinatório que dele se faz, segue as representações fonéticas e de pronúncia francesas<sup>31</sup>:

‘En PARTiculier, il ne FAUdra Pas OUblier QUE LA SÉPARation EM EMBRYoLogie, ANATomie, PHYsiOLOGIE, PSYchologie, SOCiologie, CLINIQue n’’eXISTe PAS DANS LA Nature ET QU’il N’Y A QU’UNE discipline : la NEURoBIOLogie à laquelle l’OBServation nous obLIge d’aJOUTER l’épiTHÈME d’HUMAINE EN ce que NOUS CONCeRne. (Lacan, 1966/1998, pp.300-301).

O jogo combinatório é visível. Tal como em “*Wespe (vespa)*, castrada de seu W inicial para transformar no S.P<sup>32</sup>. das iniciais do Homem dos Lobos no momento em que ele realiza a punição simbólica de que foi objeto por parte de Grucha, a vespa” (Lacan, 1966/1998, p. 302). E também no “S que constitui o resíduo da fórmula hermética em que se condensaram as invocações conjuratórias do Homem dos Ratos, depois de Freud haver extraído de seu código o anagrama do nome de sua amada” (Lacan, 1966/1998, p. 302). O anagrama mostra as bodas da lógica combinatória com o suporte figurativo. É o que vemos nesses exemplos acima. Uma relação entre som e sentido que é pautada por

---

<sup>31</sup> A tradução em português, não incluindo o “recorte fonético” feito por Lacan pode ser encontrado na página 238 da edição brasileira dos *Escritos*.

<sup>32</sup> Do termo *Wespe* subtraído da letra *W* tem-se *espe*, que remete a *SP*



uma combinatória semelhante à do chiste desposando uma lógica figurativa como é o caso do rébus, confluindo para a função significante.

Lacan aponta a ressonância a partir da fala e do som, mas seus exemplos de tal uso se valem de um recurso essencial: a escrita. Pela escrita eles se tornam visíveis, ou seja, de mais fácil apreensão. Disso podemos extrair duas conclusões. Uma delas é a que parece ser adotada no início de seu ensino: a linguagem não é imaterial, seu corpo é sutil, mas é um corpo (Lacan, 1953), as palavras têm um suporte material, e este suporte é a imagem. A lógica que rege é a do rébus: “As palavras são tiradas de todas as imagens corporais que cativam o sujeito; podem engravidar a histérica” (Lacan, 1966/1998, p. 302). A escrita funcionando na lógica do rébus, a serviço da dimensão significante, do som, enfim, submetida à fala. A escrita pode tornar visível, pode tornar aparente o que não se revela na fala. Mas apenas e tão somente como um suporte, como uma cavilha, um apoio no sentido de algo que permita um acesso, um salto, ou seja, não passa de uma via de acesso. Em nada abala a primazia do significante, em nada altera a arquitetura da primazia do simbólico e da fala. Pelo contrário, confirma.

O problema, portanto, não está no fato de ser a letra ou a escrita um suporte para o significante, mas no sentido que se dá à noção de suporte. Enquanto um apoio, um anteparo que sustenta o reinado da fala, a soberania do regime da articulação significante, pode ser um problema a partir da década de 1970, mas não no início de seu ensino. Por ora, nenhum lugar autônomo para a escrita e para a letra, nenhuma aporia colocada para o encontro entre a fala e a escrita. Mesmo que apareçam os chineses, nada de chinês efetivamente, nada de oriental de fato. Lacan ainda é ocidental, lê e escreve no sistema e tradição alfabética, ou seja, a escrita não é ainda, efetivamente diferente da fala, e ainda permanece no lugar que acostumamos a vê-la, um degrau abaixo e a serviço da fala, limitando-se a transcrevê-la.

### 3 A INS(IS)TÂNICA DA LETRA NO ORIENTE

Em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, é possível encontrar a exemplificação de um tema caro à Lacan na década de 1950: o debate a respeito das relações entre linguagem e verdade. Isso produziu um impacto direto na noção de interpretação centrada na função da fala. A interpretação se institui em uma dimensão significativa, o que representou um passo fundamental para a retomada da psicanálise a seu devido curso. Os *ecos* da fala teriam que ser pensados tanto na perspectiva da verdade quanto daquilo que se espera de um analista, mesmo que nesse primeiro momento algo da força da pulsão tivesse sido relativamente negligenciado num programa que se concentrava em retomar o lugar da fala na descoberta freudiana.

Foi preciso buscar a verdade da fala, bem como a do sintoma. O que se procurou fazer foi exatamente atingir uma a partir da outra. É através da fala, pelo jogo de significantes que se objetivou encontrar a verdade do sintoma. A interpretação visa, neste contexto, a libertar a fala verdadeira para franquear o acesso à linguagem do desejo e assim, permitir que os símbolos do sintoma tomem a palavra e falem. A verdade do sintoma, neste ponto, é uma verdade que fala. Há uma co-extensividade com uma história feita de uma rede de significantes. O modo da interpretação operar nesta busca da verdade através da fala se apoia na ressonância semântica obtida por um jogo significativo. A ressonância semântica é o próprio ressoar dos efeitos que farão emergir a verdade. Pensar sentido e verdade lado a lado, neste momento, não causa estranheza, se lembrarmos que *sentido* foi um dos nomes do desejo em Freud.

A categoria significativa se torna essencial não só para a interpretação, na medida em queé com ela que se pode conter o ímpeto de considerar a interpretação como aberta a todos os sentidos. Foi pela falta dela que os pós-freudianos julgaram serem capazes de verem a interpretação em todo lugar.

Em uma coletânea de textos que compõem um livro dedicado às técnicas psicanalíticas, cujo volume I trata das técnicas freudianas, podemos encontrar algumas concepções de interpretação entre os pós-freudianos: a interpretação é definida como uma “proposição explicativa semântica” em que o conteúdo desta é “a elucidação e a síntese” (Wolman,

1976a). É uma interpretação equiparada a uma função sintética e explicativa, não podendo ser separada de seus elementos formais. É uma proposição formal que visa a ser a expressão de um formalismo que lhe antecede e ao mesmo tempo um discurso explicativo semântico, doador de sentido. Lacan parte hipoteticamente do discurso do paciente e vai na direção de seus conteúdos inconscientes. Digo “hipoteticamente do discurso do paciente”, porque, como diz Lagache (1991, p. 111), “as regras de interpretação são colhidas no conhecimento psicológico que o psicanalista tirou de sua experiência de vida e de sua cultura, de sua própria análise, de seus estudos psicanalíticos, das análises que praticou”. Ao se referir às regras da interpretação, todos os itens estão do lado do analista e do conhecimento adquirido.

É uma proposição formal, ou normativa, que parte do pensamento do analista e de seu conhecimento. Curiosamente, a julgar por essa descrição de Lagache, nem mesmo se leva em conta a singularidade dos enunciados do paciente, sendo remetidos ao dicionário semântico em que o analista se transforma. Os pós-freudianos almejam uma hermenêutica que decifra o discurso do paciente doando-lhe o sentido que lhe escapa, mas o formalismo do discurso interpretativo reflete apenas o formalismo conceitual do qual partem. Nesse caso, este discurso apenas acionaria a chave para colocar o discurso do analista funcionando como num sistema fechado sobre o próprio formalismo e normatividade. O discurso do paciente se tornaria apenas o conteúdo para discurso do analista pensar a si mesmo.

Uma interpretação que responda e atenda a exigências puramente formais pode resultar em formulações de falsos problemas, como discussões acerca do número ideal de interpretações ao longo de uma análise, a extensão delas, se devem ser longas ou curtas, se são exatas ou inexatas, se são corretas ou incorretas. Com isso surgiram inúmeros manuais de técnicas que incluíam listas de respostas de pacientes que pudessem servir de índice para que se saiba se a interpretação foi exata e eficaz<sup>33</sup>.

Para Thomä e Kächele, (1992), a interpretação é uma proposição explicativa semântica. Além disso, as respostas e reações do paciente são classificadas e também inscritas dentro de um registro semântico que comprove a exatidão da interpretação. Partem do

---

<sup>33</sup> Ver o livro organizado por Thomä e Kächele, *Teoria e prática da psicanálise*.

desejo, passam pela interpretação e classificam as respostas dos pacientes introduzindo-as todas elas numa semântica. Não há como evitar a polissemia. Tais analistas se deparam com o problema da polissemia tanto nas interpretações proposicionais como nas respostas e efeitos; por isso se perguntam como devem se orientar diante dessa multiplicidade de sentidos em que se viram envolvidos. A polissemia se torna um problema principalmente quando se quer verificar a exatidão e a eficácia da interpretação:

Cada interpretação, em quem a profere e em quem a escuta, é necessariamente polissêmica. Seria um erro crasso (cometido frequentemente) pensar que a precisão da interpretação, uma precisão fundamental para qualquer enunciado científico... permite-nos evitar as confusões implícitas na polissemia dos enunciados. (Baranger & cols., 1983, p. 7).

Para dois estes autores, a polissemia não tem como ser eliminada, mas nem por isso a consideram como estrutural na linguagem a ponto de inserirem a noção de equívoco no conceito de interpretação. O equívoco permanece como risco, uma eventualidade que não há como desconsiderar, mas apenas na condição de ruído na comunicação. Vale notar igualmente a continuidade que estabelecem entre o enunciado científico e a interpretação analítica, como se de fato fossem da mesma ordem. O ponto em que julgam encontrar uma continuidade ou confluência decorre da ideia de que ambos seriam proposições formais, com a precisão que uma lógica formal exige.

### **3.1. Um dos alfabetos de Lacan, a linguística**

É através da linguística de Saussure que Lacan consegue encontrar uma justa medida para localizar o que considerou estar antecipado em Freud. Do primeiro contato de Lacan com a teoria linguística de Saussure, à adoção parcial ao programa da linguística estruturalista, até as mais duras críticas que imputou a este projeto, houve mudanças quanto ao modo de tratar e se referir tanto à descoberta freudiana quanto à própria ciência. Passa de uma concepção em que Saussure teria aberto um caminho para melhor compreender Freud até o inverso, em que imaginou que Saussure é que tivesse sofrido a influência freudiana. Lacan chega a dizer que é a psicanálise, ou melhor, o próprio inconsciente, é a condição para a linguística. Provavelmente, o primeiro contato que Lacan teve com o nome de Saussure foi através de um livro de Henri Delacroix, em

1931 (Roudinesco, 1993/1994). No texto, que discutimos rapidamente no capítulo anterior, não há menção ao nome de Saussure, apesar de se encontrar vestígios de sua presença no discurso lacaniano quando fala em termos de significante, significado, além da concepção a respeito do sintoma também apresentar estes traços. Lacan, ao dizer que o sintoma é o significante de um significado recalçado da consciência, como um “símbolo escrito na areia da carne e no véu de Maia” (Lacan, 1966/1998, p. 282), não está apenas se referindo ao linguista de Genebra como, também, está tentando articular a sua linguística com a descoberta freudiana.

A primeira vez que Lacan pronuncia publicamente o nome de Saussure é durante a lição de 20 de junho do Seminário *Os escritos técnicos de Freud*, em 1954<sup>34</sup>. Mas será num outro texto, dois anos mais tarde, que Saussure passará a ocupar um lugar de destaque no projeto de Retorno a Freud. Em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*<sup>35</sup>, Lacan celebra o encontro da linguística de Saussure e de Jakobson com Freud. O significante que é adotado a partir do início de seu ensino é o significante saussuriano e, ao mesmo tempo não se confunde com ele. “Apesar das diferenças que os separam, os dois significantes estão unidos por relações tais que a sua denominação pelo mesmo significante – o significante *significante* – é legítima.” (Arrivé, 1994/1999, p.73). Deste modo, passa a ter em mãos uma função cuja falta desorientou os pós-freudianos.

Há um processo natural de obliteração na relação entre diacronia e sincronia, ou seja, entre língua e fala. O falante, na sua relação com a língua, pode experimentar a experiência de um esquecimento, sem que se dê conta disso. Saussure faz observar justamente isso, que um falante, no uso que faz da língua, não percebe algumas mudanças que se operam nela. É mais fácil perceber apenas o estado presente da língua, ou seja, sua dimensão sincrônica, no ato da fala. “No português, por exemplo, falamos *embora* sem nos darmos conta de que essa palavra é o resultado de uma mudança da expressão *em boa hora*, que fica esquecida, mas latente na fala do sujeito” (Silveira, 2007, p. 45). A dimensão diacrônica fica, portanto, obliterada pela sincronia. A questão que se pode chegar através de Saussure é a de uma oposição entre língua e fala, o que Lacan parece ter traduzido à sua maneira como uma questão entre a fala e a linguagem.

---

<sup>34</sup> A primeira referência que aparece nos *Escritos* é no texto *A coisa freudiana*, em 1955.

<sup>35</sup> A partir de agora usarei a expressão “A instância da letra” para me referir a este texto.

A linguística havia ignorado o problema da diacronia até que o *Curso de linguística geral* viesse revelar, tal como fizera Heidegger com a questão do *Ser*, que havia uma obliteração histórica da língua no sujeito falante. É através da sincronia que Saussure consegue chegar à ordem da língua. De modo semelhante, é com a fala que Lacan procurou chegar aos problemas do campo da linguagem. Saussure funda a ciência linguística com um corte, aquele que incide entre diacronia e sincronia, entre língua e fala. A passagem que se opera com a fundação desta ciência é do empirismo da fala para o sistema da língua, uma passagem de um discurso sobre a sincronia para um discurso sobre a diacronia.

Na escrita chinesa, tanto pelo seu aspecto ideográfico passível de conservar a etimologia<sup>36</sup> das palavras em traços visuais, quanto pela pequena mudança sofrida pela escrita ao longo de quase dois mil anos, é possível perceber mais claramente do que numa língua cuja escrita seja alfabética, a sua diacronia. Essa etimologia não é evidente. Ela passa por um aprendizado, assim como em qualquer outra língua: não há nada no caractere *ren* (pessoa) 人 que permita que um não falante do mandarim reconheça-o automaticamente, é preciso uma aprendizagem para reconhecer aí o que quer dizer pessoa. Muito menos reconhecerá um coração (*xin*) no caractere 心. O que dirá reconhecer sua presença na etimologia do caractere 性. Não há nada evidente nestas imagens – amenos que se saiba a língua. Para um falante da língua, se torna claramente evidente (faço questão de enfatizar) que o caractere à esquerda do último é na verdade o

---

<sup>36</sup> O que pode ser chamado de uma pesquisa etimológica levando-se em conta as características e formas dos caracteres chineses é no mínimo polêmica. O próprio Marcel Granet se perde ao falar desse tema, ora afirmando que é possível recolher a etimologia do aspecto visual do caractere, ora dizendo o contrário: “há, (...) uma identidade completa (...) entre o sentido da correção da linguagem (escrita ou falada), o sentimento da civilização e a consciência do *valor etimológico* dos sinais”; o caractere tem um poder de evocação e “provoca o aparecimento de um fluxo de imagens que permite uma espécie de *reconstrução etimológica* das noções” (Granet, 2008, p. 44). Mas, ao mesmo tempo parece recusá-la: “Essa reconstrução, da qual as ideias e os sinais extraem uma espécie de autoridade, nada tem em comum (será redundante dizê-lo?) com o que um erudito chamaria de pesquisa etimológica” (Granet, 2008, p. 44)., para, depois, voltar a dizer: “A escrita figurada tende a preservar algo do valor etimológico” (Granet, 2008, p. 44); o que poderia parecer um problema sem saída criado por ele mesmo, acaba tendo uma solução satisfatória: “pouco importa que efetivamente conserve ou não o sentido primário; não importa que a reconstrução etimológica seja imaginária ou exata: o essencial é que as grafias proporcionem o sentimento de que as ideias continuam ligadas a emblemas verdadeiros” (Granet, 2008, p. 44). O que ele frisa aqui é que existem diversas escolas que propõem origens diferentes para a grafia dos caracteres chineses, cada uma reivindicando para si a versão verdadeira, o que impossibilitaria uma pesquisa etimológica rigorosa e sem atravessamentos. Portanto, ele conclui que pouco importa qual delas esteja certa, ou mesmo nenhuma, e sim que a escrita esteja ligada ao que ela metaforiza (Granet), sendo essa uma posição de Granet, e não uma unanimidade entre os estudiosos desse tema. Mais à frente falarei sobre o conceito de emblema para Granet.

mesmo 心, escrito na vertical, com a retirada de um dos pontos (o último à nossa direita), para que caiba e se apresente de modo harmonioso com o caractere ao lado. Aponto isso para dizer duas coisas: a primeira é que a etimologia e, portanto, a diacronia da língua, é mais visível no chinês pela forma de sua escrita e pela mudança mínima que ela sofreu; a segunda é que, apesar de ser aprendido, esse aprendizado faz parte do modo com que se aprende o próprio caractere. A visibilidade, ou seja, a consciência da diacronia da língua é quase uma exigência básica e não uma erudição acessível a poucos. Ao falar, um chinês ou japonês pensará no caractere diante de algum equívoco, não no conceito. A imagem do caractere é que dará uma indicação de qual conceito está em jogo. Isso quer dizer que o problema apresentado por Saussure, entre a língua e a fala, relidas por Lacan nos impasses entre a fala e a linguagem são bem menos significativos para o chinês. Em chinês, o problema que se coloca é entre a fala e a escrita.

A fala na sua dimensão significante é fundamental para a interpretação porque permite isolar o deslizamento incessante da significação, assim como localizar os pontos de sua interrupção no discurso e fundamentalmente por excluir a interpretação da metalinguagem. Isto será ainda mais acentuado quando, na década de 1960, a interpretação passar a ser pensada como aquilo que aponta para a causa de desejo. O objeto *a* acabará com qualquer pretensão de uma interpretação como metalinguagem.

A lógica do significante será responsável pelo advento da significação, mas apenas em virtude de operações de corte, da escansão, da pontuação e do equívoco. Os poderes da palavra que Lacan busca realçar na interpretação não se reduzem a uma substituição por um enunciado que doe sentido, tal como procura fazer a hermenêutica dita psicanalítica de Paul Ricœur. O significante é um indicador que mostra onde age a interpretação, uma vez que ele capta justamente o ponto em que o sujeito é capturado por ele.

O significante é, também, o que permite decifrar a diacronia das repetições que, em uma evolução no tempo, não parecem se tratar de uma mesma coisa que se repete, até que se introduza na sincronia dos significantes algo que possibilite uma tradução (Lacan, 1958). Deve introduzir no código, na língua, aquilo que permita aparecer o elemento faltante. Ou seja, mesmo que vise uma tradução introduzindo algo, não é de um sentido

ou de uma significação, mas sim a falta no Outro. Portanto, a não existência do Outro do Outro é, na verdade, o que sustenta a possibilidade de uma interpretação significativa.

A sincronia do significante opera um corte na diacronia das repetições, localiza a verdade, e deve contar com a dimensão da surpresa. Tal como acontece na relação entre a língua e a fala apontada por Saussure em que o falante não se dá conta da diacronia da evolução da língua, percebendo apenas a mudança já presente nela, o sujeito trata as repetições como o falante trata a língua. Um oblitera a língua, o outro a repetição. A fala, tanto para Lacan quanto para Saussure, são produtoras de algum tipo de esquecimento. Mas o primeiro não faz aqui uma crítica da fala, ao contrário, pensa uma interpretação que, se valendo da fala, tenta retomar pela sincronia, o que ela mesma tornou não aparente. Introduzir a sincronia significativa na diacronia das repetições é pensar a fala podendo dispor de *algo* que permita tornar aparente o que ela havia contribuído para apagar. A relação do sujeito falante com a repetição é análoga ao do falante com a língua. Com isso, Lacan também assegura uma dimensão significativa à repetição. Tudo isso é bem claro em *A direção do tratamento e os princípios de seu poder*. Porém, é preciso demonstrar como o significante se relaciona com o significado, bem como com outros significantes, e principalmente, o que, nele orienta ou ordena as articulações que lhe competem. Além de ter que dar conta de um aspecto que havia sido deixado de lado em 1953: a satisfação do sintoma.

### **3.2 A instância de uma letra do alfabeto**

Em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, Lacan inicia evocando duas funções: o escrito e a fala, ao mesmo tempo em que faz alusão a uma topologia para ambos – “entre o escrito e a fala: ela ficará a meio caminho” (Lacan, 1966/1998, p. 496) – que soa sugestiva, mesmo que ele se refira ao tema cujo convite o motivou a fazer tal exposição. Afinal, reúne escrito, fala e um *entre*, um *meio caminho*. Sem extrair mais consequências disso, destaco-a apenas como uma alusão proveitosa.

A noção de escrito é antecipada quando Lacan a define como uma “prevalência do *texto*” (Lacan, 1966/1998, p. 496). A concepção de escrita enquanto um texto ainda é por demais freudiana. Um texto guarda uma relação próxima, um pouco mais ou um



pouco menos, mas ainda assim uma relação, com a significação. Esta pode até estar em suspensão, mas não lhe é independente. Um texto permite uma leitura, enquanto que uma escrita, não necessariamente: uma escrita não é para ser lida.

A hegemonia da fala que vigorava até então parece ser perturbada. Cito Lacan: “Nosso título deixa claro que, para-além dessa fala, é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente” (Lacan, 1966/1998, p. 498). Este, o inconsciente, não se reduz a uma fonte de instintos, e parece contemplar algo mais que a primazia da fala. A noção de letra é tomada literalmente, *ao pé da letra*: “Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (Lacan, 1966/1998, p.498). É preciso destacar, primeiro que ela aparece como um suporte, o que em si não é exatamente um problema – p desde Freud, há uma busca por uma causa ou um suporte material.

Sob o impacto das constatações clínicas em torno do sintoma histérico, Freud se viu no cruzamento de duas abordagens díspares: de um lado, a racionalidade anatomoclínica de Charcot que, sem abrir mão de uma referência anatomopatológica pôde importar a noção de trauma para pensar o sintoma histérico, e, de outro lado, Bernheim, que recusava a inteligibilidade proposta por Charcot, defendendo haver uma sugestionabilidade peculiar nesses pacientes. Sendo apenas efeito de uma sugestão, o sintoma histérico poderia ser determinado pela força do significante, sendo seu efeito, mesmo que não direcionado conscientemente. Percebemos Freud entre uma causa interior e outra exterior à linguagem. Não se trata de defender uma causalidade orgânica e sim de constatar que o trauma, apesar de sua filiação ao discurso anatomoclínico, diz de uma causalidade pensada em exterioridade à linguagem. A tentativa freudiana passaria a ser a de dar conta dessa dupla determinação entre real e linguagem.

Freud faz uma crítica tanto a Charcot quanto a Bernheim. Recusa do primeiro a lesão propriamente dita, e do segundo a ausência de qualquer substrato que funcionasse como causa para a sugestionabilidade. Retém, contudo, a ideia de trauma relacionando-a com um *traço psíquico*. Além disso, a hipnose, utilizada por ambos, demarcou que a operação se dava fora do campo da consciência e fortaleceu sua percepção acerca do peso que a linguagem teria sobre o mecanismo de formação dos sintomas. Contribuiu também como inspiração para o tratamento que deveria aplicar a eles. Inspirado pela

surpresa e impacto provocados pela experiência clínica, Freud irá construir um aparelho psíquico que ofereça uma resposta à altura do problema trazido pelo sintoma histérico: um aparelho que funciona independentemente da consciência e que é o resultado de uma articulação entre *traço psíquico* e linguagem, permeados por quantidades de afetos. O aparelho psíquico elaborado é uma franca resposta ao problema clínico produzido no encontro com o sintoma histérico, é um aparelho que ao reconhecer uma articulação entre *traço psíquico* e *linguagem* faz mais que isso: admite uma distinção. Não haveria necessidade de articulá-los se não fossem desiguais. A resposta ao sintoma exigiu desde muito cedo uma resposta que distinguisse escrita e discurso. Esse problema se anunciou relativamente cedo na clínica de Freud.

O trauma se torna a tradução de um excesso de excitação que inscreve um *traço* com valor de materialidade fora da linguagem, mas com um efeito de sentido articulado a ela. A noção de excesso de excitação relacionada a uma causa material reflete, também, que há algo tanto no funcionamento do aparelho psíquico quanto na formação dos sintomas que insiste em se fazer presente. Contudo, isso não se expressa em termos de qualidades ou linguagem. É uma noção que se refere a algo irreduzível a uma representação.

Igualmente em Lacan, a causa material é distinta de uma causa formal. A causa material é “a forma de incidência do significante” agindo “como separado de sua significação” (Lacan, 1966/1998, p. 890). Nesse sentido o objeto *a* se tornará fundamental para a teorização da função da verdade como causa no que diz respeito ao saber e ao sujeito. De momento, sugiro reter apenas que a ideia da letra como suporte. Apesar de não ser o principal problema, uma vez que poderá ser entendida como um suporte material enfatizando os efeitos de sua materialidade. O que poderá se constituir como um problema de maior alcance seria pensa-la como um suporte do significante que implicasse numa hierarquia ou numa relação de utilidade, de instrumento. Tudo depende da aceção que se dará ao suporte. Considerá-lo como uma indicação da materialidade ou de um apoio que sustenta, a ponto de servir a uma utilidade, são duas direções diferentes, mesmo que não sejam durante todo o tempo, antagônicas.

Em um dos capítulos do *Curso de linguística geral*, Saussure aborda a teoria da língua com sistema, o significado, o significante, o signo, definindo as propriedades destes e conseqüentemente as relações entre eles. Ele encontra dificuldades para estabelecer

claramente as leis fonéticas que possam convergir para a noção de sistema. O significante é desprovido de substância uma vez que sua parte conceitual é constituída apenas por relações e diferenças com os outros significantes. Para Saussure, pode-se dizer o mesmo da parte material da língua, não sendo o som em si que permitirá distinguir uma palavra da outra, mas sim as diferenças fônicas que enfim conduzirão à significação. Nem o significante nem o som podem encontrar identidade em si mesmos e conduzir a uma significação, será apenas nas relações que marcarão as diferenças, tanto significantes quanto fônicas, que eles encontrarão seus valores.

Portanto, a parte material da língua é regida pelos mesmos princípios que regem a sua parte conceitual, o regime da pura diferença. Não há, em Saussure, uma tensão entre o significante e sua parte material, de tal modo que o funcionamento significante em relação ao fonema somente atualiza seu valor. Quando Lacan encontra uma junção, ou no mínimo uma aproximação, entre letra como suporte material do significante e o fonema, ele o faz inteiramente de acordo com a linguística saussuriana. Na psicanálise, a verdade opera como causa material e não como causa formal, e isso em virtude da incidência do significante disjunto do significado, o que resulta na possibilidade de emergência do sujeito do desejo. Um corte entre significante e significado, que pode ser representado também pela barra que os separa é a condição para que haja um efeito de sujeito.

A alteridade de qualquer elemento da língua só poderá fazer parte da própria língua. Diante de qualquer aparente exterioridade deverá se interrogar se não seriam produzidas como uma linguagem e assim se sujeitariam à mesma estrutura: “O valor da língua não depende de uma exterioridade que não seja a própria língua, e a significação depende da relação que confere à negatividade o papel regulador de qualquer positividade na língua” (Silveira, 2007, p.60). Lacan, ao interrogar a linguagem através da fala, tem os limites deste questionamento estabelecidos de antemão por ele mesmo. Ele interroga a linguagem com algo que não é exterior à linguagem, até mesmo por considerar que pode não haver algo que não esteja igualmente sob o mesmo domínio. Em *A instância da letra*, Lacan parece querer formular essa pergunta de outro modo. Porém, tanto a letra quanto a escrita estão neste momento submetidos à fala, e conseqüentemente à linguagem. Esse é um dos pontos que trará à sua reflexão sobre a escrita chinesa um

lugar de destaque. A possibilidade de interrogar a linguagem a partir de outro lugar que não da linguagem.

A linguística não é condição para o inconsciente, e, sim, este é condição para aquela. Apesar disso, ela não trata do inconsciente nem tem um discurso que aborde o sujeito, ao contrário da psicanálise. Na releitura que Lacan faz de Freud, é possível localizar que é no corte da cadeia significante que será possível encontrar a estrutura do sujeito. Se o significante e o modo como ele determina o significado podem vir do encontro com a linguística, esta começa a apresentar espaços em branco nas elaborações acerca de um sujeito que seja efeito desses cortes na cadeia e dos furos de sentido. Principalmente quando constata tais furos se mostram como os determinantes primordiais do discurso. O sujeito vai se descolando cada vez mais das vias que o atrelavam apenas aos domínios do dizer.

O projeto lacaniano de Retorno a Freud pela via aberta pela linguística estruturalista de Saussure e Jakobson é francamente explicitada neste texto, a começar pelo uso que Lacan faz do algoritmo que extrai da linguística, que é indicado por ele como sendo tanto o que funda a linguística como ciência, quanto a tópica de um inconsciente estruturado como uma linguagem:

S  
s

Donde se extrai a posição destacada do significante e do significado, sendo um diferente do outro e principalmente separados por uma barreira que resiste à significação. A relação que terá que ser pensada entre significante e significado se dá por subtração da significação. Justamente por serem distintos e disjuntos, a questão sobre o que rege a relação entre eles se torna fundamental. O significado não determina o significante nem lhe confere a significação.

A função do significante não é a de representar um significado. Daí a importância da barra que separa os dois elementos básicos da linguagem. O significante não tem como ser definido nem a partir do significado, nem da significação. Esta remete tão somente a outra significação mostrando o erro de uma interpretação que prescindia do significante,

uma vez que não teria como conter essa remissão incessante. É o erro também do positivismo lógico que desconsiderando a função do significante recai no reenvio constante ao sentido. Aqui aparece a primeira referência a Mêncio, muito embora seja apenas indireta<sup>37</sup>, pois não há um debate com Mêncio nesse momento, sendo outro o alvo do comentário de Lacan. Se não fosse pelo fato de haver um amplo uso de referências chinesas durante seu ensino essa menção passaria provavelmente despercebida, como ocorre com outras tantas a respeito dos chineses. É preciso ter cuidado nesse ponto, pois tomar o aparecimento de Mêncio neste momento como sendo de algum modo correlato das outras passagens em que Lacan convocará o filósofo chinês para um debate é incorrer em erro. Não podemos aproximar essa menção indireta, cujo alvo é uma crítica a um autor amplamente criticado por Lacan em inúmeras situações bem como ao seu positivismo lógico, com as referências verdadeiramente a Mêncio nas lições do Seminário livro 7, *A ética da psicanálise*, e no livro 18, *De um discurso que não fosse semblante*. Nessas ocasiões sim, é de Mêncio que se trata.

A barra entre significante e significado impõe uma tópica e com ela um paralelismo. Ao mesmo tempo o significante entra no significado. Mas como isso pode ser possível? Se estão separados por uma barreira, havendo um paralelismo entre o que está no nível superior e aquele que está abaixo, como pode haver uma penetração de um no outro? Além disso, como nem a linguagem, nem o significante são imateriais, como uma materialidade poderia entrar no significado? Como a letra é pensada como a materialidade do significante, as perguntas recaem também sobre ela. Será preciso pensar uma letra que, embora seja matéria, seja, também, passível de permitir ao significante penetrar no significado.

O exemplo da justaposição de duas portas com os significantes *Homem* e *Mulher* que serão repetidos no Seminário 18, são referidos aqui com a expressão *duas pátrias*. Esse esquema, que está em Saussure para ilustrar a relação entre a coisa e nome<sup>38</sup>, é retomado por Lacan nesses dois momentos. Ele surge como uma maneira de ilustrar o reinado de *Maya*, da ilusão que já fora mencionada em *Função e campo*, de que o

---

<sup>37</sup> Trata-se do livro *Mencius on the mind* de Ogden, C.K. e Richards, os mesmos autores de *Meaning of meaning*.

<sup>38</sup> O problema é que o esquema das duas portas aparece em Saussure não como uma defesa de uma relação deste porte. Ao contrário. O uso daquele é apenas para ser recusado.

significante possa representar o significado. Seja qual for o nome acima da porta, *Homem* ou *Mulher*, a dimensão da coisa estará excluída. A cada passo dado neste texto, Lacan nos conduz de um modo alusivo, a uma terminologia que nos envia a uma topologia de campos e fronteiras, como se um de seus temas centrais fosse a própria barra e os territórios, fronteiras, limites e transposições que ela viabiliza ou não. Os efeitos que o significante produz são pensados sempre em relação à barra. “Resta perceber que degrau e que corredor S/s do significante... tem que transpor para levar suas conexões” (Lacan, 1966/1998, 504).

A linguagem, tal como deve ser concebida, em nada deve às funções somáticas ou psicológicas no indivíduo. A anterioridade da linguagem em relação ao sujeito introduz a dimensão de mais um efeito do significante, o sujeito pensado no lugar que é ocupado pelo significado entra no jogo marcado por uma determinação e alienação no campo da linguagem. Um sujeito que é efeito da articulação significante presente no discurso antecipa que não se tratará de um abalo à primazia da fala, do significante e do simbólico, mesmo que se pense uma função da letra e da escrita. É preciso encontrar um modo de articular uma função (a da fala), um campo (o da linguagem) e um suporte material (a letra), que a fala toma emprestado da linguagem.

Uma questão pode ser formulada em função das relações entre linguagem e inconsciente quando, por exemplo, em um lapso, se pode dizer alguma coisa justamente quando uma palavra falta e é substituída por outra. Ou quando, nos *Estudos sobre a histeria*, uma paciente se vê diante do *olhar penetrante* da avó, que lhe *perfura* chegando a causar dores insuportáveis na face. Quando a mesma paciente, impedida de andar com fortes dores no calcanhar pode conduzir a um verbo em alemão *aufreten*, portador de duplo sentido: *andar* e *apresentar-se*. Ou no caso de outra paciente<sup>39</sup>, que sofria algum tempo com sintomas de astasia e abasia, em que *alleinstehend*, em alemão, pode significar tanto *vivendo só* quanto, no sentido literal, designando uma pessoa que “*fica de pé sozinha*” (Arrivé, 1994/1999). Sintomas fundados a partir de jogos de palavras, de articulações significantes. É preciso ainda dizer o que permite *essas* conexões específicas. Não é suficiente atribuir à diacronia da língua, que, contudo, é fundamental. O que o sistema de uma língua fornece para esse jogo semântico é essencial, mas não o

---

<sup>39</sup> Elisabeth von R.

bastante, caso contrário, teríamos um coletivo de sintomas idênticos. O inconsciente é estruturado como uma linguagem, o que determina o sentido do sintoma, mas não é apenas a língua e a linguagem que diacronicamente selam o destino de alguma articulação. Há algo da fala, naquilo que Lacan, saussurianamente e freudianamente, coloca-a em uma relação de impasse com a linguagem.

Há mais de uma forma de pensar a barra que separa o significante do significado. Uma delas é essa: a linguagem é um muro que se opõe à fala (Lacan, 1953). A divisão do sujeito que pode ser lida pelas referências hegelianas ao desejo, ou cartesianamente quanto ao *cogito*, pode ser pensada também pela via dessa *barra* que impõe uma divisão entre o que se quer dizer e o que se diz. Uma barra que cinde o sujeito no ato falho, no lapso, tal como nos sintomas que, ao se valerem de jogos significantes explicitam a suspensão do significado. É claro que também é possível pensar o sintoma e o gozo como signo, mas isso exigiria introduzir de imediato Peirce, que é de onde Lacan vai buscar a noção de signo. Ele não se vale da noção de signo em Saussuree, por isso, por enquanto, não vou introduzir Peirce na discussão. Ficaremos na divisão do sujeito pensada a partir da barra que separa o significante do significado.

O discurso concreto se vale de significantes, significados e significações, que só são possíveis num empréstimo tomado de um campo simbólico. Porém, há uma gramática em curso nesses jogos de linguagem. Não uma gramática formal, mas um modo de funcionamento que é preciso tornar claro. Levando-se em conta o algoritmo da linguística que é paralelo ao da tópica do inconsciente, esse funcionamento está inteiramente concernido em torno das relações possíveis entre a linguagem e uma barra. A primeira questão é saber se essa barra faz parte de linguagem ou é extima a ela. Sendo um fora da linguagem, essa barra fará a função de algo estranho com o qual aquela terá que se virar.

Será em virtude da presença dessa peça estrangeira à linguagem resistente a uma tradução que se formarão os jogos entre os elementos simbólicos. Tudo se passará considerando um corredor sob a barra ou num degrau que transpõe a barreira horizontal. O interesse é sobre os efeitos do significante, sobre o significado, sobre a significação e sobre a subjetividade. Nenhum destes revela a verdade do significante nem o aprisiona numa definição. Muito pelo contrário, a despeito da materialidade que lhe cabe o

significante comporta-se como se fosse híbrido, penetra, perfura, transpõe. É preciso lançar um olhar para esse virtuosismo da movimentação de um significante que se dá apesar da existência da barra. Ele entra no significado determinando-o, como o sujeito será pensado no lugar desse significado, a mesma pergunta se aplica, posto que essa subjetividade estará capturada também pelo significante. Não há como abalar a primazia que perdurará por mais algum tempo no ensino de Lacan. A questão sobre a letra, antes de *Lituraterra*, não trará uma diferença significativa neste quesito, muito em virtude do fato de que, mesmo adotando uma diferença entre duas tradições de escrita, a ocidental e a oriental, Lacan, intencionalmente ou não, não adotará, até o seminário *De um discurso que não fosse semblante*, ou pelo menos, até aqui no texto de 1957, o que ele mesmo aponta e destaca na tradição da escrita oriental. Ou seja, em 1957 ele aponta o caminho apesar de não segui-lo efetivamente. Ele nos dá um exemplo de um dos problemas que o debate com os chineses o ajudará a pensar: dizer uma coisa e fazer outra, numa disjunção entre fala e ação, ou entre a linguagem e o que concerne ao corpo e à pulsão.

Seja qual for o acesso do significante ao significado, passando sob a barra de modo com que ela exista como o sucesso de uma barreira, ou transpondo-a como se furasse os limites de uma fronteira, num e noutro, não comportará nenhuma significação. Apesar da estrutura do significante ser definida pela articulação, estas se dão excluídas da função representativa e de significação.

As alusões que remetem à *Lituraterra* vão se estendendo ao longo do texto: além de *barreira*, *degrau* e *corredor*, que dão *acesso*, *duas pátrias*, ainda surge *invasões*, fornecendo-nos uma imagem da barra interpretada como uma fronteira, e com as consequentes questões de como a lógica significante opera com ela. Neste caso, dizer uma coisa em disjunção com as ações se refere a uma barreira que separa o que o saber pode atingir com a ajuda do significante, das condutas que teriam que ser pensadas, ou como manifestações dos efeitos significantes, ou como algo dirigido por um causa material fora da linguagem.

O significante, sendo uma pura diferença, podendo ter uma significação ou outra somente numa relação com outro significante, encontra ainda um elemento diferencial último. Para Lacan, uma descoberta decisiva da linguística são os fonemas, que são estes elementos diferenciais últimos no discurso. Os fonemas cumprem uma dupla



função de “se reduzirem a elementos diferenciais últimos e de os comporem segundo as leis de uma ordem fechada” (Lacan, 1966/1998, p. 504). São, ao mesmo, tempo a unidade mínima da fala, obedecem às regras da linguagem e ainda são desprovidos de sentido e de significação. Esse elemento que é essencial à fala é também predestinado (Lacan, 1957) a abrir as vias que presentificam a letra. Há uma clara articulação entre fonema e letra que pode ser encontrada nas páginas 504 e 505 da edição brasileira dos *Escritos*<sup>40</sup>, nas quais poderíamos encontrar uma teoria da letra apoiada numa teoria da escrita, encontramos na verdade um apoio na função da fala. Aqui se define o contexto em que o suporte se aplica: a letra é o suporte do significante, não implica que sejam essencialmente distintos. Ao contrário, o estatuto da letra parece algo híbrido entre a escrita e a fala. Por um lado recorre a uma dimensão que decorre aparentemente da escrita, que será abordado em breve, e de outro se identifica com o fonema, unidade mínima e elemento diferencial último da fala.

Uma vez que a letra é a “estrutura essencialmente localizada do significante” (Lacan, 1966/1998, p. 505), e que tal estrutura está no fato dele (o significante) ser articulado, podemos dizer que a letra é a localização do ponto de articulação significante. Uma causa material que mobiliza e modula as articulações, seja pela via das conexões metonímicas ou das substituições metafóricas. Como colares de anéis que se prendem em outros colares de anéis, assim devem ser pensadas as articulações significantes nas cadeias. O modo de localizar o que permite tais ligações, como já foi dito e repetido, não parte nem das significações nem dos significados. Dizer que parte dos significantes pode ser o bastante, mas como estes são pura diferença, não tendo nenhuma identidade, deve haver algum elemento que determine para além do sentido o ponto de engate. Essa seria uma função da letra, localizar as condições estruturais e o ponto em que se determina a ordem das invasões constitutivas do significante. A gramática significante, mais do que dada pela língua e pela linguagem, é dada pela letra.

Sendo assim, é ela que ordena a articulação e equivocação possíveis entre os significantes *Vermögen* e *Unvermögen*, e entre *Wespe*, *W* e *S.P.* A letra parece ser também aquele *decalque criptográfico* que orientou a adivinhação de Freud na

---

<sup>40</sup> Página 501 da edição francesa.

interpretação no caso do Homem dos Ratos em que imputa a proibição ao pai morto. Retomo aqui parte de uma citação feita no capítulo anterior:

o grande roteiro compulsivo que lhe foi levado pelo paciente parece ser o decalque criptográfico, e no qual vem a motivar enfim os impasses onde se desgarram sua vida moral e seu desejo. Porém o mais incrível é que o acesso a esse material só tenha sido aberto por uma interpretação. (Lacan, 1966/1998, p. 603).

Não sendo o próprio significante, não poderia aparecer no discurso, estando de algum modo fora da fala, o que levaria a conclusão de que se trataria de uma interpretação inexata. É possível observar os termos que Lacan se vale para apontar uma escuta, ou leitura, de Freud de algo que não aparece no discurso: em *Função e campo*, Lacan fala de *liberdades com a exatidão dos fatos* e de *apercepção*. Pouco depois, em *Variantes do tratamento padrão*, diz que Freud *parece ter adivinhado sem saber* de algo que, contudo, fora extraído das cadeias da fala. E em *A direção do tratamento*, diz que Freud *presumiu* e que teve uma *intuição*. Todos esses termos não servem de modelo para pensar a prática analítica, e jamais poderiam ser norteadores para a interpretação. No entanto, refletem bem o sentido de que é fundamental que a interpretação capte na fala o que não está aparente nela mesmo enquanto significante. Não há nisso uma recusa ou refutação destes, apenas a localização do que estrutura a gramática de suas articulações. A letra não pode prescindir da cadeia.

Outra conclusão a ser retirada é que a letra, nesta perspectiva se situa em relação à barra, e não na barra. Como ela é o suporte material que localiza a estrutura das articulações significantes, ela será pensada onde ocorrem tais articulações. Ou seja, abaixo da barra na metonímia, ou na transposição dela, na metáfora – mas não na barra. Como diz Laurent (2012, p. 64),

Essa passagem... em que Lacan nos confia sua meditação sobre os diferentes modos pelos quais o ser vem à linguagem, nos conduz às figuras da metáfora e da metonímia, que lhe parecem operantes tanto na poesia chinesa, diz ele, quanto na poesia ocidental. A barra [barre] lhe parece, então, a verdadeira árvore [arbre] que [nos seus galhos] organiza a partilha entre elas.

Laurent faz referência ao anagrama de inspiração saussuriana realizado por Lacan, entre *arbre* e *barre*. Cito:

Trata-se de um anagrama..., para sustentar que, no modo como Saussure figura o ‘signo linguístico’, a barra entre significante e significado é, ao contrário do que pretendia esse

linguista em *Curso de linguística geral*, literalmente um obstáculo entre significante e significado. Lacan sublinha o anagrama *barre-arbre* para mostrar-nos o quanto um significante não é, quanto ao significado, o outro lado dessa ‘moeda’ concebida por Saussure como signo linguístico: se, tal como encontramos em um anagrama, uma palavra pode conter outra e ambas comportam conceitos bem diferentes, há primazia do significante sobre o significado e não inter-relação. Como tal anagrama em francês não se mantém na tradução para o português, foram incluídas, na passagem acima, as palavras ‘em seus galhos’, visando, também, à melhor apreensão quanto ao modo como a ‘árvore’ organiza a partilha entre a poesia chinesa e a poesia ocidental. (Laurent, 2010, N. R. T., Laia, p. 92)

A barra entre significante e significado não é a mesma para um e para outro. Os traços que contornam os dois elementos da linguagem cercando-os como se estivessem dentro de um quadro, dentro de um limite, é abandonado pelo uso que Lacan faz deles. Porém, é como se a exclusão destes tivesse reforçado o traço que restou, escrito como barra. Em Saussure não há uma barra, muito pelo contrário, ela é uma linha que exerce a função de um índice de relação entre os componentes do signo saussuriano. Essa linha é apenas uma escrita que vale para a metáfora da folha de papel, que ao sofrer a ação da tesoura corta tanto um lado quanto o outro da mesma folha. A linha da relação que garante uma relação biunívoca é subvertida por Lacan. De acesso e índice de relação, a linha se torna barreira. E, como já foi dito aqui em alguns momentos, deixa a questão de saber se é uma barreira intransponível ou não.

A história que a análise extrai do significante não é uma história do significado. Este assume em relação ao primeiro uma dupla condição, já mencionada, de subordinação e de separação, não lhe restando nem a condição de ser o que é representado pelo significante. Como é antecipado na nota acima citada, a barra pode funcionar como um dos sentidos possíveis para uma *razão* desde Freud. Há uma nova racionalidade instituída por Freud, mas há também, como pode ser formalizado pelo apoio na linguística saussuriana, há também uma *razão* no sentido matemático, em relação à barra. Essa *barra-árvore* (*barre-arbre*) distribuí, é uma *ratio*, para as operações de metáfora e metonímia. Não sei ao certo se ela distribuiria, como consta na nota, uma partilha entre a poesia chinesa e a poesia ocidental. É o que diz Laurent no seu texto *A carta roubada e o vôo da letra*, se referindo ao que foi indicado por Lacan. Por um lado isso está correto, afinal uma poesia é uma poesia<sup>41</sup>, e a própria poesia chinesa não é uma poesia especial e superior. Mas, ainda assim, ela não é uma poesia como qualquer outra,

---

<sup>41</sup> O embrolho dessa expressão é intencional.

apesar de ser como outras tantas. Considerá-las como fazendo parte de um mesmo conjunto a ser distribuído pelo *tanto, quanto* do próprio Lacan é desconsiderar o que ele mesmo mostra com a barra. A diferença entre a poesia chinesa e a ocidental não é de fronteiras, muito menos a de uma linha saussuriana que relaciona duas faces. A diferença, apesar de todas as semelhanças, tem mais a ver com a barra de agora e o litoral de depois. Se Lacan não enfatizou isso em 1957, o fará depois.

O mais importante da barra é sua função de barreira, naquilo que impede, que separa, mas também como o que pode ser ultrapassado. Em decorrência do que ela impede e do que ela permite é possível encontrar em Jakobson os dois modos de funcionamento dos significantes. Em concordância com a ideia de que o inconsciente é uma cadeia de significantes que numa ou noutra cena se repete e insiste, a metonímia rege o funcionamento que confirma a barra como fronteira que resiste à passagem, enquanto a metáfora, por sua vez, é o funcionamento que cumpre a outra face da barra, como o que permite que seja transposta.

O significante... deve ser estruturado em termos topológicos. O significante é primeiro aquilo que tem efeito de significado, e importa não elidir que, entre os dois, há algo de barrado a atravessar. Esta maneira de topologizar o que é da linguagem é ilustrada da maneira mais admirável pela fonologia, no que ela encarna o significante no fonema. (Lacan, 1973/1985, p. 29).

A materialidade da linguagem e do significante pode representar um problema para a transposição da barra. Justamente no texto em que celebra o encontro de Freud e Saussure encontra também um ponto de impasse em torno da questão da barra. Sendo saussuriano ele defende que o significante é pura diferença, sendo por isso desprovido de substância. Por outro lado, sendo freudiano, encontra no mesmo significante uma materialidade, em total conformidade com a noção de causa material. A letra cumpre, neste texto, a função de um suporte material para o significante. Então, como ser freudiano e saussuriano com o mesmo significante? E ainda responder pela metonímia e pela metáfora as possibilidades oferecidas pela barra? Acho difícil dizer com maior segurança, mas parece-me que a fala na sua relação estreita, tomada da noção do fonema na linguística, oferece uma saída, ao menos temporária.

A letra, mesmo que se refira a um texto, devendo ser tomada, como diz Lacan, *ao pé da letra*, se apoia, em verdade, na noção de fonema, e não de escrita. Como já citei um pouco acima, é Lacan (1966/1998) quem diz textualmente que os elementos diferenciais últimos são os fonemas. A materialidade que é atribuída ao significante é a materialidade do som ou do fonema, mas não da escrita. Esta, por sua vez, aparece com um papel secundário, quase alegórico – digo quase, pois não é de todo certo. Vale lembrar que mais uma vez Lacan se mostra freudiano quando busca encontrar as bases tanto para a letra quanto para o encontro entre o inconsciente e a linguística estruturalista:

Desde a origem, desconheceu-se o papel constitutivo do significante no status que Freud fixou de imediato para o inconsciente... E isso por duas razões, das quais a menos percebida, naturalmente, é que essa formalização não bastava, por si só, para que se reconhecesse a instância do significante, já que, quando da publicação da *Traumdeutung*, antecipava-se em muito às formalizações da linguística. (Lacan, 1966/1998, p. 516).

Novamente, faz recurso à interpretação dos sonhos. A respeito da transposição da barra, Lacan chama a atenção para um destaque a ser dado à metáfora principalmente no campo da poesia moderna e na escola surrealista, que foram responsáveis por um grande passo. Por essa via, qualquer conjunção de dois significantes teria o valor de uma metáfora. A poesia é colocada em posição de equivalência com a metáfora – ambas possuem virtudes criativas. As expressões *centelha poética* e *criação metafórica* se identificam para, em seguida, surgirem como *centelha criadora da metáfora*: “Ela brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia” (Lacan, 1966/1998, p. 510). O ofício do poeta é o de promover a operação de uma palavra por outra, situando a poesia como um jato contínuo ou um tecido de metáforas. Ela é capaz de dar um destino para os dois significantes implicados na metáfora, enquanto um passa a ocupar um lugar na cadeia por ter substituído um outro, este, agora oculto, continua em atividade marcando sua presença em conexões com outros significantes abaixo da barra. O significante que é metaforizado não desaparece, continua ativo aceitando a existência da barra, num jogo metonímico. A poesia mostra como é possível ao mesmo tempo transpor e se submeter à barra.

Se este pode ser o arranjo encontrado no próprio sintoma, não importa. Isso só aproximaria a possibilidade de pensar em tratar o sintoma pela via de algo que encontre na poesia algum apoio. Por outro lado, o sintoma volta sempre no mesmo lugar, está inscrito nas malhas das repetições, enquanto a poesia está colocada ao lado da criação. Freud, na conferência 23, *Os caminhos da formação do sintoma*, vê no poeta um caminho um pouco diferente daquele apontado por Lacan. Não fala da poesia em relação à interpretação, mas do poeta diante do sintoma. Ele aponta que o artista encontra na arte um caminho diferente que conduz da fantasia de volta à realidade. Ele tem mais recursos à sua disposição: sabe como dar forma aos seus devaneios tomando uma certa distância daquilo que seja demasiadamente pessoal, além de compartilhar pela via do prazer estético, o prazer que obtém desses devaneios; sabe como atenuá-los de modo que não traiam suas origens proscritas; sabe e tem o poder de moldar o material de modo a torná-lo uma imagem que corresponda à sua fantasia e por fim; saber fazer conexões entre a produção de prazer e a representação de sua fantasia inconsciente. Portanto, está mais em questão o saber do poeta com a língua, e com o caminho que dá às pulsões e formações do inconsciente. Parece-me, assim, um caminho distinto do tomado por Lacan.

O exemplo extraído de Victor Hugo demonstra as virtudes poéticas. No verso “Seu feixe não era avaro nem odiento...”, comentado por Lacan, onde encontramos o termo *feixe* era esperado um nome próprio, o de Booz, que foi metaforizado pelo *feixe* que agora ocupa seu lugar. Esse termo, introduzido no lugar de um nome, não o substitui somente, já que faz de Booz, por ser substituído, um lugar *vazio*. Essa substituição provoca um furo, um *vazio*. Substituído, Booz não pode desconsiderar a barreira imposta pela barra, mas pelo *tênuê fio* escrito pelo termo *Seu* que antecede o termo *feixe*, e isso mostra que não Booz desapareceu, mas sim que não se faz aparente nos termos da cadeia. Ou seja, tem efeitos na cadeia, apesar de não aparecer nela. Afinal, “é entre o significante do nome próprio de um homem e aquele que o abole metaforicamente que se produz a centelha poética” (Lacan, 1966/1998, p. 511). A metáfora e a poesia modernas merecem destaque pelo modo com que operam: “A metáfora se coloca no ponto exato em que o sentido se produz no não-senso” (Lacan, 1966/1998, p. 512), tal como no chiste (*Witz*).

Então, a operação do inconsciente em termos de metáfora e de metonímia, pode ser escrita como sendo poética. Como o próprio Lacan já havia nomeado, o inconsciente freudiano é um inconsciente poético. Seguindo esse caminho, a poética em jogo no inconsciente é a mesma que encontramos claramente no chiste. A combinatória que o coloca em curso leva em conta a letra nos jogos que faz com a linguagem. Isso nos conduz a uma perspectiva em que a letra é colocada no cerne da hipótese do inconsciente. Não é por menos que Lacan se apropria dos caminhos da letra para chegar à verdade em Freud (Lacan, 1957). É uma noção de letra que precisa estar em articulação com a dimensão da poesia para que possamos encontrar seu lugar. É certo que pode vir igualmente da lógica matemática, mas, a fim de fazer valer a articulação com o significante e com o chiste, no inconsciente, prefiro situá-la do lado da poesia. Mesmo não sendo seu único domínio.

### 3.3 A letra e o rébus

“Na *Ciência dos sonhos*, trata-se apenas, em todas as páginas, daquilo a que chamamos a letra do discurso, em sua textura, seus empregos e sua imanência na matéria em causa” (Lacan, 1966/1998, p. 513). Faço questão acrescentar mais uma citação em que Lacan revela senão a fonte principal, ao menos uma das fontes principais para organizar seu pensamento sobre a letra. Ele vai encontrar as referências para a letra por dois caminhos, um vindo da linguística, apoiando-se no significante e principalmente no fonema, e outro vindo de Freud, tanto nos chistes como nos sonhos. Para dizer mais diretamente, na noção de rébus: “A primeira cláusula... é que o sonho é um rébus. E Freud trata de estipular que é preciso entendê-lo, como afirmei a princípio, ao pé da letra” (Lacan, 1966/1998, p.513). Porém, o que ele havia dito a princípio que deveria ser entendido ao pé da letra não era o rébus, e sim a letra<sup>42</sup>. Confusão? Ele teria apenas se equivocado? Seria algo insignificante? Tendo a crer que não: “O que se prende à instância, no sonho, dessa mesma estrutura literante (em outras palavras, fonemática) em que se articula e se analisa o significante no discurso” (Lacan, 1966/1998, p. 513). O fonema faz a interseção entre a letra e o rébus.

---

<sup>42</sup> “Mas essa letra, como se há de tomá-la aqui? Muito simplesmente, ao pé da letra” (p.498). Portanto se refere ao rébus na página 513 fazendo referência a uma passagem em que se referia à letra. Essa troca pode ser fortuita e sem importância. Mas pode, também, indicar uma quase equivalência entre rébus e letra. É claro que à luz das últimas elaborações acerca da letra, essa aproximação é impensável. Contudo, quero dizer que em *A instância da letra* pode ser difícil desconsiderar essa semelhança.

A letra, seja no discurso do paciente, no discurso do sintoma, ou no discurso do sonho, permite localizar a estrutura de articulação significante a ponto de se confundir com a noção de inconsciente<sup>43</sup>. No ponto em que permite operar com jogos de significantes de um modo combinatório que exclua a significação, ela pode ser pensada tanto a partir do que encontramos no chiste, quanto no rébus. A vantagem deste é que ele demonstra como uma imagem pode ser destituída de toda significação e ser apreendida fonematicamente, exercendo uma função significante. Conceber o sonho como um texto escrito com imagens na perspectiva do rébus corresponde a um modo de capturar a letra do discurso do sonho.

Pensar a letra a partir do rébus reúne duas faces: a da imagem, ou seja, da figurabilidade implicada tanto na letra quanto na imagem do sonho, e a do fonema, ao qual a letra se associa e a imagem do rébus se converte.

Onde e como o rébus permite que haja articulações no texto do sonho, senão através da tradução das imagens em fonemas, e conseqüentemente em significante? A figurabilidade do sonho sofre uma operação de fonematização que recusa toda significação. A letra não é muito diferente disso, pois extrai da prevalência do texto escrito sua figurabilidade, e se submete ao fonema para servir de suporte material ao significante. As duas fontes de materialidade da letra: figurabilidade e fonema. Se a letra não se situa na barra, mas rege as articulações significantes sob a barra nas conexões metonímicas, e nas transposições pelas substituições metafóricas, diante da figurabilidade e do fonema ela parece ter os contornos bem menos definidos. Não há barreira que seja obstáculo para que, de uma imagem, se faça som.

Se, nesse momento do ensino, a letra guarda qualquer relação com a escrita, isso se deve apenas ao aspecto figurativo, o que nos autoriza a pensar mais num texto do que na escrita propriamente dita. Para manter o termo *escrita*, talvez seja necessário considerá-la não como separada da fala, mas submetida a ela. Como hipótese, penso ser possível pensar em dois caminhos: ou a letra estaria do lado da fala e do significante, separada da

---

<sup>43</sup> “(...) se a letra não houvesse comprovado produzir todos os seus efeitos de verdade ao homem, sem que o espírito tenha que se intrometer minimamente nisso. Essa revelação, foi a Freud que ela se fez, e ele deu a sua descoberta o nome de inconsciente.” (Lacan, 1966/1998, p. 513).



escrita, mantendo com esse uma tênue ligação pela figuração, ou a letra estaria do lado da escrita apenas se ambas forem pensadas como suportes da fala, hierarquicamente submetidas a esta. Numa e noutra hipótese a letra ainda estaria do lado da fala, do significante e do fonema.

A semelhança estrutural entre rébus e letra permitiria localizar algumas articulações: 1) da imagem com o som sem passar pela significação; 2) do texto com o discurso tornando possível *ler* o discurso, e conseqüentemente *ler* a fala, o sintoma e o sonho; 3) as articulações das metáforas e metonímias (*Vermögen/Unvermögen, Wespe/SP, Seu feixe/Booz*, etc.). Como diz Lacan (1966/1998, p.514), “As imagens do sonho só devem ser retidas por seu valor de significante, isto é, pelo que permitem soletrar do ‘provérbio’ proposto pelo rébus do sonho. Essa estrutura de linguagem que possibilita a operação de leitura”.

Em seguida, na página 514, Lacan traz os exemplos dos hieróglifos do Egito e dos caracteres chineses:

Freud exemplifica de todas as maneiras que esse *valor de significante da imagem* nada tem a ver com sua significação, e recorre aos hieróglifos do Egito, onde seria ridículo deduzir da frequência do abutre, que é um *aleph...* que o texto concerne minimamente a esses espécimes ornitológicos. Freud encontra meios de se orientar, nessa escrita, por certos empregos do significante que se apagaram na nossa... para melhor nos remeter ao fato de que estamos numa escrita em que até o pretense *‘ideograma’ é uma letra*<sup>44</sup>. [grifo meu] (Lacan, 1966/1998, p. 514).

Os hieróglifos colocados ao lado dos pretensos ideogramas faz lembrar a associação feita por Freud. É surpreendente como Lacan se mostra aqui, tão freudiano a ponto de deixar em segundo plano o que havia aprendido nos seus estudos da língua chinesa. As semelhanças entre ambos cabem bem mais a um leigo do que para aquele que estudou uma das línguas em questão. Ou talvez, a semelhança seja realçada mais pelo ocidental. Um oriental não confundiria o lugar dessas duas escritas. Lacan terá tempo para desfazer o que fizera aqui. Acho importante destacar se procura mostrar o valor da figuração, da imagem, aderindo-a a escrita, a ponto de fazer uma comparação. O aspecto figurativo está mais aparente nessas escritas do que na escrita alfabética. Torna-se necessário fazer uma pesquisa minuciosa para encontrar a imagem vinculada à letra

---

<sup>44</sup> O intuito é chamar a atenção para o uso insistente da figuração, da imagem, mesmo que exerça uma função significante. E de outro, para fazer pensar o alcance dessa afirmação: o ideograma é uma letra.

A de nosso alfabeto. Ao contrário, nessas escritas, a hieroglífica e a do *ideograma* é possível encontrar rastros que na nossa se apagaram. A dimensão de palimpsesto da escrita é mais observável naquelas do que na escrita alfabética.

Ao se referir ao ideograma como *pretense*, Lacan não coloca em dúvida sua afirmação se ele seria ou não uma letra. É a outra coisa que ele se refere. Esta é uma das raras vezes que chama o caractere chinês de *ideograma*. Sempre houve uma clara preferência, muito acertada por sinal, de evitar chamar os caracteres chineses de *ideogramas*. Quando chega a fazê-lo, em poucas vezes como disse, é sempre com um ar de ironia e de deboche. Qualquer um que iniciar seus estudos dessa língua logo estará advertido do erro de chamar o 字 *zi* de *ideograma*, apesar de ser o termo consagrado<sup>45</sup>. Cito: “mas não é necessária a confusão atual a respeito desse termo”, diz Lacan se referindo à discussão quanto à inadequação ou não do termo “ideograma”, e, continua, “para que, no espírito do psicanalista sem nenhuma formação linguística, prevaleça o preconceito de um simbolismo que deriva da analogia natural, ou então da imagem redutora do instinto.” (Lacan, 1966/1998, p. 514).

É interessante observar essa passagem face-a-face com o que ele dirá durante o seminário *De um discurso que não fosse semblante*. Aqui o apoio à linguística permitiria ao psicanalista ter a exata medida do que é o caractere chinês, uma vez que, sem ela ele se veria tentado a encontrar nesses caracteres a expressão de um simbolismo de uma analogia natural. O psicanalista sem o recurso da linguística, sem a noção de significante, poderia tomar a escrita chinesa como uma escrita representacional, que represente a coisa ela mesma. Poderia cometer o erro de considerar que é uma escrita em que o aspecto figurativo resistiria à função significante, sustentada no regime da similitude. É tudo que o caractere chinês não é. A figuração que deixa rastros mais visíveis do que na escrita alfabética não faz dele um desenho que representa a coisa. Em resumo, a linguística com a noção de significante permite o acesso à melhor compreensão do que é a escrita chinesa. No início da década de 1970, a situação será tão diversa que a escrita chinesa será uma das formas de demonstrar o fracasso da linguística e ir *contra os linguistas*.

---

<sup>45</sup> Em virtude da consagração do termo entre os ocidentais, até os próprios chineses, ao traduzirem *zi* fazem uma concessão de chama-lo de ideograma, muito mais com o intuito de facilitar a comunicação do que por concordarem com a ideia que ele veicula. Professores de Mandarim usam o termo quando falam na nossa língua, jamais em chinês.

Lembro que nesta segunda seção do texto *A instância da letra*, denominada *A letra no inconsciente*, Lacan iniciou e permanece com os comentários a respeito do sonho, e mais especificamente do rébus. O aspecto da figurabilidade do rébus e da letra se tornam mais evidentes neste trecho:

A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta.

A *Verschiebung* ou deslocamento é... o transporte da significação que a metonímia demonstra... **O que distingue esses dois mecanismos**, que desempenham no trabalho do sonho, *Traumarbeit*, um papel privilegiado, de sua função homóloga no discurso? – **Nada, a não ser uma condição imposta ao material significante**... que convém traduzir por ‘consideração para com os meios da encenação’(sendo por demais aproximativa, aqui, a tradução por ‘**papel da figurabilidade**’). Mas essa condição constitui uma limitação que se exerce no interior do sistema da escrita, longe de dissolvê-lo numa semiologia figurativa em que ele se alie aos fenômenos da expressão natural. [grifo meu] (Lacan, 1966/1998, p.515).

O papel da figurabilidade distingue e sustenta as operações da poética do inconsciente, a metáfora e a metonímia, desempenhando um papel privilegiado no sonho e no discurso. A figurabilidade não ocupa o papel central na escrita, mas Lacan lhe confere um lugar importante sem que se caia na banalidade de associá-la a uma semiologia figurativa representacional. Mesmo que o caractere retenha mais os traços de uma imagem que uma letra do alfabeto, nem por isso sucumbe a uma semiologia, ou se joga nos braços de Maya<sup>46</sup>. A linguística e o significante ainda seriam sua melhor morada.

O que regula as articulações significantes presentes sob a barra, na metonímia, e na transposição através da metáfora, não são as significações dos significantes em questão, nem mesmo a suposição de significados que seriam representados por eles. O que regula e viabiliza essas articulações é o suporte da letra, e nela a figurabilidade exerce uma função, que não abre mão e nem é díspar da função significante. A figurabilidade e o fonema podem ser os nomes da materialidade da letra nesse momento do ensino de Lacan.

Porém, parece haver uma condição:

---

<sup>46</sup> Como apontado anteriormente, na *ilusão* de que o significado seja representado pelo significante, e de que haja uma relação biunívoca entre ambos.

Digamos que o sonho se parece com o jogo de salão em que se deve, estando na berlinda, levar os espectadores a adivinharem um enunciado conhecido, ou uma variação dele, unicamente por meio de uma encenação muda. O fato de o sonho dispor da fala não modifica nada, visto que, para o inconsciente, ela é apenas um elemento de encenação como os demais. É justamente quando o jogo e também o sonho **esbarrarem na falta de material taxêmico<sup>47</sup> para representar** as articulações lógicas da causalidade, da contradição, da hipótese, etc., que eles darão provas de ser, um e outro, **uma questão de escrita**, e não de pantomima. [grifo meu] (Lacan, 1966/1998, p. 515).

No Brasil, há um jogo que parece ser semelhante a este, que pode ser chamado simplesmente de *mímica*, ou de *Imagem e ação* se tiver como ponto de partida as cartas pré-definidas de um jogo industrializado. Nesse ponto, Lacan distancia a noção de escrita utilizada até aqui, da noção de texto. Nesta última há uma intencionalidade do dizer associada à própria dinâmica da articulação significativa. Enquanto que na citação acima a escrita ganha seu estatuto mediante o encontro com a falta de material taxêmico para representar o que se visa dizer. É diante da falta do significante, de uma questão que coloque em jogo o real é que podemos falar de escrita, muito mais do que de texto.

No percalço da letra pela via do sonho e do rébus, Lacan vai extraído da análise dos sonhos em Freud, as leis do inconsciente como uma instância da letra. Esta não se aplica somente ao discurso, pode ser extensiva ao campo das ações. Movimento importante, na medida em que se divorcia da predominância de elaborações que privilegiavam a fala e o discurso em *Função e campo*. A possibilidade de retomar a relação e a divisão do sujeito frente às suas ações por uma via que não seja exclusivamente a da dimensão da fala, é a oportunidade para dar mais espaço à satisfação implicada no sintoma, ao invés de entendê-lo apenas como um símbolo de linguagem. A discussão sobre o que envolve a divisão do sujeito frente às suas ações, em suma, frente ao gozo, será retomada, como disse anteriormente, no debate com Mêncio. O fato dessa questão das ações e condutas do sujeito com relação ao gozo se apresentar de modo inicial neste texto é uma das razões que desautoriza imaginar a presença de Mêncio no debate lacaniano neste texto. Como já disse, quando esse nome aparece, nessa ocasião, visa apenas a outro autor e a outro livro – p mas não a filosofia chinesa.

---

<sup>47</sup> Taxemia: “Menor unidade formal, traço simples de natureza gramatical. Ex: ‘você?’ Há dois taxemas: a classe formal selecionada e a entonação ascendente”.

Por fim, a construção da letra orientada pela referência do rébus, figuração e fonematização, encontra um matema que inclui a incidência do significante no significado:

$$f(S) \frac{I}{s}$$

### 3.4 O Indo-europeu e os anagramas

A partir do início do século XIX, os estudos linguísticos assumiram uma postura comparatista<sup>48</sup>. A tentativa era a de reconstruir, através da comparação sistemática entre diversas línguas, uma língua hipotética que seria a encarnação de um tronco, uma origem comum para todas essas línguas. Essa protolíngua forjada por um trabalho meticuloso de comparação das estruturas gramaticais grega, sânscrita, latina, persa e germânica, foi nomeada de *indo-europeu*. Vale notar que o método utilizado, histórico-comparativo, de base empírica, tomou, segundo Milner, como dados pertinentes aqueles que concerniam à forma fônica. O critério de verdade que é adotado não é a da semelhança, que teria pretensamente originado a pesquisa, mas sim uma correspondência em que a unidade mínima não é mais a palavra, mas sim o fonema. As correspondências entre os fonemas se tornam a um só tempo o centro e o produto desse estudo.

“O trabalho de reconstrução empreendido pela gramática comparativa mostra que a presença de um ou de outro fonema é contingente, mas a partir dessa presença, engendra-se uma lei que é da ordem da necessidade” (Silveira, 2007, p.89). O fonema indo-europeu figura como o resultado de uma série de correspondências entre fonemas, assim como a *palavra* nesta protolíngua é igualmente o resultado de uma série de correspondências entre palavras de línguas diferentes, mas analisadas ainda em termos de fonemas (Milner, 1978/1987). Dito de outro modo, o indo-europeu pode ser reduzido a um conjunto de fonemas oriundo de raízes e morfemas diferentes (Milner, 1978/1987).

---

<sup>48</sup> Isso se deu como consequência de um livro de Franz Bopp, *Sobre o sistema de conjugação da língua sânscrita, em confronto com o das línguas grega, latina, persa e germânica*. Este estudo acabou por instituir um modo de pensar a língua: a partir de semelhanças sobretudo gramaticais entre diversas línguas, se construiu a hipótese de que teriam uma origem comum.

Seguindo Milner, podemos considerar que a noção que reúne as línguas indo-europeias é o resultado menos de uma causa que funcione como origem comum, e mais como uma causa situada no desejo dos *indo-europeístas* de escrever o excesso, escrever la língua (Milner, 1978/1987). O indo-europeu é um exemplo de uma língua que foi resultado de uma elucubração de saber<sup>49</sup> (Milner, 1978/1987). Foi a canção que embalou o sono daqueles que sonhavam com uma língua originária, uma língua que se constituísse como unificante.

Antes desse sonho se ver encarnado no indo-europeu, a Europa já havia se deparado com um sonho semelhante. No momento em que o latim perdia seu valor de língua comum para o Ocidente, a Europa se deparava com a escrita chinesa que era empregada em diversas línguas diferentes. Não precisou de muito mais do que isso para que ela ocupasse um espaço que começava a ficar vago pelo declínio do latim. Os caracteres chineses surgiam ao olhar europeu como um instrumento ideal da comunicação universal, servindo bem a uma lógica formal.

Os anagramas fazem parte de um capítulo à parte no *acontecimento* Saussure, deslocado do movimento que o situaria na fundação de uma ciência da língua quanto naquele que o reconheceria como o significante mestre da linguística estrutural. Os anagramas poderiam fazer parte de uma espécie de *Livro Negro* de Saussure, sendo muitas vezes considerado um estudo mais duvidoso do que seu período dedicado à gramática comparativa. Contudo, existem aqueles que, principalmente por um desvio e contorno a partir da psicanálise, abrem espaço para reconhecer algo nos anagramas mesmo que numa escala menor do que a alcançada pelo *Curso*. É o caso de Milner.

Segundo Milner, quando Saussure procura encontrar respostas para a ocorrência de homofonias diante dos anagramas, ele se depara com o real. A busca segue o encaixe da similitude, do eco esparso e o que obtém são os fonemas da palavra-tema que se redobram e difracionam. Para Starobinski (1974), a leitura que é realizada é dedicada a decifrar combinações de fonemas e não de letras.

---

<sup>49</sup> Não é uma língua morta que não é mais falada, é uma língua que nunca foi falada, fruto apenas do encontro de desejos e saberes.

O sujeito, frente ao real da língua demanda que alguma representação se torne possível e se faça presente, a fim de suportar aquilo que lhe escapa. Para isso, é preciso atender a duas condições, a saber, que haja o repetível e que este se submeta à formação de uma rede. Pelo repetível funda-se a escrita e pelo que disso faz rede a escrita obtém a consistência do representável. Essa é a proposta da gramática que procura afirmar que o real que compete à língua pode, e é representável. Visa encontrar a regularidade que torne o real dócil às regras e normas, para dizer que o real tem leis. Por isso a gramática comparada, trabalhando em torno da raiz indo-europeia combinada às leis fonéticas, consiste na escrita (de regras) de um real (Milner, 1978/1987). É uma tentativa de escrever o real que se apresenta por uma apresentação fonética. Há uma escrita na gramática comparada, mas é apenas uma escrita da notação de formas.

A gramática, não a comparada, também procura realizar uma escrita, porém realiza-a de uma forma imaginária concebendo uma totalidade qualitativa da língua. Para Milner, uma gramática tem de ser completa porque versa sobre uma completude, por isso não pode haver uma gramática incompleta. A fragmentação gramatical seria o avesso e a contradição do imaginário da totalidade que ela busca.

Uma terceira forma de escrita que procura dar um tratamento àquilo que a fonética presentifica é a da linguística. Porém, o imperativo de completude o qual ela se submete não parte do exterior, mas sim de critérios internos, o que permite, ao contrário da gramática, haver fragmentos de linguística (Milner, 1978/1987). A exigência para o cumprimento da escrita da linguística é a total exclusão do não-todo e do real da língua. O projeto lacaniano de encontrar na linguística uma forma de escrever o real da psicanálise encontra-se comprometido desde seu primeiro passo. Não há casamento possível entre as teorias saussuriana e a freudiana, a não ser em termos bem restritos, afinal, a presença que uma exige, a outra exige a ausência. O real da língua é escrito de modo distinto por cada uma delas.

Milner chama a atenção para um paradoxo: a identidade do signo linguístico em Saussure é encontrada não na substância, mas na forma decorrente da rede de diferenças. Contudo, justamente a relação com os outros signos linguísticos, responsável pelo estabelecimento das diferenças, deixa de assegurá-las: “Saussure, aplicando o método clássico de exame dos textos, descobre um primeiro princípio, que

podemos chamar princípio de par: em um verso saturnino, os fonemas de cada tipo são sempre em número par” (Milner, 1978/1987, pp.54-55) – sempre os fonemas. Observando mais cuidadosamente, “é preciso acrescentar um princípio governando a **escolha** dos fonemas pareados; é o princípio do anagrama; em um verso saturnino, os fonemas são escolhidos a partir de um nome, ligado de maneira crucial ao sentido narrativo do verso” [grifo meu] (Milner, 1978/1987, p.55). Daí se supõe um saber explícito e consciente como causa para eles. O problema é que este pode multiplicar-se a ponto de provocar uma hesitação: “Uma vez definidos, os anagramas aparecem, indubitáveis, em todo lugar, fora do verso saturnino” (Milner, 1978/1987, p. 55). O impasse produzido pela inexistência de princípios não necessários uma vez que seriam, necessariamente, encontrados em qualquer texto pesquisado configura o que Milner chamou de um “real incontornável”. Seria preciso deslocar o que antes era atribuído a um saber obliterado por um “saber inconsciente da própria língua” (Milner, 1978/1987, p.55). Ainda segundo o autor,

é mais difícil do que parece estabelecer a verdadeira importância dos anagramas.

A primeira coisa a observar é que, mais exatamente, o anagrama nega o signo saussuriano:

- O anagrama não é diferencial: cada um dos anagramas repousa sobre um certo nome, do qual ele redistribui os fonemas... não é tratado no que ele tem de diferencial: ele tem uma identidade própria, um em Si, que não vai buscar na rede de oposições onde a linguística o apreenderia.

- O anagrama não é contingente nem arbitrário: sua função consiste em impor uma necessidade aos fonemas do verso, subtraindo-os ao acaso que marca as unidades lexicais. (Milner, 1978/1987, p.55).

O anagrama não é diferencial, há um *em Si* em jogo, assim como sua função é a de impor uma necessidade aos fonemas. Há este *em Si* de uma identidade que nega o princípio do significante e que submete os fonemas a um princípio. O que mais importa reter dessa relação dos anagramas com os fonemas, no contexto da minha questão, é que eles em nada se sustentam por um imaginário. Como diz Milner, os anagramas tocam o real da homofonia : “Uma série de fonemas pode sempre fazer eco a uma outra, e por aí significá-la por criptograma” (Milner, 1978/1987, p.56-57). Os fonemas dos anagramas ressoam, se tornando impossíveis de sufocar (Milner, 1978/1987).

O real da homofonia em questão é o mesmo que orienta o lapso e o chiste. Os anagramas podem, neste sentido, ser escritos no lugar do rébus. Com a ressalva de que



este é uma imagem que se faz fonema permitindo um jogo da equivocidade própria à homofonia, enquanto que os primeiros tocam no real da homofonia significando a série de fonemas em criptogramas. A ordem que regula o texto dos sonhos escrito de imagens que se traduzem em fonemas e função significante toca o real da homofonia por uma direção. Os anagramas o fazem agindo por uma direção oposta. Tanto em um quanto em outro é preciso não perder de vista que o real em jogo na homofonia não pode ser confundido com uma resultante, mas sim como causa. Ela aponta muito mais para o real da língua, para *lalíngua*, do que para as regras de um discurso.

A linguística, mais uma vez, não tem nada a dizer sobre as condições do lapso e do chiste, a não ser nomeá-las de contingência, ou tentar pela via de uma raiz indo-europeia, encontrar os princípios que governam as manifestações do real da homofonia. (Milner, 1978/1987). Ou como é feito por Saussure, tentar introduzi-lo no campo da filologia “relacionando-a a uma causa inteiramente contingente... escolhida por um técnico para fim de codificação, e subsistindo, distinto, como a chave criptográfica” (Milner, 1978/1987, p. 57). Por fim:

O anagrama revela-se, então, ambíguo: de um lado, ele fala da pertença da homofonia à língua, como o objeto da linguística; mas, por outro lado, ele diz o não-assimilável disto. Por isso, o anagrama só pode restituir a contingência requisitada negando as propriedades regulares do signo... o anagrama representa, incluído na rede do impossível da língua, um ‘a mais’ que dele se distingue. De um lado, ele é inteiramente formulável em termos de fonemas, e supõe uma análise fundamentada, por sua vez, no princípio que torna contingente a homofonia... por outro lado, ele nomeia um real que excede toda fonologia possível: por aí, pelo incontornável de seu real, ele coloca a língua em excesso... esta função de excesso, nós a chamamos alíngua. (Milner, 1978/1987, p. 57).

O anagrama revela que a homofonia pertence à língua e ao mesmo tempo é o inassimilável dela. Por isso mesmo pode ser pensado como um índice de algo que se excede na língua, e de algum modo, podendo se tornar algo que interroge os limites da própria língua. Interroga o Um da língua. Do mesmo modo, o anagrama pode ser formulável em termos de fonemas, é possível extrair dele uma formalização fundada em normas que lhe sejam próprias. E, de novo, simultaneamente, nomear um real que exceda toda fonologia possível. Diria que ele é uma escrita possível dos fonemas e também, a escrita de algo que resta como impossível aos fonemas. Talvez ele indique um ponto em que a escrita possa exceder o fonema, ao nomear um real que ultrapassa a

fonologia, fazendo da escrita algo que se descole da função de fazer a simples notação dos fonemas. Os anagramas talvez possam indicar uma escrita, que, ao escrever esse real, se torna indóceis a uma subordinação aos fonemas, uma vez que pode ultrapassá-los. Deixar de ser uma notação para fazer com que se note uma outra ressonância na língua.

Saussure até que tentou dar um contorno a esse real dos anagramas. Procurou pensá-lo como regido por uma lei, tentando recobrir o real com o simbólico, numa tentativa de reduzi-lo a um jogo de significante. Porém, isso não evitou que se deparasse com incidentes verbais que excediam a dualidade interna da língua, “escrevendo sua impossibilidade como um excesso não-domesticável, resistindo a todos os cálculos, deixando Saussure na soleira da porta” (Starobinski, 1974, p.73), da lei.

A análise fônica partiu da intenção de um poeta em cifrar uma palavra, para chegar ao que se excede em uma língua não em virtude da pretensa intensão de um poeta. Mas de um real que nos remete a um ato poético que concerna à própria língua como um impasse interno com a qual todas terão que se deparar. Da intensão de um poeta, à imputação de uma poética da língua, a despeito dela e por vezes até contra ela mesma.

Graças a Jakobson, o real da homofonia pôde deixar de ser o fracasso da filologia para se tornar o sucesso da linguística estrutural através da poética (Milner, 1978/1987). Diante do real que não cessa de não se escrever a poesia entra na cena como uma forma de escrever esse impossível, e com isso não mais recuar, muito menos ignorar, a tarefa de transcrever o real da língua. O risco, no entanto, é que este gesto de Jakobson não tenha evitado que o que é atribuído a um efeito de real venha a ser creditado na figura de um gênio poético.

Uma questão que persiste pode ser apresentada com o exemplo de anagrama utilizado por Lacan em *A Instância da letra*, entre *barre* e *arbre*. A palavra chave é a barra, ela que é anagramatizada segundo a importância que Lacan lhe confere. O rearranjo dos fonemas para formar a *arbre* nos mostram uma *árvore*, cujos galhos distribuem os fonemas do mesmo modo que distribuem as letras. Se por um lado a grafia dos fonemas não se confunde com a grafia das letras, por outro lado, uma vez escritos os fonemas podem se confundir com as letras uma vez que a função destas é justamente fazer a

notação dos fonemas. Nesse caso haveria, para as escritas alfabéticas, uma confusão entre letra e fonema.

### **3.5 Entre a figura no casco da tartaruga e o clarão de Heráclito**

O que foi exposto no tópico anterior indica um caminho da reflexão de Lacan a respeito da história da escrita a partir de duas abordagens diferentes, cada uma se referindo a uma tradição: uma ocidental e outra oriental. De um lado, a escrita alfabética, para a qual Eric Laurent demonstra corresponder a um apólogo, a saber, *A carta roubada*; e, de outro, a escrita ideográfica, cujo apólogo correspondente seria *Lituraterra*. O texto em que essa divisão aparece inicialmente, *A instância da letra*, não aparece nesta repartição. Este texto, mesmo que traga referências tanto ao pensamento, escrita e poesia chinesa, ainda se situa, tal como eu o entendo, do lado do apólogo referente à escrita alfabética. Porém, dando sinais de um forçamento que tende na direção do que virá a se concretizar em *Lituraterra*. Em *A instância da letra*, Lacan flerta com a mudança de eixo, sofre as ressonâncias do seu aprendizado de chinês, mas ainda tem os pés firmes no solo do alfabeto, principalmente freudiano.

A “figura que traça nosso destino no casco chamuscado da tartaruga” faz oposição ao “clarão que faz surgir de uma inominável noite a lenta mutação do ser no *hen panta* da linguagem” (Lacan, 1966/1998, p. 507). O clarão que faz surgir de uma inominável noite é uma referência a “Heráclito que faz aparecer na noite a lenta mutação do ser e a maneira como o Um, condensando-se em uma frase, vem nomear o inominável das coisas” (Laurent, 2010, p.64). Enquanto que a outra se refere a uma das possíveis origens da escrita chinesa.

Existem várias versões para a origem da escrita chinesa. Segundo a lenda, três imperadores contribuíram e intervíram, cada um a seu modo, para o processo de elaboração da escrita. O primeiro deles foi Fu Xi, que teria criado os trigramas divinatórios, aqueles mesmos citados por Lacan em *Função e campo*, os *kwa* mânticos<sup>50</sup>. Na verdade, os *bagua* são uma série de oito símbolos (*ba* significa 8, enquanto *gua/kwa* é lido como se fosse o nosso kua, ou cua; o som em português seria

---

<sup>50</sup> Comentados no capítulo anterior.

próximo a *pácuá*), oito trigramas, cada trígama sendo formado por três linhas horizontais que podem ser cada uma delas interrompidas ou não, sobrepostas umas às outras. Materialmente, é pouco provável que esta seja de fato uma origem da escrita chinesa, inclusive pelo fato de serem figuras compostas de traços retos e horizontais, enquanto a escrita propriamente dita, sempre contou com uma maior ou menor presença de curvas. Por outro lado são extremamente simples comparados à complexidade dos caracteres, mesmo aqueles mais arcaicos. Se houver alguma filiação da escrita com os *bagua*, esta seria apenas ideológica, e não técnica<sup>51</sup>. Nas palavras de Lacan (1966/1998, p. 277), “o rastro feito na areia do traço simples e do traço interrompido dos *kwa* mânticos da China, nasce o universo de sentido de uma língua, no qual o universo das coisas vem se dispor”.

O segundo imperador foi Sheng Nong que teria ensinado a fazer nós para o cálculo e registro dos acontecimentos. Outras civilizações se valeram de nós em cordas para registros, cumprindo algumas funções sociais da escrita, mas é muito pouco provável que esta tenha dado origem à escrita chinesa, mesmo que lhe tenha antecedido. Por fim, coube a Huang Di (que teria vivido no século XXVI a.C.) através de um de seus ministros, chamado Cang Jie, inventar a escrita após ter estudado os corpos celestes, os objetos e fenômenos do mundo, e de modo particular as pegadas de aves<sup>52</sup> e animais (Alleton, 2010).

As marcas feitas em cascos de tartaruga se referem a descobertas arqueológicas<sup>53</sup>. Numa das faces dos cascos e das omoplatas de cervos eram feitos alvéolos nos quais era inserido um pequeno objeto de bronze incandescente, o que produzia na face oposta rachaduras que eram interpretadas como se fossem uma escrita divina. Ao lado dessas

---

<sup>51</sup> Para mais sugiro o pequeno grande livro de Viviane Alleton, *Escrita chinesa*. Viviane Alleton juntamente com Léon Vandermeersch que serão citados com frequência neste trabalho, foram contemporâneos de Lacan na época da Escola de Línguas Orientais.

<sup>52</sup> Há uma divergência com relação a nomes na versão de Granet: “Qin Shi Huangdi, para impor a todo o Império a escrita oficial em uso na região Qin, mandou publicar por seu ministro Li Si” (Cang Jie na versão de Alleton) “uma antologia contendo, segundo se afirma, três mil caracteres, cujo emprego tornou-se obrigatório para todos os escribas” (Granet, 2008, p.40). Essa questão não interessa ao debate com a psicanálise, apenas para aqueles que nutrirem alguma curiosidade: há um impasse que não se reduz a nomes do Imperador e do ministro, mas de uma questão que oscila entre história e mito. Se Granet estiver correto, trata-se do Imperador Qin, responsável pela unificação da China que reinou entre 221 e 207 a.C.; o mesmo que construiu a muralha da China, que decretou uma escrita única e oficial para todo o Império, e é o mesmo retratado no filme *Herói (Hero)*. Caso contrário, trataria de um imperador mítico, que teria vivido no século XXVI a.C.

<sup>53</sup> “Durante o inverno de 1898-1899, em consequência das cheias de um rio que arrastaram terras, ‘fragmentos de carapaças de tartaruga e de omoplatas de cervos inscritas’ vieram à superfície numa aldeia próxima de Anyang, cidade da província de Henan situada ao norte do rio Amarelo” (Alleton, 2010, 72).

rachaduras foram encontradas outras inscrições que tinham por objetivo registrar algumas adivinhações que foram objeto de interpretação. Porém, depois foram identificados traços gramaticais nessas inscrições, demonstrando tratar-se de fato, de uma escrita<sup>54</sup>. Eles já eram dispostos em colunas verticais de cima para baixo, podendo dispor de uma sequência tanto da direita para esquerda quanto da esquerda para a direita. Não se trata, portanto, de uma escrita que foi o resultado de um trabalho intelectual. Ao contrário do que esperava Leibniz, a escrita chinesa não é fruto de uma análise dos pensamentos, não é uma língua formada por um sistema gráfico disposto como uma lógica formal. A escrita chinesa não é o produto de uma racionalidade analítica, não é uma extensão do *logos* como o conhecemos. Em sua origem é uma escrita do real. Rachaduras feitas ao acaso pela ação do calor não são uma escrita para ser lida, apesar disso, um sujeito se apropriou delas com um desejo de interpretação. Se algo semelhante ocorreu em outras culturas que mantiveram práticas divinatórias, estas, contudo, não originaram a escrita desses mesmos povos. A escrita chinesa em sua origem foi uma escrita do real que não é para ser lida, entretanto, fez-se um esforço para ler e interpretá-las.

Segundo Février (1984), para que haja escrita é preciso que se tenha, inicialmente, um conjunto de sinais que possua sentido e, em seguida, que esses sinais possibilitem gravar e reproduzir uma frase falada. De um modo bem resumido habitualmente considera-se três etapas essenciais para a escrita: a escrita sintética, analítica e fonética. Antes de haver uma escrita propriamente dita, que se caracteriza a princípio com representações gráficas, utilizou-se de objetos, grãos, penas, cordas com nós, bastões com entalhes atendendo a uma necessidade de cálculo, cronologia, etc. Os desenhos encontrados em cavernas da época aurignaciana e madaleniana, representam traços bem rudimentares de escrita, embora não representem palavras, apenas ideias ou desejos, no sentido mais simples do termo. Assim como os desenhos incisos em pedra abriam caminho para o surgimento de uma escrita sintética. Porém, em nenhum deles havia o desenvolvimento da decomposição da frase, visando uma reprodução gráfica da fala indo além de sucessões de ideias (Higounet, 2003).

---

<sup>54</sup> Identificou-se três tipos de inscrições: cifras que esquadrihavam as rachaduras, provavelmente indicando a ordem que deveriam ser lidas; caracteres que interpretavam as rachaduras; e outros que descrevem características físicas do suporte depois de ter sido aquecido (Alleton, 2010).

A etapa mais elementar da escrita concebe o uso de sinais ou grupos destes, servindo para sugerir uma frase ou ideias que componham a frase. Esses esboços gráficos são chamados de escrita sintética, que recebeu o termo alemão *Ideenchrift*, para indicar uma escrita das ideias. Esse é o primeiro ponto que serve de obstáculo para chamar o caractere chinês de *ideograma*. A rigor, *Ideenchrift*, a escrita das ideias, se refere a um tipo bem rudimentar de escrita que estaria dentro das escritas sintéticas. O que, definitivamente, não é o caso da escrita chinesa. Além disso, havendo uma limitação no número desses sinais da escrita sintética, enquanto o número de ideias e de frases é infinito, impõe-se que “a leitura dessas escritas depende a maior parte do tempo de rébus” (Higounet, 2003, p.13). A tentativa de representação dos sons, principalmente sílabas, através de figuras isoladas ou combinadas visando a formação da representação de palavras também compete mais a uma escrita sintética. Então não se trata de um rébus quando falamos da escrita chinesa dos caracteres. A aproximação feita principalmente por Freud, mas também por Lacan num momento inicial, é imprecisa. Lacan já havia estudado chinês quando do início de seu ensino, o que o impediria de cometer esse equívoco. Por outro lado, se essa relação entre o caractere chinês e o rébus é a rigor um erro, no ponto em que é usada, como coadjuvante do hieróglifo, do ponto de vista do problema que é tratado (a passagem da figuração para o fonema, da imagem para o significante) podemos entendê-lo e consentir com tal uso, fazendo concessões, para manter a discussão nos termos da psicanálise. Mas é preciso ter clareza que: 1) o caractere chinês não é um ideograma, e isso Lacan já deixa pistas no modo com que se refere a este termo; 2) o caractere chinês não é um rébus; 3) também não é o mesmo que um hieróglifo.

Como Lacan já havia estudado chinês, o mais provável é que em nome da questão que se apresentava pelo encontro entre Freud e Saussure, tenha considerado menos importante destacar essa diferença. Freud já havia deixado a escrita egípcia e a chinesa lado a lado para pensar o mecanismo dos sonhos, especificamente o rébus, Lacan seguiu inicialmente essa referência, apesar da imprecisão.

Quando se passa da *Ideenschrift* para a *Wortschrift*, a escrita das palavras, quando as imagens e figuras representam uma palavra e não uma ideia, se está diante de uma escrita analítica. Para alguns autores, este é o caso da escrita egípcia e chinesa. Segundo essa classificação é possível reunir o caractere chinês com o hieróglifo egípcio, por

serem ambas escritas analíticas. Por fim, as escritas fonéticas marcam a passagem da notação das palavras para a notação dos sons. Trata-se da notação de elementos fonéticos, o que, a princípio, não é o caso da escrita chinesa. A escrita fonética por sua vez, pode ser silábica<sup>55</sup> ou alfabética. A palavra *alfabeto* vem do latim *alphabetum*, numa composição formada pela junção dos nomes das duas primeiras letras do alfabeto grego, *alpha* e *beta*.

O alfabeto grego tem uma importância fundamental não só sobre o nosso alfabeto, como também na concepção de escrita, de civilização e de uma forma de pensar. Tendo servido para fazer a notação daquela que parecia ser a mais rica língua e cultura da antiguidade, foi também responsável por fixar os traços de uma história do pensamento que foi transmitida e adotada não como um modo de pensar e escrever, mas como o modo de pensar e conseqüentemente de escrever. Foi o intermediário geográfico, gráfico, histórico e, sobretudo, estrutural entre o alfabeto semítico e o latino. Até a Bíblia é, por exemplo, em parte, grega, em função da escrita grega que a ela se impôs.

A primeira diferença entre a escrita chinesa e a escrita alfabética é visível. Esta dispõe de alguns sinais em número relativamente limitado, composta de consoantes e vogais que em combinações variadas farão a notação dos sons. De um número pequeno de sinais se obtém uma infinidade de combinações e possibilidades de transcrições. A escrita chinesa, por sua vez, por não ser alfabética, não possui nada que se assemelhe a um alfabeto. Portanto não há letra chinesa<sup>56</sup>. Quando Lacan diz, na página 514 dos *Escritos*, que o pretense *ideograma* é uma letra, ele se refere ao conceito de letra que elabora naquele texto, e não que o caractere seja, ele mesmo uma letra. Não há qualquer presença de letras na escrita chinesa. Grosso modo, ela é uma escrita de sílabas, de morfemas.

Para compreender melhor o alcance, o lugar, e o valor do uso que Lacan faz da língua, da escrita e por fim da poesia chinesa é preciso mais do que conhecer a língua. Assim

---

<sup>55</sup> “Há poucos exemplos de escritas puramente silábicas, mas o silabismo existia entre as populações sírias e mediterrâneas desde o segundo milênio antes da nossa era. A distinção entre consoantes e vogais dentro das sílabas e a notação de cada consoante por um sinal distinto levaram, depois de muitas tentativas, ao alfabeto consonantal fenício de meados do segundo milênio, o ancestral de todos os alfabetos verdadeiros, especialmente do nosso, por meio do alfabeto grego” (Higounet, 2003, p.14).

<sup>56</sup> Tornou-se comum na linguagem popular o uso da expressão “letra chinesa” ou “letra japonesa”, mas não há, tal como concebemos a noção de letra, uma letra japonesa, da qual falarei em outra oportunidade mais a frente. Muito menos há uma letra chinesa.

como a nossa língua está atravessada pelo *logos* grego, a língua chinesa anda em parceria com o pensamento chinês. É quase impossível transitar por um desconsiderando o outro. Para se aventurar no estudo do pensamento chinês a língua logo se fará necessária, uma vez que não é possível operar a tradução de uma série de noções de um modo satisfatório, muito menos substituí-las por noções próprias ao pensamento e à filosofia ocidentais. O mesmo acontece ao começar a estudar a língua, logo será possível observar como alguns de seus usos, bem como da escrita, estão diretamente imersos de pontos estruturais do pensamento chinês.

Portanto, entender o lugar da língua e da escrita chinesa em Lacan implica igualmente visitar aqueles que se tornaram suas principais influências nesta área. Nesse sentido, é preciso ter um olhar sobre o percurso de Paul Demièville, Marcel Granet e François Cheng, com destaque para os dois últimos. Demièville foi o primeiro professor e quem abriu as portas inclusive para as influências do segundo. Vem de Marcel Granet as mais consistentes bases da sinologia francesa da primeira metade do século XX. Ele marcou não só a Lacan, mas gerações de sinólogos. E por fim, foi em François Cheng que Lacan encontrou uma verdadeira parceria, e de onde pode tirar as influências que provavelmente foram mais profícuas nesse encontro com a China.

Até o final da década de 1960, as referências lacanianas a respeito da língua, da escrita, do pensamento e dos costumes chineses, são quase integralmente de Granet. Conhecer um pouco do que este autor pensa nos ajudará a compreender o lugar da língua e da escrita. Por exemplo, Granet considerava Zhuangzi um pensador vigoroso e o mais original dos escritores chineses; acentuou a importância de duas grandes tradições do pensamento chinês, a ortodoxia de Confúcio e o taoísmo de Laozi, embora haja uma terceira que é o budismo. Vem de Granet um tratamento mais refinado para o que ele considera ser uma separação entre língua falada e língua escrita, traço fundamental do seu pensamento. Irei discutir as variações desta ideia, mas vale ressaltar que essa concepção foi determinante para que Lacan encontrasse outra via para interrogar a fala. Pôde interrogar a relação entre fala e linguagem em *Função e campo*, e refazer a interrogação com a noção de letra em *A instância da letra*, muito embora esta estivesse ainda ligada mais à fala do que propriamente à escrita. Com o apoio dessa separação de uma língua escrita em relação a uma língua falada, poderá retomar essa questão no Seminário *De um discurso que não fosse semblante*.



Marcel Granet também chama a atenção para a relação particular que tanto a língua quanto a escrita chinesa mantêm com a ação: “O chinês, tal como é escrito, busca antes de mais nada os efeitos de ação que parecem reservados à palavra viva” (Granet, 2008, p.22). O uso da língua chinesa está menos preocupado com a comunicação e transmissão de conteúdos do que com o que ela pode evocar, suscitar, instigar. É uma língua particularmente interessada nos efeitos que produz, pelas ressonâncias que provoca. Não é preciso frisar o tanto que isso interessa a Lacan. A fala e a escrita são orientadas por um movimento que exige do corpo a manutenção de uma disciplina rigorosa. A fala e a escrita visam a ressoar, mais que a comunicar, daí toda sua vocação ritualística e divinatória. O livro *O pensamento chinês* é dividido por Marcel Granet em quatro partes e treze capítulos, sendo a primeira parte intitulada *A expressão do pensamento*, composta pelos capítulos que versam sobre a língua, a escrita e o estilo. Isso se deu, segundo ele, “foi por ter considerado que a linguagem, dentre as *simbólicas*, era aquela de onde era mais cômodo partir para apontar certas inclinações do espírito chinês” (Granet, 2008, p. 23). A finalidade de Granet foi a de fazer duas observações essenciais:

Os chineses, de um lado, parecem evitar todos os artifícios que tendem a utilizar a expressão verbal das ideias para economizar as operações mentais; eles desprezam as formas analíticas; não empregam nenhum sinal a que confirmem apenas o simples valor de um signo; desejam que, em todos os elementos da linguagem – vocábulos e grafias, ritmos e máximas – cintile a eficiência própria dos *emblemas*. Querem que, escrita ou falada, a expressão *figure* o pensamento, e que essa **figuração** concreta imponha o sentimento de que exprimir, ou antes, **figurar**, não é apenas simplesmente **evocar**, mas **provocar**, **realizar**. Se os chineses, por outro lado, reivindicam para a linguagem uma eficiência tão perfeita, é porque não a separaram de um vasto **sistema de atitudes** destinadas a permitir aos homens *figurarem*, em seus diversos aspectos, a ação civilizatória que pretendem exercer sobre todos os domínios humanos<sup>57</sup>. [grifo meu] (Granet, 2008, p.23).

A figuração, tão claramente presente na articulação feita entre o rébus, a letra e o significante, está também em destaque na leitura de Granet sobre a escrita e a língua chinesa. Por outro lado, a indicação da relação feita pelos chineses entre a linguagem e um sistema de atitudes, antecipa o que chamou a atenção de Roland Barthes em *Império dos signos*, e do próprio Lacan em discussões posteriores, seja a respeito de Mêncio, quanto da caligrafia e do traço único do pincel em Shitao, e enfim na escrita

---

<sup>57</sup> Os grifos em *italico* são do autor, os que estão em negrito são os meus.

poética chinesa. Nesta lista não seria excesso acrescentar o que chamou a atenção de Miller a respeito do cerimonial do japonês.

Segundo Granet, o sistema de mundo concebido pelos chineses é um sistema de finalidade práticas que implica a participação ativa de cada um tendo como efeito uma espécie de disciplina civilizatória. De tal modo que, no lugar de manterem uma relação com a ciência, como a concebemos, desenvolveram e conceberam uma “*Etiqueta da vida*”. A escrita e a língua chinesas, ao contrário do que estamos acostumados a pensar a partir dos gregos, não estão orientadas para a finalidade de comunicar ideias e forjar conceitos. Ambas fazem parte de um conjunto de técnicas que visam essencialmente à ação: “Ao falar e ao escrever, os chineses, por meio de gestos estilizados (vocais ou outros), procuram representar e sugerir condutas” (Granet, 2008, p.29). Entre a formulação de conceitos, tão cara aos gregos e a noção de eficácia frente às ações e ao real, os chineses optaram pela segunda.

Existem diversas fontes de eficácia. Os gregos pensaram-na “a partir da abstração de formas ideais, edificadas em modelos, que se projetariam sobre o mundo e que a vontade teria como meta realizar. Essa é a tradição do plano traçado” (Jullien, 1996/1998, p.9). Está em jogo a relação teoria e prática, uma distância dos significantes e dos conceitos em relação à ação. Na China, uma concepção diferente ensina a deixar que outra coisa opere. Deve-se deixar que o efeito possa advir, “não visa-lo (diretamente), mas a implicá-lo (como consequência); ou seja, não busca-lo, mas reconhecê-lo” (Jullien, 1996/1998, p.9). Sob esse princípio, o que ocorre é o deslocamento da questão entre *ser* e *conhecer*, tal como colocada pela metafísica, concebendo a ação como sua consequência, para uma questão acerca das condições de efetividade, inscrevendo-a no campo da reflexão sobre os efeitos. A pergunta não é a respeito do que se deve saber para que saiba como agir, e sim sobre o modo com que se apresenta o real, e como lidar com os efeitos disso.

A língua chinesa é monossilábica e sua escrita é figurativa (Granet, 2008). Admite-se que se trata de uma língua do grupo *sino-tibetano* que têm por característica uma tendência ao monossilabismo, embora ainda seja uma questão controversa. Foneticamente há uma diferença entre o chinês falado atualmente e o chinês clássico, ou *arcaico*, como prefere chamar Granet. Havia um número maior de consoantes e as

séries de vogais possuíam uma quantidade maior de ditongos e tritongos. Cada palavra tinha um tom cuja altura seria variável e ajudavam na diferenciação dos homófonos. Eram em número de oito, hoje permanecem apenas quatro tons, que cumprem o mesmo papel. É possível ter uma ideia da ocorrência de homofonias numa língua basicamente monossilábica, e que conta, muitas vezes, apenas com o tom para diferenciar o sentido da palavra. Isso também é encontrado em outras línguas, porém, vale lembrar que, num caso de predominância de monossílabos a possibilidade de equívocos é consideravelmente maior. A homofonia para os chineses é mais que um acidente da língua. Uma vez que, tanto a língua quanto a escrita, visam a uma relação com a ação, é interessante observar o uso de jogos, brincadeiras, e outras manipulações que os chineses fazem com frequência diante do real da homofonia que os acompanha cotidianamente.

Esperar que o tom diferencie o valor da palavra e determine uma dada significação cria situações inimagináveis para nós ocidentais. Um fonetismo muito pobre e uma morfologia reduzida<sup>58</sup> dificultavam a identificação de palavras, que eram excessivamente curtas. Com isso elas podiam ser, na maioria das vezes usadas indiscriminadamente como substantivos, verbos e adjetivos sem que houvesse qualquer alteração importante em suas formas.

O chinês clássico não tem pontuação. Lacan faz uma referência a esse respeito em *Função e campo*: “textos canônicos chineses: neles, a ausência de pontuação é uma fonte de ambiguidade, a pontuação colocada fixa o sentido, sua mudança o transforma” (Lacan, 1966/1998, p. 315). Portanto, não é só entre os cânones que não há pontuação – a escrita chinesa tradicional também não a possui. É somente com a mudança da escrita operada apenas no século XX que o chinês simplificado passa a ter pontuação. Como os textos clássicos são conservados em chinês clássico – necessitando de uma tradução para o simplificado –, pode ser que Lacan tenha se referido a isso. A ausência de pontuação associada ao uso flexível de algumas partículas, ora como verbo ora como adjetivo, etc., serviu como pontuação oral com o objetivo de tornar compreensível o

---

<sup>58</sup> Para a nossa perspectiva. Diante no nosso universo linguístico podemos, apenas em função dele, dizer de modo impróprio, que há uma pobreza de fonetismo e morfológico, o mesmo se aplicando ao falarmos da gramática. Mas, na realidade, Lacan tem razão ao dizer que “não há língua existente à qual se coloque a questão de sua insuficiência... posto que atender a todas as necessidade é um efeito de sua existência como língua” (Lacan, 1966/1998, p.501).

sentido de uma frase. A pontuação como interpretação no início da década de 1950 é exatamente isso: um modo de introduzir na fala algo que seja vazio de significação e que exerça a função de um ponto de estofa, um ponto mínimo de encontro, mesmo que provisório, entre significante e significado, para restituir algum sentido ao discurso. Para nosso sistema de escrita, fica óbvio o uso de um termo que se refere ao texto escrito – *pontuação* – para restituir o sentido perdido na fala. Para nós, não há pontuação na fala, apenas na escrita, ou, neste caso, na interpretação analítica. Porém, no chinês clássico há, portanto, o uso de palavras, de fonemas, que funcionam não como palavras propriamente ditas, ou seja, funcionam como pontuações orais.

Mesmo assim, seria necessária uma construção rígida da frase para que veiculasse alguma clareza às ideias: “Quando se escrevia, o papel sintático de cada palavra era comumente determinado pelo emprego rigoroso da regra de posição. Mas, quando se falava, a ordem das palavras era determinada pela sucessão das emoções” (Granet, 2008, p. 33). A fala, portanto, era dirigida não por regras gramaticais estritas, mas por ressonâncias que têm relação com as ressonâncias do corpo. É uma língua que possui “uma força admirável para comunicar um impacto sentimental, para convidar a tomar partido” (Granet, 2008, p. 33), ao mesmo tempo rude e refinada, e ainda assim concreta (Granet, 2008): “A língua oferecia poucas facilidades para a expressão abstrata das ideias. Seu destino como língua de civilização, no entanto, foi prodigioso” (Granet, 2008, p. 33). Nas palavras de Granet (2008, p. 33-34),

Um guerreiro, antes de se iniciar o combate, dirige-se a um amigo que tem no campo adversário. Quer dar-lhe conselhos prudentes, exortá-lo a fugir pelos lamaçais da planície inundada, e fazê-lo entrever que, nesse caso, poderia ir em seu socorro... Entretanto, limita-se a lhe dizer: ‘Você tem levado trigo?’ ‘Não’, responde o outro [que talvez não compreenda]. ‘Tem levedo (de plantas) da montanha?’ ‘Não’, responde novamente o outro. [Apesar da insistência na palavra *levedo* (o levedo era tido como um excelente preventivo contra a influência perniciosa da *umidade*), ele continua não compreendendo – ou fingindo não compreender: sem dúvida, deseja receber, com um conselho mais explícito, o compromisso de que irão ajudá-lo.] O amigo então prossegue [ainda evitando a palavra essencial, mas sugerindo-a com vigor]: ‘O peixe do Rio terá dor de barriga. Que remédio você lhe dará?’ E o outro [que finalmente se decide]: ‘Observe os poços sem água. Você o retirará deles’. Assim, no auge do combate, ele vai esconder-se num barranco lamacento e, passando o perigo, o amigo o encontra ali.

Tal como muitos textos clássicos são escritos com pequenos adágios, o que os torna frequentemente mal interpretados por ocidentais, a língua chinesa visa acima de tudo à

ação. Ela tem pretensões de produzir ressonâncias nas ações e nas condutas, ela não tem como objetivo informar e formular conceitos e definições. Como uma língua assim poderia ter seu caractere escrito nomeado de *ideograma*? Jamais. Não é uma língua que busca a expressão direta de uma ideia. Ela procede por alusão. O guerreiro que quer oferecer ajuda não diz: *para que eu te salve você precisará se esconder no rio, assim que o perigo passar irei ao seu encontro*. Ao contrário, ele usa frases concisas, alusivas e carregadas de metáforas. *O levedo*, *o peixe* e *o remédio*, substituindo ora o *rio*, ora o *sujeito* e ora o *tempo*, demonstram uma língua particularmente afeita às virtudes poéticas.

A palavra em chinês não se presta à notação de um conceito nem se esforça para atingir noções explícitas ou raciocínios formais, ela quer influir na conduta, e para isso as palavras se tornam verbos, substantivos, adjetivos, ou meras pontuações orais de modo a constituírem verdadeiras cadeias de metáforas dispostas metonimicamente. Ela parece guardar uma semelhança natural<sup>59</sup>, como se dispusesse de uma disponibilidade natural para a poesia: “em poesia, onde a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico” (Jakobson, 2008, p.149).

Granet nos oferece um exemplo claro de como a língua chinesa quer incidir diretamente na ação e no tratamento que se dá tanto à realidade, quanto com o real, nas situações mais simples do cotidiano:

Não existe nenhuma palavra que signifique simplesmente ‘idoso’. Há, em contrapartida, um grande número de termos que retratam diferentes facetas da velhice: a faceta daqueles que já precisam de uma alimentação mais rica (*ki*), a faceta daqueles cuja respiração é ofegante (*kao*) etc. Essas evocações concretas implicam uma multiplicidade de outras visões, todas igualmente concretas: ... daqueles cuja decrepitude requer uma alimentação carnívora... que devem ficar isentos do serviço militar... aqueles para quem, prevendo sua morte, deve-se manter pronto todo o material funerário... aqueles que têm

---

<sup>59</sup> Na verdade não se trata de uma disposição natural, mas de um conjunto de características associadas inclusive a uma longa tradição do pensamento chinês e de disposições históricas que moldou uma língua de modo que ela se mostrou, ao longo de quase dois mil anos propensa a um certo tipo de uso feito pelos seus falantes. Além do mais são duas categorias difíceis de isolar claramente: aquele que fala a língua e a própria língua; dizer que um *português* fala *português*, não é tão complexo quanto dizer que um *chinês* fala *chinês*. Um *cantonês* pode não falar chinês, mas é um chinês tanto quanto um que tenha nascido em Pequim, assim como um *taiwanês*, nascido fora da China, se diz chinês. Por outro lado, o *cantonês*, como outros tantos no território chinês, não é mais considerado um dialeto, mas uma língua. Na China se falam muitas línguas. Na verdade é difícil precisar quem é chinês e qual língua compete a um chinês. Se eu fosse seguir essa discussão essa pesquisa não teria como ser feita, essa aporia seria um impedimento intransponível.

o direito de usar bengala em plena cidade... Aos 70 anos, fica-se especificamente velho. Então se merece ser chamado de *lao*. Essa palavra evoca um momento característico da vida, que é a chegada da velhice. Não equivale ao conceito de velho. (Granet, 2008, p. 34).

É neste enlaçamento entre fala e ato, em que uma palavra não se enlaça ao conceito, mas se aloja num sentido próximo a de um significante em ato, que Granet propõe o conceito de *emblema*: a palavra “em sua forma imutável de monossílabo, em seu aspecto neutro, ela preserva toda a energia imperativa do ato de que é o correspondente vocal”, o emblema. Como ele afirma, “esse poder das palavras e esse caráter que elas possuem de ser consideradas, não como simples signos, mas como emblemas vocais, revelam-se em certos termos que comumente se empregam dobrados e que formam *auxiliares descritivos*” (Granet, 2008, p. 35), que é um dos traços da poesia antiga.

O que Granet chama de *auxiliares descritivos* estão presentes, segundo ele, não só na poesia antiga como na poesia chinesa de diversas épocas, além de não se fazer ausente também na prosa. Quando o poeta descreve o comportamento de alguns animais, ou de outros aspectos da natureza ele evoca uma série de coisas e não somente descreve de forma expressiva. Não é só ele que o faz, uma vez que é uma característica de um certo comportamento que a língua chinesa não apenas permite mas convida a fazer:

Com os auxiliares *yao-yao* e *t'i-t'i*, ele... quer aconselhar – pretende ordenar – a seus ouvintes que obedeçam a um conjunto de regras do qual os gestos dos gafanhotos são o *emblema natural*, e do qual os auxiliares que o retratam são o *emblema vocal*. (Granet, 2008, p. 35).

Construindo esse conceito de *emblema*, Granet pretende mostrar que o seu uso implica numa série de condutas e numa disciplina de vida. O uso de um determinado auxiliar que reproduz o grasnido de um ganso quando, ao chamado do macho, a fêmea responde, visa ressoar no comportamento da esposa no casamento, que deve responder e seguir o marido. O uso de tais auxiliares são verdadeiras *pinturas vocais* (Granet, 2008). Enquanto o rébus se encarrega de viabilizar a passagem da imagem ao som, a pintura vocal inscreve o valor da imagem na voz. A palavra, que nesse caso não tem um valor de significação visa provocar uma reação. O gesto do ganso chama a fêmea, seguido da obediência desta, são emblemas naturais. O som do auxiliar descritivo *yong*, vazio de significado, sem uma função gramatical, é uma pintura vocal que funciona como *emblema vocal*, ou seja, substitui o gesto do ganso macho; ele ainda pode ser

simplesmente escrito num cartaz que terá o mesmo efeito, já que o *emblema escritural* substitui o *emblema vocal*.

Isso é um exemplo daquilo a que se refere Lacan quando aborda o paralelismo significante da poesia chinesa em *A instância da letra*. Ela não é abstrata nem tem uma função meramente estética. Não é uma imitação da imitação, como nos faria pensar Platão. Não se trata de uma série de imitações que se distanciariam do original. Tanto o *emblema escritural* quanto o *emblema vocal* seriam, na visão de Granet, metáforas do emblema natural do som emitido pelo ganso, podendo ser usados para provocar a mesma reação, uma ação do outro (a fêmea e a esposa, por exemplo).

Todas essas pinturas vocais, que erroneamente seriam traduzidas como onomatopeias<sup>60</sup>, vêm associadas a um rígido sistema de condutas. Elas fazem parte desse complexo emaranhado que compõe a disciplina chinesa para a vida em sociedade, muito mais do que uma confusão entre palavra e coisa. O jogo das similitudes no ocidente e na China, como aponta Foucault em *As palavras e as coisas* (1999), não têm as mesmas condições de possibilidade nem de realização.

Podemos encontrar atualmente nas músicas populares no Brasil, o uso de sons, de articulações fonemáticas, sem nenhuma significação ou significado particular, cumprindo um papel meramente no contexto da musicalidade com cores às vezes lúdicas. Sendo uma língua tonal a ocorrência de palavras que se assemelham a uma espécie de música imitativa é considerável. “Nada em seu vocabulário ou sua gramática permite que os chineses tenham sentido necessidade de dar às palavras... o meio de apontar claramente seu sentido ou sua função” (Granet, 2008, p. 36).

Pronunciá-las equivale a coagir... Os chineses não parecem haver-se preocupado em constituir um material de expressões claras que valessem unicamente como signos, mas que, em si mesmas, fossem indiferentes. Eles parecem fazer questão de que cada palavra de sua língua os convide a sentir que **a fala é um ato**. [grifo meu] (Granet, 2008, p. 36).

---

<sup>60</sup> Numa aula de mandarim um dos meus professores diante da explicação de uma pintura vocal (Granet) traz o que havia acabado de aprender com uma outra aluna: aquilo se chamava “onomatopeia”, dizia ele sem esconder a diversão. Logo pude perceber pelas suas reações, que ele se divertia com o som da palavra “onomatopeia” muito mais com o que ela poderia representar numa língua ou noutra. Não é que a pintura vocal (Granet) não seja uma onomatopeia em si, mas sim que, não ocupa o mesmo lugar na língua chinesa em relação àquele que ocupa nas línguas latinas, por exemplo.

Pensar não só uma fala, mas também uma interpretação, que não se reduza apenas a uma articulação significativa, de tal modo que a ressonância não se restrinja a uma ressonância semântica, encontra na língua chinesa, antes mesmo de entrar na escrita, elementos para uma discussão. Dizer que a fala é um ato é ir além das ressonâncias semânticas que ela necessariamente implica. A língua chinesa não ignora o sentido, caso contrário não se constituiria numa língua. Mas não confere ao sentido, nem a clareza da comunicação seus pontos de tensionamento. É uma língua que acolhe particularmente bem uma poética tanto pelo uso que faz do som das palavras, como pela total descolamento dos ideais científicos e lógicos a que se submete a língua grega e suas derivações. Não é uma língua que se esmera para formular proposições verdadeiras ou falsas.

A pergunta que faz a poética (Jakobson, 2008) é a respeito do que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte. Esta pergunta trata dos problemas da estrutura verbal e do que diferencia a arte verbal das outras artes e espécies de condutas verbais. É possível converter, por exemplo, *O morro dos ventos uivantes* em filme; os chineses procuram converter adágios em atos, através de ritos, etiquetas e disciplinas. Pode haver a persistência de traços poéticos não só na ciência da linguagem, sendo extensiva a uma teoria dos signos, embora as entidades extralinguísticas ultrapassem a poética e a linguística em geral (Jakobson, 2008). A questão, portanto, não gira em torno do fato de que a língua chinesa vise a *algo*, uma vez que “qualquer conduta verbal tem uma finalidade, mas os objetivos variam e a conformidade dos meios utilizados com o efeito visado é um problema que preocupa... os investigadores... de comunicação verbal” (Jakobson, 2008, p.120).

Cada um dos seis fatores<sup>61</sup> constitutivos do processo linguístico determina uma função da linguagem, havendo também seis funções<sup>62</sup> desta. A diversidade decorre não da exclusividade de uma delas, mas numa ordem hierárquica das funções, de tal modo que a estrutura verbal de uma mensagem depende da função que predomine (Jakobson,

---

<sup>61</sup> “O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um contexto a que se refere (ou ‘referente’, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário... e, finalmente, um CONTATO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação.” (Jakobson, 2008, p. 123).

<sup>62</sup> Função referencial, função emotiva, fática, metalinguística, conotativa, referencial e poética.



2008). Seguindo as indicações de Granet acrescidas de um aporte de Jakobson, seria possível conceber – de um modo limitado, uma vez que minha análise não se trata de uma análise vinda de um linguista – que a língua chinesa ao se pretender uma fala que seja ato, que tenha como fim uma ressonância sobre o outro, e uma ação, atribui um destaque à função conotativa<sup>63</sup>, muito embora ela alcance a função conotativa por meio de uma função poética da linguagem<sup>64</sup>. Para que a fala produza ressonâncias que não sejam apenas as ressonâncias semânticas, a língua chinesa – com sua extrema concisão, um vasto vocabulário apesar da pobreza do fonetismo, de uma gramática extremamente reduzida e um vasto uso de *emblemas* (Granet, 2008) –, permite que os chineses, ao falarem, operem, principalmente, com a função conotativa e poética da linguagem. Ou seja, para que a fala seja ato e provoque ressonâncias, eles manipulam a fala, sobretudo, a partir da função poética, tal como vimos no exemplo dos guerreiros no campo de batalha.

Na operação que envolve a primazia da fala e do simbólico frente ao real do sintoma e do gozo já seria possível a Lacan encontrar na própria língua chinesa e na sinologia francesa de sua época os contornos necessários para um questionamento e uma crítica que abalasse tal primazia. Ele já dispunha de elementos que colocavam a fala não mais restrita ao universo significante, mas uma fala que se dispõe a enfrentar a dimensão do ato, e do que ele se propaga nas ações e condutas de um modo de vida (gozo), como na evocação da cisão entre enunciado e enunciação. Ao convocar tanto o que fala quanto o que houve a uma ação, e também a um ato, ela exige que uma enunciação se faça ouvir para além do enunciado.

Restam algumas palavras sobre a relação feita por Lacan entre a letra como suporte do significante, o rébus e a figuração. Considerando que Lacan foi leitor de Granet, é

---

<sup>63</sup> “A função conotativa, encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo, que sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias nominais e verbais. As sentenças imperativas diferem fundamentalmente das sentenças declarativas: estas podem e aquelas não podem ser submetidas à prova de verdade” (Jakobson, 2008, p. 125).

<sup>64</sup> Para Jakobson, a função poética não se restringe à poesia, nem a poesia está confinada à função poética. Enquanto a poesia épica por estar centrada na terceira pessoa aciona a função referencial da linguagem, a poesia lírica, na primeira pessoa se vincula à função emotiva, a poesia da segunda pessoa está articulada à função conotativa. A função poética é o tratamento da mensagem pela própria mensagem. Exemplo citado por Jakobson: “‘Por que é que você sempre diz *Joana* e *Margarida*, e nunca *Margarida* e *Joana*? Será porque prefere *Joana* à sua irmã gêmea?’ ‘De modo algum; só porque assim soa melhor.’... Uma moça costumava falar do ‘horrendo Henrique’ ‘Por que horrendo?’ ‘Porque eu o detesto.’ ‘Mas por que não *terrível*, *medonho*, *assustador*, *repelente*?’ ‘Não sei por que, mas *horrendo* lhe vai melhor.’” (Jakobson, 2008, p. 128).

necessário considerar o que este diz a respeito. Sabemos que ele propôs o conceito de emblema, que pode ser natural, vocal e gráfico. Para ele, a escrita na China nunca deixou de ser emblemática, sendo um agrupamento de traços desprovidos de significação, sempre foram, contudo, metáforas tanto dos emblemas vocais (também metáforas) quanto dos emblemas naturais. Esses emblemas gráficos e vocais valem como forças atuantes que intervêm diretamente nas ações e na realidade. Desse modo, na China Antiga, esses emblemas gráficos tinham tanto poder quanto as danças rituais em que era possível subjugar um espírito, tanto com uma dança em que se movia a cabeleira do dançarino, quanto com uma representação gráfica de uma cabeleira desfeita. Lacan cita as danças descritas por Granet nos Seminários 9, na lição de 24 de janeiro de 1962 e, no *Saber do psicanalista*, na lição de 6 de janeiro de 1972.

Algumas considerações de Granet sobre a escrita são aceitas até hoje, outras são passíveis de interpretações diferentes daquelas dadas por ele. Por exemplo, o caractere chinês pode ser simples ou complexo; o simples é um caractere que tem um sentido e um fonema, enquanto o complexo é composto por dois ou mais caracteres, sendo que um (ou mais) indicam o sentido e pelo menos um (na maioria das vezes) indica o fonema. Isso é amplamente aceito e vale no ponto de vista de qualquer estudioso da língua. É no ponto em que ele se torna mais polêmico que encontraremos o que mais se aproxima do que Lacan elaborou em *A instância da letra*.

Na dinastia Han, por volta de 100 d.C., alguns eruditos foram responsáveis pela composição de uma grande antologia chamada *Chuo wen*, na qual se tentou isolar em cada pictograma (Granet, 2008) o que representaria o sentido ou a pronúncia<sup>65</sup>, extraindo rubricas que se desdobraram em outros caracteres derivados. Essas rubricas Granet propõe chamar de *chaves* (Granet, 2008), no lugar de radicais ou raízes gráficas. Com isso, passou-se a tentar explicar cada caractere a partir deste lote de formas primitivas de onde os caracteres posteriores seriam o resultado de combinações. Daí segue o sinólogo: “se aceitou sem discussão que, sendo os **desenhos** primitivos,

---

<sup>65</sup> Isolou-se 540 sinais gráficos que serviram de rubricas para outros 10.000 caracteres. É a partir dessas rubricas que um chinês pode, hoje, procurar uma palavra no dicionário, como se fosse as nossas iniciais a partir das quais iniciamos nossas buscas.

originalmente, **desenhos** realistas, os caracteres complexos deveriam ser compreendidos à maneira de **rébus**<sup>66</sup> [grifos meus] (Granet, 2008, p.41).

Granet considera que os caracteres são rébus:

A ideia de que os caracteres têm o valor de rébus parece antiga. Um chefe vitorioso (596), com pressa de erguer um monumento triunfal, responde que seu dever primordial é reembainhar as armas, pois “o pictograma *wu* (guerreiro) é formado pelos elementos *parar* (imagem de um pé) *as lanças* (imagem de uma lança)”. Essa anedota permite entrever o valor prático da explicação pelo rébus. Para justificar a conduta ou os juízos que motivam a conduta, as pessoas se servem de uma espécie de *experiência* consignada na escrita. (Granet, 2008, p.41).

De fato, muitos se valem das representações gráficas para justificarem condutas e juízos, tal como um de nós pode se apropriar da etimologia de uma palavra dentro de uma retórica, quando isso for conveniente. Talvez os chineses o façam numa escala bem maior, mas isso indicaria a relação que têm com a escrita, não como rébus e desenhos. A principal crítica recai sobre a manutenção de uma ideia de desenho e pictograma. Uma escrita não se reduz a um desenho, ou a um pictograma. Alguém que se deparar com o desenho de uma caveira acima de dois ossos (fêmur), poderá logo entender que se trata de um *veneno*, ou talvez de *piratas*, ou quem sabe de *perigo*. No Brasil, ainda poderá associar com a *caveira* do Batalhão de Operações Policiais Especiais – BOPE, a tropa de elite da polícia do Rio de Janeiro. Isso é totalmente diferente da palavra *veneno*, *piratas* ou *perigo*: um desenho não é uma escrita<sup>67</sup>.

Outro ponto a ser observado, extraído das palavras do próprio Granet, trata-se de uma anedota, o que nos indica que, se é uma possibilidade encontrada nesta modalidade de escrita, não é o mais habitual. Mas vamos seguir com as considerações de Granet (2008, p. 42): “os signos em que se reconhecem ‘complexos *fônicos*’ não são menos *representativos da realidade* do que os chamados caracteres ideográficos, onde se pretende ver unicamente desenhos”. Apesar de apontar a diferença entre a parte fonética e a parte semântica, que insiste em chamar de *desenho*, converge cada vez mais uma na outra: “A chamada parte *fonética* desses complexos é na maioria das vezes, seu elemento mais estável. O *radical*, ao contrário, é instável, sendo constantemente

---

<sup>66</sup> Indica o quanto ele se apoia na figuração e na noção de desenho, muito em função de estar de acordo com seu próprio conceito de emblema.

<sup>67</sup> Voltaremos a essa questão principalmente com as considerações de Viviane Alleton.

suprimido. É o elemento menos significativo... aparecem como elementos supérfluos” (Granet, (2008, p. 42). Além disso, Granet ((2008, p. 42) afirma que os grupos que são “muitas vezes chamados de ‘fonéticos’, formam um símbolo completo em si mesmo”. A parte fonética do caractere indica apenas a pronúncia, e não o sentido, apesar de algumas vezes, poeticamente, se possa extrair efeitos de uma parte fonética, que na sua origem possui um sentido. Porém, quando exerce uma função fonética ela perde a função semântica na composição com outro caractere. Granet parece inverter essa lógica.

O que Granet está propondo é que, num caractere formado por uma parte semântica e outra fônica, a mais importante é a segunda, cabendo à parte semântica um papel secundário, até mesmo supérfluo. Ao fazer isso ele considera que o sentido também pode ser dado pela parte fonética, o que não é verdade. Há combinações em que as duas partes contribuem semanticamente, mas não é esse o caso que ele discute. Ao colocar em primeiro plano a parte fonética ele precisará encontrar algo que forneça a dimensão semântica para o caractere, caso contrário teríamos apenas um som sem sentido. Como ele resolve isso então?

Solidário de um sinal vocal em que se faz questão de ver um valor emblemático, o sinal gráfico em si é considerado como uma **figuração** adequada, ou melhor, se assim posso dizer, como uma denominação eficaz.

Dadas essas propensões do espírito, a escrita não precisa ser ideográfica no sentido estrito da palavra. Inversamente, não pode prescindir de ser **figurativa**. Por conseguinte, a fala está ligada à escrita por um destino comum. [grifo meu] (Granet, 2008, p.42).

Granet promove a ênfase da figuração que, somada à sua noção de emblema, confere à parte fonética o papel de maior importância e a parte escrita como um suporte para o fonema. Lembrando que se vale da noção de rébus para promover esse tipo de articulação entre fala e escrita. De minha parte, não arriscaria em absoluto, dizer que um dos maiores sinólogos tomou a escrita chinesa, nesse ponto específico, como se fosse uma escrita *ocidentada*: “A palavra pronunciada e o sinal escrito são – juntos ou separados, mas sempre tendendo a **apoiar** um ao outro – correspondentes emblemáticos, julgados exatamente adequados às realidades que notam ou suscitam” [grifo meu] (Granet, 2008, p.42).

O percurso feito por Granet guarda uma grande semelhança com aquele feito por Lacan em *A instância da letra*. Ambos se valem do rébus, do aspecto figurativo/figuração na relação com o fonema para pensarem um letra/escrita como suporte para a fala. Essa via percorrida por Granet curiosamente desemboca no tema da poesia, que também perpassou o texto lacaniano de 1957:

Desde muito cedo, a arte dos escritores e, sobretudo *a dos poetas* pareceu prender-se à abundância dos sinais gráficos utilizados em seus manuscritos. Esse fato destaca a ação dominante que o sistema gráfico exerceu no desenvolvimento da língua. É de se supor que os poemas, em sua recitação, *falassem aos olhos...* graças a uma memória gráfica que reproduzia a memória verbal. É-nos difícil conceber esse processo, mas está claro que ele teve um efeito decisivo: as palavras nunca se tornaram simples sinais. (Granet, 2008, p.45).

E Lacan, em 1977:

Mas é impressionante que os poetas chineses se expressem pela escrita. É necessário que tomemos, da escrita chinesa, a noção do que é a poesia. Não que toda poesia – a nossa especialmente – seja tal que possamos imaginá-la assim. Mas, talvez, justamente, vocês sintam nela qualquer outra coisa, como os poetas chineses que não podem fazer de outra forma senão escrever. (Lacan, 1977/1998, pp. 10-11).

## 4 UM LACAN CHINÊS

O interesse dos europeus pela China e pelas coisas que de lá provinham existe desde a chegada das primeiras notícias vindas de padres jesuítas no século XVI, ganhando mais força e destaque, principalmente, a partir do final do século XVII. No século XIX, o fascínio pela língua, principalmente pela escrita e costumes chineses, já estava estabelecido no pensamento europeu, da literatura à filosofia<sup>68</sup>. Isso não impediu, contudo, que diversas concepções estivessem distorcidas desde a sua chegada. Não raro, uma concepção equivocada da escrita e dos caracteres chineses, por exemplo, deram margem para uma certa ideologia que se formava no imaginário europeu. Isso se deu em duas direções, tanto numa crítica por parte de Hegel, que considerou os *Analectos* de Confúcio muito simples e sem profundidade, quanto num sistema baseado numa língua universal, no caso de Leibniz.

### 4.1 Os primeiros passos no aprendizado do chinês

A China exerceu fascínio particularmente entre os franceses. Vindo de escritores e embaixadores, o tema *chinês* vai ocupando cada vez mais espaço. Ele se faz presente de Paul Claudel à Lucien Bodard passando por Victor Segalen (Porret, 2008). Mais tarde esse interesse foi alimentado por uma utopia que esperava uma revolução cultural, e um pouco mais adiante retorna uma curiosidade com relação à caligrafia, à escrita e à língua chinesa. O interesse francês pode se inscrever como uma experiência filosófica, moral, como um ato político e por vezes literário. O assunto *da China* ocupou um espaço considerável no meio intelectual francês especialmente nas décadas de 1960 e 1970, provocando viagens para aquele país motivadas por causas tanto políticas quanto de pesquisa. Michel Foucault, Roland Barthes, Philippe Sollers e Julia Kristeva são alguns desses exemplos.

Lacan desde muito cedo foi influenciado de uma maneira direta ou indireta, como boa parte da sua geração, pelo interesse europeu pelos assuntos ligados ao Extremo oriente. Além dessa *invasão* do oriente que desde o século XIX, em períodos de maior ou menor

---

<sup>68</sup> Não adotaram, contudo, o pensamento chinês como uma filosofia. Até hoje há a discussão se há ou não filosofia chinesa. Para essa discussão sugiro a leitura dos livros do filósofo e sinólogo francês François Jullien, como o também filósofo e francês Roger-Paul Droit, que irão discutir a existência ou não de uma filosofia oriental, chinesa por um, indiana pelo outro.

intensidade, adentra o espaço social e cultural europeu, povoando e alimentando seu imaginário sobre terras distantes, a política também se verá atravessada pelas notícias da China. Tanto no final da década de 1910, quanto algum tempo depois com o movimento maoísta, a China se fará presente para os franceses também por essa via. Por três ocasiões ele se envolveu mais diretamente com o estudo da língua chinesa, incluindo com isso, o estudo do pensamento chinês e de textos clássicos. O primeiro período foi durante a Segunda Grande Guerra, depois no final da década de 1960 quando construía sua teoria do discurso “a partir da divisão wittgensteiniana do dizer e do mostrar” (Roudinesco, 1993/1994, p. 353), e uma terceira vez em 1977, após o lançamento do livro de François Cheng sobre a escrita poética chinesa.

Lacan nasceu em 1901, no mesmo ano em que a Imperatriz regente Cixi e a corte manchu cedem aos anseios e pressões para realizar mudanças radicais nas instituições chinesas, tentando uma última vez manter a Dinastia Qing, que estava no poder desde 1644. Essas transformações incluíam a instituição de um novo sistema de ensino que retirava os clássicos chineses, o que quer dizer quase que essencialmente aqueles que compõem o confucionismo, e substituí-los por matérias de escolas ocidentais. A China começava a viver uma espécie de iluminismo tardio. Em 1905 foram eliminados os exames para seleção de funcionários civis, que durante séculos conferia o um lugar de destaque para uma elite educada. Além de ter sido um procedimento que ajudou na consolidação dos textos de Confúcio, dos clássicos, como leitura obrigatória para a formação cultural, intelectual e cívica, mas principalmente como meio de conseguir um destaque ou ascensão social. O que estava sendo retirado não era apenas um sistema de exames, estava sendo minado o culto aos livros e textos clássicos, era, sobretudo, um golpe sobre um pensamento e principalmente uma tradição confucionista que predominava há séculos.

Lacan estava, então, com 18 anos, estudante do Collège Stanislas, quando a China passou por um momento de tensão social com o movimento de 4 de maio de 1919<sup>69</sup>. Se

---

<sup>69</sup> Uma das maiores manifestações populares que a China viveu. Após a Segunda Grande Guerra os “Aliados” deram ao Japão as concessões, que até então pertencia à Alemanha, na província chinesa de Shandong. A tensão aumentou ainda mais quando o Japão apresentou um conjunto de exigências que acabavam fazendo da China um tipo de protetorado japonês. Tudo isso apesar da China ter mandado à Europa cem mil trabalhadores para ajudarem os aliados durante a guerra, e agora recebendo esse tipo de tratamento comparado ao Japão que foi um adversário. Para protestar, três mil pessoas se reuniram na

este acontecimento não influenciou diretamente o jovem Lacan, influenciou alguns de seus professores<sup>70</sup> e marcou o meio no qual ele logo faria parte. O mercado editorial passava a ser praticamente invadido por publicações a respeito da cultura, história, religião, etc., chineses.

Enquanto que na China, este que passou a ser conhecido como “Movimento Quatro de Maio”, passou a representar um movimento mais amplo que abarcava a elite intelectual chinesa em busca de uma modernização urgente do país, bem como da preservação de uma soberania. Dentre os alvos que eram constantemente atacados está o que genericamente podemos chamar de confucionismo, o representante máximo da cultura chinesa até então<sup>71</sup>. Ou seja, tudo o que se tentava mudar. O movimento de reforma levou a uma renovação da escrita chinesa, que permanecia praticamente inalterada por dois mil anos. Ela parecia ser, naquela ocasião, mais um símbolo de uma China que queria ser esquecida. Surgiram intelectuais que chegaram a atribuir à escrita chinesa, um dos motivos do atraso que o país sentia na pele. O ideal do estilo de vida ocidental, sua roupas, sua ciência, sua filosofia, seus costumes que contrastavam com tradicionais ritos, e agora até mesmo a escrita alfabética se tornavam bens senão ideais. A primeira metade do século XX assiste uma China que tenta pela primeira vez na história, aderir a uma escrita alfabética, desejosa de decretar o fim dos caracteres, erroneamente conhecidos e chamados de ideogramas pelos ocidentais. Surgem as primeiras tentativas de romanizar a escrita, dando-lhe um sistema de transcrição fonética e alfabética. De algumas tentativas, a que é mais usada atualmente é chamada de *Pin Yin*. Na verdade, ela não substituiu a escrita chinesa propriamente dita<sup>72</sup>, mas é usada para escrever palavras chinesas sem o uso dos caracteres, ou para o uso atual dos computadores. Por exemplo, o clássico chinês do taoísmo, que nós habituamos a chamar de Tao Te king, seguia uma forma alfabética e fonetizada, que hoje foi substituída pelo *Pin Yin* que escreveria a mesma coisa, de uma maneira também romanizada como *Dao De Jing*. Ou

---

Praça da Paz Celestial, em Pequim. Os ministros pró-Japão foram os principais alvos, inclusive de violência por parte dos manifestantes. (Trevisan, 2009).

<sup>70</sup> Por exemplo o seu professor de filosofia Jean Baruzi que era muito próximo de Henry Corbin, este muito interessado pelo orientalismo (Porret, 2008).

<sup>71</sup> As chamadas “Três Doutrinas, o confucionismo, o taoísmo e o budismo, resumem o essencial do que pode ser chamado “Pensamento chinês”. Assim como os dois principais clássicos – apesar de existirem outros organicamente ligados à tradição confucionista - chineses são *Os Analetos*, de Confúcio, e *O Clássico do Caminho e da Virtude* (Dao De Jing 道德经) mais popularmente conhecido entre os ocidentais como Tao Te King, de Laozi (ou Lao-tse).

<sup>72</sup> Abordarei o tema da escrita de uma maneira mais detalhada em outro momento.



o *I Ching*, que deve ser escrito como *Yi Jing*. Nos dois casos, a escrita em caracteres chineses seria, respectivamente, 道德经 e 易经.

Esta reforma não conseguiu excluir a escrita dos caracteres, mas operou sobre elas algumas modificações. A escrita que antes era na vertical disposta de cima para baixo e lida da direita para a esquerda, passa com a República Popular da China a ser lida ao modo ocidental, na horizontal e da esquerda para a direita, ;: desde 1967, por exemplo, todos os livros são publicados na horizontal, guardando o formato vertical para as obras clássicas reeditadas, apesar de até hoje ser possível encontrar um uso combinado, como em jornais. Outra mudança na escrita que veio com a República Popular da China foi a simplificação dos caracteres na tentativa de torná-los de mais fácil compreensão e, portanto, mais acessíveis à população, uma vez que não se conseguiu extingui-los. Desde essa simplificação<sup>73</sup>, terá que se levar em conta, ao falar de escrita chinesa, se estamos diante de uma escrita simplificada ou da escrita tradicional. Como o primeiro é composto de traços simplificados, e de uma redução ao que consideravam essencial a ser mantido, muitas vezes apresentam um resultado final diferente, a ponto de poder gerar uma dificuldade de leitura. Os textos clássicos, estando em chinês tradicional, muitas vezes precisam vir com uma edição bilíngue em chinês; assim, o *Clássico das Poesias*, por exemplo, teria que vir com as poesias clássicas em chinês tradicional e com uma tradução em chinês simplificado. É o caso da diferença entre a escrita da China e de Taiwan. Com a República Popular da China, o grupo que governava o país se muda para Taiwan. A distância da Reforma maoísta fez com que, até hoje, Taiwan utilize o chinês tradicional, enquanto a China tem como oficial o chinês simplificado.

É importante esse comentário por dois motivos ao menos. Primeiro, porque Lacan aprende a língua durante a guerra e, portanto, antes da reforma maoísta da escrita. Isso quer dizer que Lacan se refere basicamente à escrita tradicional, que é mais concisa, reduzida, e por isso mesmo mais próxima daquilo que lhe interessa quanto à homofonia,

---

<sup>73</sup> “O Comitê para a Reforma da Escrita retomou a questão em 1954 e elaborou um projeto que foi publicado pelo Conselho dos Ministros da República Popular da China em 28 de janeiro de 1958. Esse projeto consiste num quadro de 515 caracteres simplificados e 54 ‘elementos de caracteres’ que simplificam indiretamente todos os caracteres nos quais eles entram em composição. De uma maneira ou de outra, foram modificados assim mais de 1700 caracteres. Os reformadores só escolheram um número muito pequeno de formas novas: na maioria dos casos, procuraram encontrar traçados ‘econômicos’ na rica tradição chinesa” (Alleton, 2010, p.83).

à equivocidade e conseqüentemente à poesia. O chinês tradicional apesar de ter traços mais numerosos e mais complexos, exige um número menor de caracteres. Já o simplificado, apesar de ser mais simples, perde em concisão, procurando deixar mais claro o que quer ser dito usando um número maior de caracteres. Não sei dizer se o estudo que realizou com François Cheng chegou a envolver o chinês simplificado, mas acredito que não, afinal, havia pouco tempo que Lacan havia sido instituído na China, e Cheng já havia se mudado para a França há algum tempo. Além disso, os textos trabalhados eram basicamente os clássicos, escritos até hoje em chinês tradicional. O segundo motivo é que, para compreender minimamente as referências de Lacan sobre a língua e a escrita chinesas, é preciso estar advertido de que se trata de uma escrita que hoje exigiria do próprio leitor chinês um esforço de tradução para sua própria língua, semelhante ao que faz o japonês ao ler os caracteres chineses em japonês, acentuado a diferença entre fala e escrita.

Nem todo mundo tem a facilidade de falar chinês em sua própria língua... nem de ter tirado do chinês uma escrita tão estranha em sua língua, que isso torna palpável, a todo momento, a distância entre o pensamento, isto é, o inconsciente, e a fala. (Lacan, 1972/2003, pp. 499-500).

O que Lacan fala sobre o sujeito japonês pode servir para o próprio chinês diante da poesia clássica escrita, ou em grande parte de um texto escrito em chinês tradicional. O que Lacan chama a atenção com relação ao japonês, podemos encontra-lo aqui, entre os chineses<sup>74</sup>.

Enquanto a China queria se aproximar e aprender o estilo europeu, a Europa retomava seu interesse por aquele país tão distante. Durante a primeira metade do século XX, a sinologia francesa começava a dar mostras de que se tornaria senão o mais significativo segmento da sinologia, pelo menos um dos mais expoentes. Talvez até hoje a sinologia francesa seja a que tenha maior peso e exerça a maior influência sobre aqueles que tomam os temas chineses como objeto de pesquisa. Na juventude de Lacan, os sinólogos franceses de maior destaque são Jean-Pierre Abel-Rémusat e Édouard Chavannes. No início da década de 20, Marcel Granet começa a ser publicado, e Lacan estava com 21 anos quando foi publicado *La Religion des Chinois*, de Granet. Dele ainda foram publicados *La Civilisation chinoise*, em 1929, enquanto Lacan ainda era

---

<sup>74</sup> Esse tema retornará neste trabalho, quando tentarei esclarecer a relação que sugeri neste momento.

estudante, e um pouco mais tarde, em 1934, a obra que talvez seja a mais conhecida desse autor, *La Pensée chinoise*<sup>75</sup>, que surgiu enquanto Lacan defendia sua tese de doutorado. Isso implica que o pensamento da sinologia francesa que estava presente durante o primeiro terço da vida de Lacan, até a defesa de sua tese de doutorado, era uma sinologia basicamente orientada pelo pensamento de Marcel Granet. Se Lacan pensou a China, em grande parte foi a China de Granet.

Uma mudança ocorre no início dos anos de 1940, durante a segunda Guerra Mundial, quando Jacques Lacan se matricula na escola de Línguas Orientais para começar a estudar chinês. Nesta escola, ele se tornará aluno de Paul Demiéville, especialista em budismo<sup>76</sup> e na literatura chinesa do período da dinastia Tang<sup>77</sup>. Há uma controvérsia a respeito das razões que levaram Lacan a começar seu estudo da língua chinesa. É fato que este era um dos temas a respeito da China que interessavam a elite intelectual francesa, e, além disso, o próprio Paul Demiéville já ocupava um lugar de destaque nesta elite. Sobre esta controvérsia a respeito dos motivos pessoais de Lacan, Porret (2008) sugere que o real motivo era uma candidatura para uma direção da psicanálise da *École des Hautes Études*<sup>78</sup> – Paul Demiéville, que foi o primeiro professor de chinês com quem Lacan estudou, havia sido nomeado em 1945, diretor de estudos desta mesma instituição. Durante três anos, de 1943 a 1945, quando foi diplomado na língua

---

<sup>75</sup> Publicado no Brasil pela editora Contraponto, *O pensamento chinês*, com a tradução de Vera Ribeiro, curiosamente uma das tradutoras de textos de Lacan para o português.

<sup>76</sup> O budismo é um capítulo a parte nas referências feitas por Lacan ao longo de sua obra, com especial atenção para as referências de 1953 na abertura do seminário livro 1 *Os escritos técnicos de Freud*, e em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, do mesmo ano, e vinte anos depois – fazendo inúmeras outras referências durante esses vinte anos – durante o seminário livro 20 *Mais, ainda*. Essas passagens foram comentadas na minha dissertação de mestrado *O analista e o mestre zen – um estudo sobre a técnica Zen numa perspectiva de Lacan e sua aplicação na técnica analítica*.

<sup>77</sup> Essa dinastia se manteve do ano 618 a 907 no comando do império chinês, foi o período de maior influência chinesa sobre o budismo, inclusive do Zen, *Ch'an* em chinês, e do renascimento do confucionismo. A literatura da dinastia Tang tem um interesse particular por se tratar do período de maior riqueza da poesia chinesa. É basicamente em torno e a respeito da poesia desta época que François Cheng publicará seu livro *L'écriture poétique chinoise* em 1977. E será a respeito deste livro que Lacan fará seu comentário sobre a relação da interpretação com a escrita poética chinesa. Ou seja, a escrita poética que pode dar a dimensão do que é a interpretação é a da dinastia Tang.

<sup>78</sup> Trecho retirado de um parágrafo do documento de candidatura, publicada por extenso no boletim da Associação Freudiana nº 40, pp. 5-8. Citado por Porret: «*III. Dispersion et regroupement de la psychanalyse en France – La guerre mobilise le Docteur J. Lacan au Val-de-Grâce. Démobilisé en 1940, il ne pourra qu'élaborer son expérience sans relation avec le groupe dispersé et décimé, continuant sa consultation au service de la clinique de la Faculté à Sainte-Anne, voire complétant aux Langues orientales (M. le Professeur Demiéville) une information linguistique dont on verra quelle est pour lui l'exigence*». Cito o comentário de Porret: «*Diable de paragraphe ! Une absence, d'abord, qui saut aux yeux : pas un mot sur la Chine, rien sur le chinois. Aucune exotisme, aucun engouement en la matière, il s'agit, lit-on, d'une 'information linguistique', marquée certes au sceau de l'exigence.*» (Porret, 2008, p. 181).

chinesa, Lacan teve um contato direto com Paul Demiéville, além de outros nomes que se tornarão numa medida ou em outras referências para a sinologia ou para o estudo da língua e escrita chinesa, como por exemplo, Jacques Gernet, Léon Vandermeersch e Viviane Alleton.

Independentemente dos motivos que levaram ou não Lacan a se interessar pelo estudo da língua chinesa, isso caberia apenas a ele responder ou prestar contas a isso. O que é importante reter não são os motivos, mas as consequências extraídas desse gesto, para a própria psicanálise e para as elaborações teóricas e clínicas do percurso lacaniano diante da experiência clínica. Nesse sentido não precisamos fazer suposições, o próprio Lacan se encarregou de dar uma medida, quando, durante o seminário livro 18, *De um discurso que não fosse semblante*, afirmou que não seria psicanalista se não tivesse estudado chinês. Há aí uma clara indicação da importância e da influência que esta língua operou na escuta e na construção teórica de Lacan.

Após um intervalo que durou alguns anos, Lacan volta a estudar chinês, porém, desta vez, não em uma escola que proporcione um percurso formal. Esta segunda etapa de um envolvimento mais estreito com a língua e com o pensamento chinês se deu na companhia e sob a orientação de François Cheng. Este retorno para o estudo do chinês se deu em dois períodos, o primeiro iniciado em 1969 permaneceu até 1973 quando teve que ser interrompido em função de compromissos assumidos por Cheng. O segundo período deste encontro a partir de 1977, porém de uma maneira menos sistemática.

#### **4.2 A China maoísta não a China clássica de Lacan**

Primeiro, com o movimento de maio de 1919, e depois com a instauração da República Popular da China, a juventude francesa e inúmeros intelectuais estavam entusiasmados com as mudanças ocorridas na China maoísta, que representava no final da década de 1960 e início dos anos de 1970 o que melhor representava o sucesso de um pensamento marxista. Para uma parte daqueles que estavam fascinados pela China nessas duas décadas a causa desse investimento passava mais pelo marxismo e pelo engajamento político de esquerda do que por algum outro ponto da cultura chinesa propriamente dita. Lacan teve a oportunidade de visitar a China em 1973, logo após o segundo período de

imersão na língua e na cultura chinesa sob orientação de François Cheng. Após a interrupção desse trabalho Lacan conheceu Maria Antonietta Macchiocchi, autora de um livro consagrado pela intelectualidade francesa, *De la Chine*. Com ela, e de certo modo através dela, iniciou contatos para viabilizar essa viagem:

O jantar foi no La Calèche com Maria Antonietta e dois jovens representantes da embaixada, vestidos de azul e portando a insígnia oficial. Estando no auge a campanha contra Confúcio na China, Lacan lançou-se num elogio ditirâmico do confucionismo, dizendo que se tratava de uma das grandes filosofias do mundo. Citou textos clássicos diante dos convidados, perplexos, porém desejosos de vê-lo efetuar a viagem. Certa manhã, uma delegação da embaixada chinesa desembarca na rua de Lille, com carro oficial e bandeirinha. Trazia a Lacan um passaporte, para ele e sua companheira oficial. (Roudinesco, 1993/1994, p. 355).

A viagem seria na companhia de Roland Barthes, François Wahl, Phillipe Sollers, Julia Kristeva e Marcellin Pleynet (Roudinesco, 1994). Militante de esquerda recém-aderido ao maoísmo, Phillipe Sollers trabalhava ativamente, inclusive através da revista *Tel Quel*, numa campanha contra o confucionismo, e esperava com essa viagem, mudar a posição de Lacan. Porém, tal como fizera com Freud quando este esteve em Paris, Lacan nunca chegou a viajar para a China. O país, o pensamento, a cultura e a língua que tanto estudou e se dedicou, não o fizeram por os pés naquele país. Ele nunca conheceu a China. Ao contrário do Japão, onde ele foi por duas vezes. A respeito do cancelamento da viagem, a revista *Tel Quel* lançou a seguinte nota:

Ele deveria ir conosco à China. É uma pena que, como ele próprio desculpou-se, não tinha tido tempo, antes da partida, de tornar a praticar suficientemente o chinês para isso. Gostaríamos de ter visto Lacan discutindo de improviso com a população. A experiência teria sido interessante. É verdade que Lacan se inquietara com a campanha contra Confúcio e com o fato de este último ser apresentado como ideólogo do escravagismo na China. Mas a crítica da “vontade do céu”, do “conhecimento inato”, da “moderação para preservar os ritos”, pode chocar um psicanalista instituído? Talvez. (Tel Quel (1974, p.7) citado por Roudinesco, 1993/1994, p. 356).

Não há como saber ao certo o motivo de Lacan ter desistido desta viagem tão esperada e desejada por ele mesmo. Chama a atenção uma das justificativas dadas por ele para não ter ido: não ter tido tempo suficiente para praticar o chinês antes da viagem. Ora, isso é estranho, porque ele já havia sido graduado em chinês quando foi aluno de Demiéville. É certo que isso foi em 1945 e esta viagem seria em 1973, mas ele acabava vir de um período de 4 anos de estudos semanais com François Cheng, desde 1969. Por outro

lado, vemos uma menção de Sollers à oposição de Lacan à postura anticonfucionista do governo chinês. O que também pode ser notado nos comentários favoráveis a Confúcio na presença dos oficiais chineses em franca luta contra esse pensador. Esse episódio ilustra, para além do real motivo da desistência da viagem, que, se a China de Lacan era inicialmente a China de Marcel Granet, agora, depois de 1969, se torna a China de Cheng. A formação *chinesa* de Lacan era oriunda da visão e da leitura do maior sinólogo que a França teve naquele período e uma dos maiores até hoje. Mesmo o aprendizado com Demiéville fora marcado pela leitura de Granet. Com o estudo na companhia de Cheng, Lacan passa a ver a China pelo olhar de Cheng, como já o fizera com Kojève a respeito de Hegel, por exemplo. Isso não implica um abandono da sinologia de Granet, mas acentua a perspectiva de Cheng, eminentemente clássica.

Este será inclusive uma das principais causas das críticas recebidas pela leitura lacaniana da China, e do pensamento chinês: o absoluto silêncio a respeito da China dita contemporânea, à China do século XX. Lacan não foi, em nenhum momento, maoísta. A China de Lacan é, com algumas poucas exceções, a China clássica, em total consonância com o pensamento de Granet, e principalmente, sobretudo, com o de Cheng.

Sollers faz um comentário um pouco provocador na nota publicada na revista *TelQuel* endereçada ao posicionamento de Lacan. Retomando-a: a crítica da *vontade do céu*, do *conhecimento inato*, da *moderação para preservar os ritos*, pode chocar um psicanalista instituído? Talvez”. Não vou me ater às questões políticas aí envolvidas<sup>79</sup>, mas apenas observar que são algumas referências recorrentes no ensino de Lacan. Por exemplo: os

---

<sup>79</sup>Para mais ver a crítica de Slavoj Žižek ao maoísmo, na apresentação que faz de Mao Tsé-Tung, em *Sobre a Prática e a Contradição*, livro composto de uma reunião de textos escritos pelo próprio Mao. Extraio um fragmento para se ter uma ideia do debate entre Žižek e Badiou a respeito do assunto: “... a Revolução Cultural falhou miseravelmente. É difícil não ver a ironia do fato de Badiou, que inflexivelmente se opõe à ideia do ato como negativo, situar a significação histórica da Revolução Cultural maoísta precisamente na atitude negativa de sinalizar ‘o fim do Estado-do-partido como a produção central da atividade política revolucionária’. É aqui que Badiou deveria ter sido consistente e negado o caráter de evento da Revolução Cultural: longe de ser um evento, a Revolução Cultural foi antes suprema demonstração daquilo que Badiou gosta de referir-se como a ‘mórbida pulsão de morte’. Destruir velhos monumentos não foi verdadeira negação do passado, foi mais propriamente impotente *passage à acte*, que dá testemunho do fracasso em livrar-se do passado. Assim, de certa maneira, existe uma espécie de justiça poética no fato de que o resultado final da Revolução Cultural de Mao seja hoje a explosão sem precedentes do dinamismo capitalista da China” (Žižek, 2008, p. 35). Porém, não acho que devamos nos deter nessa discussão. Considero suficiente afirmar que, independentemente da postura político-ideológica adotada por Lacan naquele momento, do ponto de vista do discurso e da política que adota com a psicanálise e com seu ensino, podemos dizer que ele não era maoísta. No que diz respeito à China, Lacan é clássico.

ritos são mencionados na lição de 24 de abril de 1959, no seminário *O desejo e sua interpretação*, ou na lição de 6 de janeiro de 1972, em *O Saber do psicanalista*, quando inclusive faz uma menção clara a Granet. *A vontade do céu*, na verdade o Mandato do Céu, aparece em algumas lições do seminário *De um discurso que não fosse semblante*<sup>80</sup> e também no seminário *A ética da psicanálise*. A respeito do *conhecimento inato* ele está presente de um modo não muito explícito nas discussões a respeito da moral, principalmente a partir de Mêncio. Esta discussão se faz presente em algumas lições do Seminário *A ética da psicanálise* – principalmente nas lições 27 de janeiro e de 6 de julho –, e em algumas lições também do Seminário *De um discurso que não fosse semblante*. O alvo da crítica de Sollers e dos maoístas é, contudo, objeto de grande interesse para Lacan.

A história da China é extremamente vasta. A primeira dinastia que se tem notícia vai do segundo milênio até o século XVIII a.C., a Dinastia Xia, que, juntamente com outras duas, Shang (sec. XVIII-XI a.C.) e Zhou (sec. XI-256 a.C.), formam as três primeiras grandes dinastias. Apesar de terem uma longa duração sempre foram o cenário para inúmeras guerras e disputas, não havendo até depois de Zhou, com a conquista e início da dinastia Qin no sec. III a.C., um país unificado. É somente sob o domínio de Qin, que se torna o primeiro imperador, é que vemos uma China unificada. É dele a construção da famosa muralha. Esse imperador, o mesmo que foi retratado no filme de Zhang Yimou, *Herói (Hero)*, é de grande importância para a história desse país. Não apenas por tê-lo unificado, mas por tê-lo unificado principalmente em torno da *escrita*.

Na dinastia Shang, havia a crença numa divindade que não foi criadora ou um primeiro motor como é tão comum entre os ocidentais. Era uma entidade suprema que exercia o domínio sobre a natureza e submetia os homens à sua vontade é *di* 帝 ou *shangdi* 上帝, *Soberano do alto*. É o que garantia sua soberania, sendo visto como um ancestral numa linhagem divina da qual o líder era um descendente. Da dinastia Shang para a Zhou há um deslocamento desta divindade suprema para *tian* (Céu).

A dinastia Zhou se apoiava em três pilares: a realeza, a transmissão hereditária das funções e títulos, e o poder religioso unificado do rei e da divindade, no caso o Céu

---

<sup>80</sup> Em outro capítulo comentarei mais detidamente as referências chinesas deste seminário.

(*tian* 天) (A. Cheng, 2008)<sup>81</sup>. O rei não tinha ninguém acima dele senão o Céu, por isso era chamado de *filho do Céu* (*tianzi* 天子)<sup>82</sup>. O Céu é visto como uma instância normativa dos processos cósmicos e da natureza, como das ações humanas. Mas há uma mudança significativa: a passagem de *di* 帝 para *tian* 天 implica uma ruptura com a garantia de uma divindade ancestral que conferia por um laço genealógico o poder supremo. A família e o vínculo sanguíneo não seriam mais uma via de legitimação. Sendo *tian* 天 uma instância normativa e não familiar, ela só aceitaria o soberano que estivesse de acordo com seus princípios. O Mandato do Céu (*tian ming* 天命)<sup>83</sup> era “susceptível de ser modificado, de passar de uma linhagem a outra, considerada mais digna de governar” (A. Cheng, 2008, p. 57), por isso se tornou a base da teoria política chinesa desde então. “Foi porque os últimos soberanos da dinastia Shang já não eram mais dignos de governar que o Céu teria dado aos Zhou o mandato de os castigar e substituir” (A. Cheng, 2008, p.57). Confúcio era quem se tornaria um defensor e propagador desse mandato do Céu, uma das razões de Sollers ter criticado ambos.

Este apoio ao mandato celeste seria sinal de um infantilismo intelectual, social e político de Confúcio? Fonte de atraso que a revolução maoísta procurava extirpar para viabilizar o crescimento de uma nação? Talvez. Mas não é de todo seguro. Há uma questão bem

---

<sup>81</sup> Anne Cheng, filha de François Cheng, doutora em chinês, professora do INALCO de Paris e do Collège de France. Para diferenciar de François Cheng, acrescento a primeira letra do nome. Quando me referir à François Cheng, mencionarei apenas seu sobrenome.

<sup>82</sup> No filme *Herói*, que retrata poeticamente o momento que precede a unificação da China pelas mãos do futuro imperador Qin, mostra um guerreiro inimigo que seria o maior lutador de todos, e portanto, a maior ameaça à conquista de Qin. O nome que o diretor Zhang Yimou – o mesmo que foi responsável pelas cerimônias de abertura e encerramento das Olimpíadas de Pequim – lhe dá, é, justamente, o de “Céu”, “*tian* 天”, numa alusão à única coisa que está acima do soberano. O filme mostra de uma maneira sutil, o deslocamento deste significante. “Céu” designa o personagem guerreiro que quer assassinar Qin. Mas, ao mesmo tempo, na tradição chinesa, é o nome da divindade que garante o poder do soberano. 天 é o inimigo que está acima e a divindade que, estando acima, garante o soberano. Ao final do filme, o significante que retorna como algo novo, que muda totalmente o rumo da história, não por acaso, é 天, o mesmo significante. Porém como 天下, *tian xia*. Essa é uma expressão que até hoje representa para o chinês “o país”, “nossa casa”, “nossa terra”, “todo o mundo”, “tudo abaixo do céu” é *tian xia* (tian = céu, xia= abaixo), ou seja, *tian xia* é a China. No filme, é em torno deste significante que ocorre a unificação da China. Na história desta civilização essa é uma expressão usada até hoje, e como já disse, foi em torno da escrita que se deu a unificação chinesa. Lamentavelmente, na dublagem ou mesmo nas legendas, não é possível captar essa sutileza em torno do significante 天 *tian* e 天下 *tian xia*, uma vez que desprovidos da escrita em chinês e da sonoridade que remetem ao equívoco, se perde na tradução, o que da escrita se escuta naquilo que se ouve. A tradução de “Céu”, depois as duas palavras escritas que unificam um país, como “nossa terra”, “nosso lar”, “nosso país”, “nossa casa” sucessivamente, não apontam para o que é repetido num mesmo diálogo entre dois personagens: “*tian xia*”. Esse filme mostra como uma tradução pelo sentido mente querendo dizer a verdade. E o quanto os chineses brincam com a distância que concerne o espaço entre a sua fala e sua escrita.

<sup>83</sup> Lacan faz referência a ele no seminário 18, ao falar e até mesmo escrever o caractere chinês no quadro.



maior nisso, com implicações para a história recente da China. Mas não é o alvo da nossa discussão. O fato é que Lacan não segue a via de Sollers e dos maoístas – o que interessou a Lacan deve ser tocado por outra via<sup>84</sup>.

### 4.3 O segundo Lacan chinês

François Cheng é um chinês naturalizado francês que veio a se tornar uma das vozes mais brilhantes desse encontro das culturas francesa e chinesa, tendo o mérito de conjugar a força da tradição da China Clássica com o espírito francês. Fez da poesia o caminho principal desse encontro. Sua poesia é hoje considerada tanto chinesa quanto francesa.

É importante destacar que o Mandato do Céu, mesmo sendo uma instância normativa não se restringe a uma lei, uma legislação. Ele implica além da normatividade, uma ética. Há o mandato celeste, mas se o soberano não agir conforme o que lhe compete, ele pode ser destituído. Para Confúcio, deve haver uma correspondência entre as relações de família e de Estado. Um filho deve obediência ao pai do mesmo modo que o súdito para com o soberano. Porém, se cabe ao súdito ser leal, cabe também ao soberano ser benevolente e um exemplo, caso contrário pode até perder o Mandato do Céu. Portanto a dimensão ética é indissociável. “Se há uma ética da psicanálise - a questão se coloca -, é na medida em que, de alguma maneira, por menor que seja, a análise fornece algo que se coloca como medida de nossa ação” (Lacan, 1960/1988, p.374).

A psicanálise procede por um retorno ao sentido da ação. Eis o que justifica, por si só, que estejamos na dimensão moral. A hipótese freudiana do inconsciente supõe que a ação do homem... tem um sentido escondido para o qual se pode dirigir. (Lacan, 1960/1988, p.374).

É na sequência dessa questão que Lacan introduz Mêncio no seminário *A ética da psicanálise*: “Isso nos põe diante da mais velha questão. Um denominado Mêncio... nos diz que ela se julga da seguinte maneira – a benevolência está na origem natural do homem” (Lacan, 1960/1988, p.375). O que está em questão é a “relação da ação com o desejo que a habita” (Lacan, 1960/1988, p.375). E ainda:

---

<sup>84</sup> Talvez uma leitura mais detalhada demonstre um posicionamento político de Lacan quanto ao movimento maoísta nas décadas de 1960 e 1970, mas não é o alvo da minha investigação.

Falei-lhes a pouco de Mêncio. Após ter sustentado essas palavras que vocês estariam errados em acreditar otimistas, sobre a bondade do homem, ele explica muito bem como é possível que aquilo de que se é mais ignorante, seja as leis na medida em que vêm do céu, as mesmas leis de Antígona. Sua demonstração é absolutamente rigorosa, mas é tarde demais para que eu diga aqui para vocês. As leis do céu em questão são justamente as leis do desejo. (Lacan, 1960/1988, p.389).

O que Lacan chama aqui de *leis do céu* é o Mandato do Céu. Considero mais apropriado manter a terminologia de “Mandato” no lugar de “lei” em função da dimensão ética que lhe é inseparável. Como o próprio Lacan observa, a noção de benevolência não tem nada a ver com ser bom ou mau. Ela se articula com a relação do sujeito com suas ações. É isso que está em jogo em Confúcio e retomado por Mêncio, a dimensão da relação do ser com relação ao seu ato. A respeito da ignorância do sujeito devido ao Mandato do Céu – mencionada acima na citação –, decorre do fato de que para o confucionismo, esse mandato está além das nossas possibilidades de intervir. É entre o mandato celeste e a sua natureza que o ser terá que encontrar seu lugar.

Sollers também criticava a preservação dos ritos. Há uma aproximação possível dos ritos com a questão que acabamos de comentar. O livro canônico *Liji* 禮記 (Livro dos Ritos)<sup>85</sup> é um dos livros fundamentais do confucionismo. O ensinamento de Confúcio se apoia em três eixos fundamentais: a aprendizagem, a qualidade humana (o discurso confucionista é basicamente uma palavra sobre o homem), e o espírito ritual.

Este’’’ ensino se inicia com uma disposição para aprender, o que quer dizer que ele acredita que o caminho do homem visa o aperfeiçoamento. Portanto, sua posição não é a de doutrinação, mas de uma orientação para a tomada de uma posição que é a de alguém sempre pronto a ouvir, o outro, a natureza, a si mesmo. Isso estabelece em que termos se ergue a noção de saber para o chinês. A figura do sábio, tradicionalmente atribuída a Confúcio, se difere daquela do filósofo grego, com exceção parcialmente feita a Sócrates. Os diálogos de Confúcio, reunidos num livro chamado *Analectos*, demonstram que suas respostas aos seus interlocutores são, via de regra, breves e lacunares. Ele não era um doutrinador, e tais respostas destes diálogos assumem um formato quase aforismático. Nesse sentido o Sábio não é aquele que é portador de um saber que transmite aos discípulos. Ele veicula um saber suposto. Como aponta Jullien

---

<sup>85</sup> Mencionado por Lacan na lição na lição de 22 de abril de 1959 (*O desejo e sua interpretação*). Volta a abordá-lo em 6 de janeiro de 1972, em *O saber do psicanalista*.

(1998/2000), sábio não tem ideia: “Na China, onde não se erigiu o edifício da ontologia, a sabedoria é o ‘caminho’: o sábio, diz-se de Confúcio, por não ter *parti pris*, ‘não tem ideia’” (Jullien, 1998/2000, p.9). E “Não ter ideia significa que ele evita por uma ideia à frente das outras... não há ideia que ele ponha em primeiro lugar, posta em princípio, servindo de fundamento ou simplesmente de início, a partir do qual seu pensamento poderia se deduzir, ou pelo menos se desenvolver” (Jullien, 1998/2000, p.13).

A sabedoria para o pensamento chinês não está em relação a um conteúdo doutrinário ou catedrático, por isso nunca se preocuparam com a argumentação e com o debate filosófico tal como o conhecemos a partir dos gregos. A sabedoria, completamente desinteressada pela argumentação lógica se coloca numa disposição para o real. O sábio não ter ideia significa que, não se orientando por um significante mestre qualquer de uma doutrina, ele pode estar em condições de lidar com as transformações da realidade, com a contingência, com as desordens do real. Confúcio nasceu e viveu num período muito conturbado da história da China, período de declínio da dinastia Zhou<sup>86</sup> no qual as guerras eram frequentes. A tensão social, as dificuldades provenientes dela, assim como a instabilidade da sua própria vida, podem ter sido uma inspiração para tomar essa postura frente ao real. Portanto, a sabedoria chinesa não dialoga com o conhecimento, mas sim com a dimensão do ato e do real.

A filosofia ocidental tem um problema com a sabedoria. Inicialmente, bastava haver uma hierarquia bem definida em que a sabedoria funcionasse como um ideal, de modo que a filosofia poderia, por pudor, manter-se diante dela. Platonicamente, a filosofia só poderia amar a sabedoria (Jullien, 1998/2000). Bastou algum tempo para que o ideal se transfigurasse e mudasse de posto, se tornando uma espécie de *subfilosofia* (Jullien, 1998/2000). O princípio matemático da proporção ou mesmo o ensinamento socrático da moderação não foram suficientes para definir a virtude. Coube a Aristóteles dar um estatuto teórico a um justo meio entre o excesso e a falta: mas, posteriormente, “com a vulgarização do aristotelismo, a noção perde seu rigor e se estiola, ela se rebaixa (*s’aplait*) a conselho de prudência, coincidindo com o ‘nada de exageros’ da opinião

---

<sup>86</sup> Período conhecido como *Primaveras e Outonos* (772-481 a.C.). Este período antecedeu aquele chamado de *Reinos Combatentes* (403-256 a.C.) que por sua vez precedeu à unificação da China que inaugura a Dinastia Qin. Lacan mencionou o período dos Reinos Combatentes na lição de 12 de março de 1958, *As formações do inconsciente*.

comum. O justo meio torna-se meio-termo” (Jullien, 1998/2000, p.31). A sabedoria do meio em Confúcio é justamente o oposto disto.

Ainda estamos na questão de que um sábio não tem ideia, e que precisa se posicionar de tal modo que aprenda com os encontros com o real, seja diante de um ponto em que o real se imponha ao simbólico, fazendo furo, seja diante da mentira do realmente simbólico que sempre repete, voltando ao mesmo lugar. Uma demonstração de François Jullien me parece ilustrativa, em que ele exemplifica com o Clássico das Mutações *Yi jing* (易经, *I Ching*). Neste, a figura básica é o hexagrama, que decorre de uma outra ainda mais elementar, que é o trigramas. Um hexagrama é composto por seis linhas horizontais, continuas ou não, que é composto por dois trigramas, um sobre o outro. Porém, entre o trigramas superior e o inferior não há espaço para um outro traço, que funcione como um traço mediano, um meio termo entre os dois trigramas. Disso decorre que, não há um meio, não há um centro. O hexagrama, a exemplo do sujeito da psicanálise, não tem um centro. O descentramento do hexagrama corresponde ao descentramento do sujeito. Essa figura, sendo composta por dois trigramas, estes sim, cada um tendo um traço médio, acaba fazendo com que o hexagrama tenha virtualmente, dois centros. Se o caminho a ser seguido for um hipotético meio termo, o hexagrama mostra que não há meio termos, há meios termos. Estamos diante de diversos caminhos possíveis, não há uma medida de orientação prévia, não há qualquer possibilidade de uma medida regulatória.

O justo meio para o pensamento chinês é o oposto do meio-termo, sendo, em verdade, a resposta para a impossibilidade prática do segundo. Não há uma posição que fixe o sábio. Ele pode ocupar tanto um extremo quanto o outro, conforme o que a situação exija. O *justo meio* do confucionismo se equivale ao *vazio* do taoísmo e do zen budismo. Consequentemente, a nobreza na visão de Confúcio, não está na condição de nascimento e na categoria social, esta no aprendizado para se tornar o que ele chama de *homem de bem*.

Porém, não podemos nos assegurar do ponto que cada um está nesse caminho do aprendizado, e nem por isso deixamos de viver em sociedade. Então entra em questão o convívio com o outro, na sociedade. Comportar-se como homem, como um homem de bem, é comportar-se ritualmente.

O caractere *Li* 禮, que significa *rito*, é composto pelo radical (que fica à esquerda) que se refere às coisas sacras, seguido ao lado e acima pelo caractere que indica um caldo de cereais, um alimento de cereais, e logo abaixo dele uma taça, que designa um vaso sacrificial:



Por extensão o significado deste caractere é um ritual sagrado de sacrifício. Mas o que interessa a Confúcio não é exatamente isso:

não é o aspecto propriamente religioso do sacrifício à divindade, mas a atitude ritual de quem nele participa. Atitude primeiramente e, sobretudo, interior, compenetrada da importância e da solenidade do ato em curso, que nada mais faz do que traduzir-se externamente por um comportamento formal controlado.

A dimensão ritual do humanismo confuciano confere-lhe uma qualidade estética, não apenas na beleza formal do gesto e no requinte sutil do comportamento, mas pelo fato de haver nisto uma ética que encontra sua justificação nela mesma, em sua própria harmonia. Daí a associação natural entre os ritos e a música, expressão por excelência da harmonia. (A. Cheng, 2008, 78).

Há todo um acento posto sobre a dimensão do ato. O ritual visa à atitude em diversas esferas, mas exige para que tenha seu lugar, que não seja uma encenação. A estética do ato não responde aos fins a que ele visa. Há uma exigência de uma conformidade entre o enunciado refletido no gestual ritualístico, com a enunciação, que, se não pode ser averiguada por um juiz externo, é ainda assim o ponto que é visado. O ritual deve ser indissociável da enunciação que ele porta, pois é este seu principal ponto de mira.

O Mandato do Céu coloca em questão a ética do desejo como apontado por Lacan. O rito coloca em questão a dimensão do ato e da enunciação. Não é à toa que encontramos um trecho dos *Diálogos de Confúcio* que se assemelha com uma passagem do Seminário 24: “O Mestre disse: ‘Erguer-se com os *Poemas*, firmar-se com os Ritos,

completar-se com a Música’.”<sup>87</sup> (VIII, 8) (Confúcio, 2012, p. 262). Os poemas aqui mencionados são aqueles que compõem o Clássico da Poesia, *Shi Jing*. Não tem um autor, são poemas reunidos em todo o império sendo agrupados num conjunto de 305 poemas de temas variados, para servirem de uma orientação moral e ética para o convívio social. Lacan aborda o *Shi Jing* no Seminário sobre *A identificação*:

na rima das antigas poesias, principalmente aquelas do *Chi King* que é um dos exemplos mais fabulosos das desventuras literárias, uma vez que ele teve o destino de se tornar o suporte de todas as espécies de elucubrações moralizantes, de ser a base de todo um ensino muito enrolado dos mandarins sobre os deveres do soberano, do povo e do *tutti quanti*, ainda que se trate principalmente de canções de amor e origem camponesa. (Lacan, 1962/2003, p.138).

Aqui fica clara a junção da poesia com os ritos, a aprendizagem para tornar-se o homem de bem e conseqüentemente com a dimensão moral e ética no confucionismo. Antes de prosseguir neste comentário, é importante ressaltar que a referência à poesia chinesa no Seminário 9 nada tem a ver com a escrita poética chinesa da qual fala Cheng e que Lacan a aproxima da interpretação analítica. Esta última se refere à poesia da Dinastia Tang (618-907 d.C.), enquanto que o *Shi Jing* foi uma compilação feita pelo próprio Confúcio (551-479 a.C.). O critério de seleção destes poemas foi menos pelo seu valor estético e literário do que por servirem de exemplos diversos sobre a vida comum daquele tempo, daí Lacan dizer que tenha servido para elucubrações moralizantes. Como um dos livros Clássicos a sua leitura e estudo passou a ser obrigatório, e falar de ensino para um chinês equivale a decorar um texto. Cada Clássico deveria ser decorado, um chinês médio deveria sabê-los de cor, para só então começar a tentar entendê-los. Na base das relações sociais que são reguladas pelos ritos, estão os poemas clássicos. A poesia para o chinês não é sinônimo de erudição, ela faz parte da sua educação mínima, o suporte dos ritos, da relação em sociedade se encontra na leitura e recitação das poesias.

---

<sup>87</sup> Essa é a tradução direta do chinês para o português feita por Giorgio Sinedino, publicado pela editora UNESP. Sua forma é bem sintética tentando reproduzir ao máximo o estilo do chinês tradicional. Há uma outra tradução utilizada por Anne Cheng que perde um pouco na concisão da língua mas está mais acessível ao entendimento de nós ocidentais: “Um homem desperta pela leitura das *Odes*, afirma-se pela prática do ritual e chega à perfeição na harmonia da música”(A. Cheng, 2008, p. 78). As *Odes* se refere ao Clássico das Poesias, compilado por Confúcio, reunindo em 305 poemas a síntese do que ele considerou ser o principal da poesia e canto chineses até então. Este juntamente com outros cinco, compõem os maiores clássicos do pensamento chinês.

Isso sem dúvida é um aspecto importante de ser levado em conta. Afinal, já vimos que o Mandato do Céu é uma instância normativa e ética, que Lacan relacionou com a lei do desejo; o aprendizado do justo meio ou do vazio, coloca o sujeito em relação a uma modalidade de saber que se depara com o real e não com o conhecimento; bem como os ritos se referem a uma posição quanto ao ato e à enunciação. Pensar a poesia na base desse percurso nos dá uma ligeira ideia do que significa poesia a partir de um ponto *orientado*, pelo oriente.

Assim como Mêncio, Zhu Xi<sup>88</sup> foi um grande comentador de Confúcio, cito o resumo do seu comentário sobre as palavras do Diálogo acima:

os *Poemas* tratam da natureza humana (性, *xing*) e das emoções (情, *qing*) no que elas têm de bom e ruim. O Estudo começa por ele porque é fácil de memorizar, sua linguagem é simples e sua musicalidade faz as emoções entrarem nos corações. Além disso, como os jovens se iniciam no Estado ainda não são capazes de distinguir entre o bem e o mal, por isso os *Poemas* têm o poder de provocar nele as primeiras sensações de que preferem o bem ao mal, por isso o Mestre usa o termo ‘erguer-se’ (que, em chinês, tem também o sentido de ‘fazer surgir’ ou ‘suscitar’). Em seguida, Zhu Xi ensina que os Ritos são baseados na cordialidade, no respeito e na humildade. A vantagem de usá-los para incutir essas virtudes nos discípulos é que eles dão mandamentos concretos, é uma verdadeira disciplina do corpo e pode até definir expressões físicas. Nessa etapa intermediária do estudo, os discípulos já são capazes de se estabelecer como sujeito moral; como lembra Zhu Xi, ‘pôr-se de pé’ ou ‘firmar-se’ é não ser influenciado pelas tentações que vêm de fora. Por último, os discípulos devem se dedicar à música, que na China antiga era não só a produção de sons por meio de instrumentos, mas também o canto e a dança. No currículo confuciano, a música era uma disciplina de categorização do mundo psicológico dos homens: especificava emoções e virtudes e lhes atribuía sons ou cadências com o intuito terapêutico. Ela também era capaz de delimitar abstratamente o espaço de convivência e o relacionamento entre as pessoas, determinando uma hierarquia social. [grifos meus] (Confúcio, 2012, p. 263).

Cheng Baoyi<sup>89</sup> 程抱 nasceu em Nanchang, ao sul da China, no ano de 1929, quando Lacan já contava com 28 anos – estando os dois separados por uma geração e por dois continentes distintos. Cheng era de uma família de universitários, cujo pai era especialista em ciências da educação. Entrou para a universidade de Nankin, mudando-

---

<sup>88</sup> Zhu Xi (1130-1200) é um dos grandes comentadores de Confúcio, considerado como a palavra final sobre o Mestre. Nas palavras do tradutor da edição brasileira de *Os Analectos*: “A transmissão do Caminho começa com Confúcio, continua com seu discípulo Zeng Shen, e passa pelo neto de Confúcio Zisi para chegar a Mêncio. Por esse motivo adotamos o comentário de Zhu Xi como o referencial para entendimento do texto principal” (Confúcio, 2012, p. 28).

<sup>89</sup> Lacan dá um outro nome para Cheng, *Tai Tchen* e não *Baoyi*. Seria, pela referência de Lacan, Cheng Tai Tchen e não Cheng Baoyi...

se para a França para estudar graças ao pai, e logo se interessa pela literatura francesa, área que se dedicará a ponto de se tornar membro da Academia Francesa em 2002. Ele e Lacan iniciarão uma parceria exatamente vinte anos depois do nascimento de Cheng, parceria esta que trará frutos para ambos.

Frequentador do curso de Paul Demiéville no Collège de France, Cheng inicia em função deste contato um trabalho no Centre de Linguistiques Chinoise<sup>90</sup>. Paralelamente, publica na China algumas traduções, em chinês, da poesia moderna francesa. Em 1968, diante de uma banca composta por Roland Barthes e Julia Kristeva defende uma tese a respeito de um texto de Zang Ruoxu, um poeta da dinastia Tang. Esse trabalho teria chamado a atenção tanto de Barthes quanto de Kristeva. A partir do ano seguinte, sua carreira universitária tem um impulso. É o período que conhece e passa a frequentar os cursos de Gilles Deleuze e de Henri Maldiney na Universidade de Paris – VII, se tornando mestre de conferências em 1974, e depois professor do Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) (Porret, 2008). Ainda em 1969, com sua carreira universitária iniciando de forma brilhante, aguardava o pedido de naturalização e iniciava o trabalho com Lacan.

Lacan havia encontrado um interlocutor que já havia despertado o interesse e a admiração tanto do seu antigo mestre na língua chinesa, Demiéville, quanto de Barthes e de Kristeva, antes mesmo desta se tornar psicanalista. Além de ser alguém que mesmo que num momento inicial, já circulava entre a elite intelectual francesa. O encontro se deu durante o período do seminário *De um Outro ao outro*. A proposta feita por Lacan a Cheng era de realizarem encontros informais sem um programa predefinido. Mais do que retomar suas aulas de chinês, o interesse de Lacan era o de que estudassem juntos alguns termos e sentenças em chinês, que pudessem vir de textos clássicos, da literatura ou das artes chinesas em geral, além dos estudos sobre a língua. Lacan tinha Cheng como um repetidor privado, alguém de que pudesse ouvir em chinês algumas passagens que lhe interessasse, e ao mesmo tempo um auditório ou comentador privilegiado. Por inúmeros encontros, Lacan pôde ser ouvido e frequentemente interpelado para eventuais correções e redirecionamentos a respeito de suas construções que envolviam os temas debatidos.

---

<sup>90</sup> Posteriormente se tornará o Centre de Recherches Linguistiques sur l'Asie Orientale na École des hautes études en sciences sociales.



É o próprio Cheng quem mais tem a nos informar sobre o extenso trabalho que se desenvolveu entre ele e Lacan<sup>91</sup>: “Ele queria, em minha companhia, visitar – ou, na maioria das vezes, revisitar – certas esferas do pensamento chinês, e da maneira mais autêntica possível, estudando os textos no original, linha por linha, palavra por palavra” (F. Cheng, 2003, p.133). Isso nos dá a medida do cuidado de Lacan para com as referências chinesas que procurava estudar: não se tratava, no final da década de 1960 e início de 1970, de uma curiosidade passageira, mas de um estudo ao qual ele se dedicou com afinco. “A parte discussões pontuais sobre temas diversos tais como os pronomes pessoais, as preposições, as expressões do tempo em chinês, nós estudávamos... textos escolhidos... pelo próprio Lacan. De um modo geral... textos dos quais ele lera traduções” (F. Cheng, 2003, p.134).

O tempo que Cheng dedica, neste texto, a descrever a noção de *Vazio mediano*<sup>92</sup> é uma clara amostra do interesse que essa noção provocou em Lacan. Além disso, ela terá novos ecos no próprio Cheng, quando, em 2004, chegou a publicar um livro com esse mesmo título *Le livre du Vide median*. Através dessa noção pode-se compreender a preocupação que perpassou toda a história do pensamento chinês em relação a uma tentativa de apreender o *vazio*. E aquilo que é mais importante: o valor que deram a ele diversas escolas diferentes, desde o taoísmo, o confucionismo e até o budismo chinês que encontrou no Zen<sup>93</sup> - um misto de síntese e tradução do *vazio* do budismo indiano e deste *vazio* imprescindível para o pensamento chinês.

Há nesses pensadores chineses, como mais tarde nos artistas chineses, uma preocupação permanente. Eles procuram diretamente na vida ordinária ligar o visível ao invisível, o finito ao infinito, ou, inversamente, introduzir o invisível no visível e o infinito no finito. Mas, como, concretamente? Pelo Vazio-mediano, respondem. (F. Cheng, 2003, pp.138-139).

Uma maneira de deixar um pouco menos distante da terminologia lacaniana, o que Cheng está chamando a atenção recai, sobretudo, sobre o que Lacan desenvolverá como sendo o *litoral* e a *letra*. Isso será discutido daqui a alguns capítulos.

---

<sup>91</sup> Ver Cheng, François. *Lacan et la pensée chinoise* in: Lacan – l’écrit, l’image. Flammarion, 2000. O mesmo livro foi publicado em português pela editora Autêntica em 2012. O texto de Cheng na edição brasileira foi traduzido por Yolanda Vilela. Passarei a citar a tradução de Yolanda Vilela apesar de indicar a página do original em francês.

<sup>92</sup> Da página 134 à 139.

<sup>93</sup> Zen é o nome japonês para o budismo chinês chamado de *Ch’na*.

Cheng também se surpreendeu com a proposta de Lacan para estudarem a obra de um monge-pintor da dinastia Qing (1644-1911) que conhecemos pelo nome de Shitao. Ele já havia aparecido na lição de 24 de abril de 1967, *A lógica da fantasia*, aproximadamente dois anos antes de iniciar os estudos com François Cheng. Naquela lição ele fazia referência a uma pintura de Shitao que havia sido publicada na revista *Art Asiatique*. Lacan chamava a atenção para um detalhe da pintura o qual ele passou a chamar de *traço unário*, se valendo de Freud para traduzir o que vira em Shitao. Tratava-se de um traço que se pronuncia *yi* e significa simplesmente *um*, e que segundo Lacan significa também *traço*. O caractere *yi* é bem simples, sendo escrito desse modo: 一. Apesar desta simplicidade ele encontra no modo com que ele foi feito por Shitao algo que lhe chamou o olhar. Os comentários feitos nessa lição do Seminário *A lógica da fantasia* parecem não ter esgotado o que Lacan pôde capturar desse pintor e de sua pintura, a tal ponto que demanda a Cheng lerem o texto original juntos:

O desejo de Lacan em conhecer mais profundamente um texto tão particular, surpreendeu-me de início, e depois me encantou. Não demorei a perceber o interesse que um tal texto podia apresentar para ele e, indiretamente, para mim também. A arte calígrafa e pictórica, tal como é praticada na China, é uma arte de vida. (F. Cheng, 2003, p.147).

Dentre as noções estudadas neste texto, Cheng destaca aquelas em que eles mais se debruçaram: a noção de *Yin-yun*, a noção de *Traço unário de Pincel* e a de *Receptividade*, todas se referindo à criação artística.

O interesse de Lacan pelo *traço unário de pincel* não limitou o interesse pela combinação de vários traços que compõem essencialmente o caractere chinês. A escrita chinesa dos caracteres fascinou Lacan e causou-lhe forte impressão a ponto de servir de referência para reestruturar sua teoria da escrita e da letra. Esse interesse, que talvez já existisse antes do encontro com Cheng, provavelmente ganhou um impulso e uma renovação. Cheng adota uma postura frente à escrita chinesa diferente da que foi adotada por Marcel Granet, que até então era a referência principal não só para Lacan como para Paul Demièville, e também para toda a sinologia europeia, principalmente francesa. A distinção recai sobre alguns pontos, mas o que considero mais importante é que a abordagem de Granet confere um destaque para a noção de emblema aos

caracteres. Cheng, por sua vez, sem que negue explicitamente Granet, até usa alguns conceitos seus, não recua frente à demarcação da importância de pensar a escrita chinesa, e a poesia, ao lado da caligrafia – ou, para ser mais incisivo, a partir da caligrafia. Esta, a caligrafia, extrai seu valor da escrita do caractere, mas a escrita do caractere encontra na caligrafia seu puro exercício de letra:

Por causa dos ideogramas, a caligrafia tornou-se arte maior. Pela gestualidade jorrante e rítmica que suscita, a caligrafia exalta o ser material dos signos, devolvendo-os à dignidade plena. Se falar é um sopro, escrever é também um sopro. Os signos a serem traçados engajam o corpo e o espírito daquele que traça. (F. Cheng, 2003, p. 149).

Com isso, com a influência de Cheng para pensar uma escrita que restitui o corpo no texto, Lacan não compartilhará mais com Barthes a concepção de que há uma perda do corpo na passagem da fala para o escrito. Ao contrário, isso fará com que a noção de escrita e de letra em Lacan, terão que ser pensadas em relação a um corpo. Uma escrita que se faz no corpo ou com o corpo, mesmo que venha da voz do Outro.

A relação entre a fala e a escrita chega a ser paradigmática ao tomarmos o exemplo de como ambas se relacionam no idioma chinês. Lacan já havia estudado chinês, se interessado pela China de um modo geral. Contudo, parece que o encontro com Cheng deu a Lacan um outro estatuto a essas questões. Talvez o encontro de ambos tenha produzido em Lacan um acontecimento no que diz respeito à escrita chinesa:

O que fascinou mesmo a Lacan, foram esses signos escritos enquanto sistema. Um sistema que está a serviço da fala e que mantém simultaneamente uma distância com relação a ela. Como cada ideograma forma uma unidade autônoma e invariável, seu poder significativo se dilui suavemente na cadeia. Assim, mesmo sendo capaz de transcrever fielmente a fala, o sistema também pode, através de todo um processo de elipse voluntária e de combinação livre, engendrar em seu cerne uma incandescência, principalmente na linguagem poética onde, no interior de um signo e entre os signos o Vazio-mediano funciona pulverizando a ascendência da linearidade unidimensional. (F. Cheng, 2003, pp. 150-151).

François Wahl, editor de Lacan, que também estava participando da viagem para a China, através das Edições Seuil propõe a Cheng a publicação de livro que tratasse da poesia chinesa. Tema que já fora tratado inúmeras vezes nos encontros com Lacan. A proximidade deste com o editor pode ter exercido alguma influência para este convite. O curioso é que, se partiu de Lacan a causa do interesse de Wahl pela publicação de um livro de Cheng sobre o assunto, foi este o motivo da interrupção dos encontros semanais

entre ambos. Em virtude do trabalho de pesquisa que lhe era exigido para redigir o livro sobre a escrita poética chinesa, Cheng foi forçado a suspender alguns compromissos, inclusive os encontros com Lacan. O livro será publicado aproximadamente quatro anos depois, em 1977.

Numa carta de Lacan a Cheng, datada de 22 de abril de 1977, ele escreve o seguinte ao amigo e colaborador: “Destaquei o seu livro em meu último seminário, dizendo que a interpretação – ou seja, o que deve fazer o analista – deve ser *poética* [palavra sublinhada por Lacan]”. Isso ocorreu no seminário de 1977, *L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre*, na lição de 19 de abril de 1977:

E aproveito para mostrar-lhes esse troço cogitado por François Cheng, que se chama, na verdade, Cheng-Tai-Tchen; mas ele empregou François como uma forma de absorver na nossa cultura, o que não o impediu de manter bem firme o que ele diz, ou seja, a *Escrita poética chinesa*, livro que acaba de ser publicado e do qual eu gostaria muito que vocês pegassem a semente, se vocês são psicanalistas, o que não é o caso de todos aqui. (Lacan, 1977/1998, p.10)

E, ainda:

Certamente, a escrita não é por onde a poesia, a ressonância do corpo, se exprime. Mas é impressionante que os poetas chineses se exprimiam pela escrita. É necessário que tomemos, da escrita chinesa, a noção do que é a poesia. Não que toda poesia – a nossa especialmente – seja tal que possamos imaginá-la assim. Mas, talvez, justamente, vocês sintam nela qualquer outra coisa, como os poetas chineses que não podem fazer de outra forma senão escrever.

Existe algo que nos dá a sensação de que eles não estão reduzidos a isso; é que eles cantarolam. François Cheng enunciou, diante de mim, um contraponto tônico, uma modulação que faz com que se cantarole – pois da tonalidade à modulação, há um deslizamento. (Lacan, 1977/1998, pp.10-11).

Lacan volta a procurar Cheng para retomarem as discussões, com interesse especial (novamente) sobre a noção de Vazio Mediando e sobre a poesia chinesa. Tornou-se conhecida entre os analistas a passagem em que Lacan escolhe um poema, num desses novos encontros com Cheng, extraído de seu livro, para ilustrar uma relação entre metáfora e metonímia presente na poesia chinesa. Trata-se do poema de Wang Wei chamado *O lago Qi*:

O poema... tem como tema uma cena de adeus. A cena é descrita por uma mulher que acompanha seu marido até a beira do lago tocando flauta. Enquanto ela permanece na margem, o homem se afasta em um barco para uma longa viagem. É o que os dois primeiros versos indicam. O terceiro verso diz que, a um certo momento, do meio do lago, já longe, o homem se volta. E o último verso termina de uma forma um pouco

abrupta, como uma imagem congelada, assim: ‘Montanha verde envolver nuvem branca’.

Nesse verso duas metáforas, montanha verde e nuvem branca, estão numa relação de metonímia. Num primeiro nível, a imagem representa o que o homem vê, efetivamente, do meio do lago quando ele se volta. A montanha figura, então, o ser que permanece ali, na margem, ou seja, sua mulher; enquanto que a nuvem, símbolo da errância, figura o ser que parte, ou seja, o homem. Mas, num nível mais profundo, há uma espécie de inversão de olhar. Pois, no imaginário chinês a montanha é do domínio do Yang e a nuvem do Yin. Neste caso, a montanha designa o homem e a nuvem a mulher. O verso inteiro parece fazer ouvir a voz interior de cada protagonista. O homem-montanha parece dizer à mulher: ‘Estou em errância, mas permaneço fielmente aí, perto de você’, e a mulher-nuvem parece responder ao homem: ‘Estou aqui, mas meu pensamento se faz viajante com você’. (F. Cheng, 2003, p. 152).

O jogo de metáforas envolvendo nuvem e montanhas não cessam por aí. São metáforas se sobrepondo em outras metáforas. Metáforas sucessivas que jogam com os semblantes que a cultura ergueu e que, no entanto, o poeta joga com elas ainda mais, levando-as a um esgotamento do sentido até que, deslocadas metonimicamente, começam ficar mais suaves. Pouco tempo depois o encontro entre os dois foi interrompido novamente, sem voltar a ser retomado.

Tal como o encontro entre Freud e Fliess, com a ressalva de serem dois tipos de encontros e dois pares de personagens muito diferentes, o encontro entre Lacan e Cheng foi altamente produtivo para ambos. Definitivamente, mesmo que fosse ouvido e interpelado por Cheng, a posição de Lacan para este não era o de um analisante, como o fora com Freud em relação a Fliess. Muito menos Cheng se envolvia em formulações delirantes como as do amigo de Freud. Os temas que mais interessavam a Lacan, no que diz respeito ao pensamento chinês estavam basicamente circunscritos aos cânones, aos Clássicos chineses, indo do Tao, do Yin e Yang<sup>94</sup>, passando pela relação entre a fala e a imagem no Livro das Mutações, Mêncio, Shitao, pronome e negação na gramática chinesa. Mas havia, segundo Cheng, um interesse particular pela escrita, pelos caracteres chineses.

---

<sup>94</sup> Este parece ter sido um tema que provocou especial interesse em Lacan, antes, durante e depois dos encontros com Cheng. Chamou-me a atenção o número de vezes que o Tao, o Taoísmo, o Vazio mediano, o Yin e Yang, além dos principais pensadores do Taoísmo, Laozi e Chuang-tse, aparecem ao longo dos seminários e textos de Lacan. Sem nenhuma dúvida se agrupamos essas referências e as considerarmos como uma única, em virtude de advirem de uma mesma matriz de pensamento, que poderíamos chamar de uma maneira simplificada de “Taoísmo”, seria de longe a referência “chinesa” mais presente na obra de Lacan. Foi com uma sensibilidade elogiável que Eric Laurent parece ter captado a força do Taoísmo no ensino de Lacan quando escreve o texto “O Tao do analista”.

Alguns anos mais tarde, muito provavelmente em decorrência da força que esses encontros entre ambos sempre tiveram, François Cheng publica dois livros que tratam de dois temas largamente discutidos com Lacan: em 1979, dois anos depois do segundo período com Lacan e dois antes da morte deste, publica *Vide et Plein, la langue pictural chinois*, que dedica “à mon maître Jacques Lacan”, e, em 2004, publica *Le livre du Vide médian*. Disso podemos presumir a forte presença e influência de um sobre o outro.

Sob a influência desses debates com Cheng, Lacan conduziu dois seminários que têm uma marca direta deste contato. O primeiro e mais conhecido pela presença notória das questões chinesas é o Seminário livro 18, cuja publicação leva na capa a figura de um imperador chinês diante da escrita e de outros semblantes próprios a um letrado. A forte presença da influência do pensamento e principalmente da escrita chinesa neste seminário fez com que muitos se referissem a ele como o seminário chinês. Período que merece destaque por ser nele que é proferida a lição sobre *Lituraterra*, que resultará no texto escrito com o mesmo nome, que abrirá a coletânea de textos que formam os *Outros Escritos*. O outro seminário é *O saber do psicanalista*, inédito. Porém, tenho dúvidas quanto ao fato de podermos destacar dois Seminários cuja influência do tema seja maior em Lacan. De fato, o período de reaproximação com o a língua chinesa intensifica os trabalhos de Lacan a respeito de referências orientais, cumprindo um papel de grande relevância os debates com François Cheng, que, inclusive extrapolam as referências explicitamente chinesas.

As discussões entre Cheng e Lacan tiveram interferência direta na elaboração da teoria dos nós borromeanos, sem que houvesse uma menção direta e explícita ao pensamento chinês. Inclusive este é um ponto de dificuldade para uma investigação que tome por objeto o que há de chinês na psicanálise de orientação lacaniana, e o que há de chinês em Lacan. Isso porque não existem apenas referências diretas e explícitas. O que relativamente facilita uma procura e localização de temas a serem investigados. Mas existem aquelas que se inspiram seja no pensamento chinês, seja na língua ou na escrita, sem, contudo, fazerem menção direta a elas. Como é o caso da teoria dos nós por exemplo. Existem também referências que apenas aqueles mais habituados com o tema identificarão a referência feita, tal como um leitor de Platão poderá identificar uma referência platônica em Lacan, sem que tivesse sido usado o nome de Platão ou algum conceito que o indicasse.

O contato com Cheng se deu num momento muito decisivo para o ensino de Lacan. Ele se situa exatamente no período que Milner aponta o fim do primeiro e transição para o segundo classicismo, assim como Miller situa a passagem da primeira para a segunda clínica e do segundo para o terceiro ensino. Não seria um excesso aproximar o trabalho e a produção intelectual oriunda deste encontro Cheng-Lacan com uma série de produções que desembocarão numa mudança de paradigma da psicanálise lacaniana.

Isso não reduz a este período as referências diretas e indiretas às questões chinesas<sup>95</sup>. Durante todo o seu ensino podemos encontrar tais referências. Apenas para se ter uma ideia breve desta extensão, se formos considerar somente as menções diretas - excetuando aquelas que teriam que ser extraídas de uma leitura mais aguda dos textos e seminários, exigindo um conhecimento e tempo que não estiveram ao meu alcance durante a atual pesquisa – aos temas chineses, teremos: atendo-nos somente aos 26 Seminários que vão de 1953 a 1979, apenas em seis<sup>96</sup> não aparece alguma referência direta.

Ao longo de 19 Seminários e de diversos outros textos, Lacan dá mostras de um grande conhecimento tanto da língua quanto do pensamento chinês. Suas referências são, sobretudo, ecléticas, variando desde uma menção à astronomia chinesa no Seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, e no Seminário 12, *Problemas cruciais da psicanálise*, à questão ontológica que pode surgir pela ausência do verbo *ser* na língua chinesa, na lição de 3 de março de 1965. Aborda ritos e religiões, sobretudo o budismo e o taoísmo, danças, folclore, literatura, história, filosofia, poesia clássica ou não, bem como pensadores que definiram a identidade dos chineses como Confúcio,

---

<sup>95</sup> Uso essa expressão apenas para designar um conjunto de temas aparentemente dispersos e circunstanciais que envolvem assuntos que tem uma procedência desta cultura oriental. Tratando-se de cultura, costumes, religião, pensamento, filosofia, caligrafia, escrita, língua, história, misticismo, que têm o traço comum por serem chineses. Portanto, quando me refiro ao “tema chinês” ou “questões chinesas”, não quero dizer que sejam questões para os chineses, mas que são temas abordados por Lacan segundo o contexto que ele os utiliza. Essa expressão generaliza em torno do “chinês” quando não procuro acentuar um aspecto que exija especificidade

<sup>96</sup> Considerarei mais fácil citar aqueles em que não há uma menção direta às questões chinesas do que aqueles em que elas aparecem em maior ou menor grau. Não há uma referência direta, pelo menos não encontrei, nos seminários: 2 *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*; 4, *A relação de objeto*; 8, *A transferência*; 17, *O avesso da psicanálise*; 23, *O sintoma*; e 26, *A topologia e o tempo*. Em todos os outros há alguma menção, podendo até não ter nenhuma importância para a elaboração teórica em jogo quando ela surge, funcionando apenas como um adereço da retórica lacaniana, como é o caso da lição do dia 10 de janeiro de 1978, *O momento de concluir*. Ou surgindo como noções essenciais para pensar a escrita, a letra e a interpretação.

Mêncio, Laozi e Chuang-tse, além de fazer referências às obras canônicas. No entanto, diante dessa variedade aparentemente aleatória, é possível encontrar uma lógica que oriente nossa leitura de um Lacan chinês.

Não é possível reunir num todo homogêneo o interesse de Lacan pela China, nem tampouco o interesse que possa persistir para a psicanálise. O interesse de Lacan por esse tema deve levar em conta alguns aspectos para que resista como algo que valha para a psicanálise, e não somente para o indivíduo Jacques Lacan – se for um interesse pessoal caberia mais à pesquisa de um biógrafo, mas não é este o caso. A questão não é em torno da história de um sujeito, mas da história do seu pensamento, que é o pensamento de seu ensino, da psicanálise. Como Cheng chegou a dizer sobre Lacan: “Na época em que trabalhava com ele, eu me perguntava com frequência se havia um segundo em sua vida cotidiana em que ele não pensasse em algum grave problema teórico” (Cheng, 1994, p.353).

Não há um *todo* no que diz respeito ao interesse pela China. Porém, se não há unidade, não quer dizer que sejam dispersas no tempo e aleatórias. Um exemplo disso é descrito por Roudinesco:

No seu mergulho ao cerne do pensamento chinês, Lacan buscava primeiramente resolver um enigma que o obsedava desde a publicação dos *Escritos*: como ‘escrever’, isto é, ‘formalizar’, a famosa tópica do real, do imaginário e do simbólico, que doravante receberia o nome de R.S.I.? ... A interpretação feita por Lacan do pensamento de Lao-tsé era mais ou menos da mesma natureza que a que fizera do comentário heideggeriano do *logos* de Heráclito. Tratava-se, mais uma vez, de mostrar que o um era a fonte do múltiplo para além das existências concretas. (Roudinesco, 1993/1994, pp. 353-354).

O centro dessa questão no pensamento chinês é o Taoísmo. Portanto, quando Lacan aborda o Tao, o vazio, o Yin e o Yang, o vazio mediano, Laozi (ou Lao-tse) e Chuang-tse (ou Tchouang-tseu), ele está tratando de uma mesma matriz de pensamento. De todas as matrizes que foram abordadas ou citadas ao longo de seu ensino, bem como no contexto de todas as referências feitas aos temas chineses, está é sem dúvida a mais citada por Lacan. O tema mais abordado e mencionado se refere, de um modo ou de outro, ao taoísmo.



A China não é um fim. Ela é um caminho, um desvio necessário. O pensamento chinês não era o alvo, Lacan não se tornou orientalista nem sinólogo. Do mesmo modo que não se tornou linguista, pelo fato de que não fazia linguística, mas psicanálise, não foi um sinólogo, foi um analista. Por mais que fosse um conhecedor não chamou para si uma nomeação que não a de um psicanalista. O que ele visava com o pensamento chinês? Seria o mesmo que visava com a língua chinesa? E o mesmo em relação à escrita?

## 5 ESCRITA CHINÊS ALÍNGU'AFEITA PARA A CALIGRAFIA

Dentre instituições sociais que o homem se coloca a praticar, a língua é aquela que encarna de maneira mais fundamental a essência de um povo, se houver uma essência (Xiaoquan, 2007). No caso dos chineses, o que lhes confere o traço mais fundamental da língua é a escrita. O que chama atenção de imediato é que nesse sistema de escrita optou por uma forma de apresentação não analítica dos sons. Não se trata de uma questão das histórias tradicionais da escrita, que podem descrever estágios evolutivos que tendem a chegar a um modelo mais avançado, a escrita fonética, e, alfabética. Não é o caso dos chineses. Não se trata de uma língua morta estudada por arqueólogos. Mas de uma língua falada e escrita que além de ter sido uma das primeiras a desenvolver a escrita, a manteve com poucas variações até os nossos dias. Se houve uma escolha para não construir uma escrita que fosse fonética e alfabética, essa escolha foi reiterada.

### 5.1 O caractere chinês não é um ideograma

Diferentemente das letras do alfabeto, os caracteres chineses, que são unidades de base desse sistema de escrita, são signos de sílabas e não de fonemas. Compostos de elementos separados uns dos outros, os caracteres ou *zi*, são diferentes tanto da letra quanto da palavra. O termo *ideograma* deve ser evitado por causar muito mais confusões do que esclarecimentos, uma vez que estão carregados de uma ideologia e de ideias que não se aplicam ao caractere chinês. Desde a unificação da China na Dinastia Qin, no século III a.C., foi instituída uma escrita oficial que valeria para todo o império. Desde então diversas partes da China que falavam línguas diferentes, passaram a ter, obrigatoriamente, uma única escrita. Com isso seria possível ter acesso a textos, ofícios, prestações de contas, etc., em uma escrita que todos podiam ler, mesmo que falassem uma língua que seria incompreensível na fala. Desde então se viu povos que falavam línguas incompreensíveis entre si, mas com uma única escrita. Essa separação entre fala e escrita impressionou os europeus que vivenciavam a perda do lugar do latim como uma língua comum. O fato de encontrarem países de línguas diferentes se comunicando sem problemas através de uma mesma escrita fez com que imaginassem que se tratava de uma escrita com lógica e virtudes formais invejáveis. O século XVII viu alguns

filósofos europeus acreditarem que esta escrita diferente representava não palavras, mas coisa e noções, ou seja, ideias. Neste caso, o ideograma foi imaginado como não tendo qualquer relação fônica, independente de qualquer língua falada, sendo uma representação direta de coisas e ideias.

O fenômeno de uma escrita única para línguas diferentes se estende por diversos países da Ásia. A Coreia e o Japão, por exemplo, adotaram a escrita chinesa. Falando mais particularmente do Japão, se Lacan estivesse no século XVII estaria tentado não a questionar sobre o sujeito japonês, inalisável por falar chinês na sua própria língua. Ele talvez pensasse como os demais que a questão não era em torno do que o sujeito faz com a língua e da operação que se coloca frente à distância entre o pensamento, ou, o inconsciente, e a fala (Lacan, 1972). O século XVII não pensou como Lacan, não formulou a questão que ele formulou diante do mesmo fenômeno – um japonês lendo chinês... em japonês. Eles preferiram, ou só puderam encontrar ali o próprio sonho do ideal de uma língua. A questão que o impasse entre escrita e fala que a China propiciou ao pensamento, não faz parceria com o ideal. Sua parceria deverá ser buscada em outro lugar. A questão que ela confere condições de possibilidade está mais próxima da década lacaniana de 1970 do que do século XVII (até hoje ainda?) de Leibniz.

O termo *ideograma* é muito mais o sintoma de um desejo de encontrar uma língua que pudesse dizer a coisa, ela mesma, do que uma indicação do que é a escrita chinesa. Daí muitos vieram dizer que se trata de uma *língua escrita*, ainda nessa suposição de que o ideograma seria um sistema autônomo em relação a uma língua falada, que não tivesse nenhuma relação com os sons da fala. A língua chinesa oferece elementos para pensar uma diferença e até uma separação entre fala e escrita, tanto que Lacan recorreu a ela de modo particular. Mas seria uma inflação do sentido encontrar nela uma língua escrita totalmente separada de uma língua falada. Essa visão que, infelizmente, ainda é encontrada em larga medida, são efeitos de um pensamento de data do século XVII e parece encontrar motivos para se manter em atividade. Esse ponto de vista a respeito da escrita chinesa, pautada na crença em um ideograma, compromete diretamente a compreensão da pertinência do mesmo no ensino de Lacan. De posse de uma visão de que o ideograma é uma grafia das coisas e das ideias coloca-o também do campo da representação, de símbolos, quem sabe até de arquétipos. O desvio seria difícil de conter.

A escrita chinesa não representa as ideias e as coisas, muito menos diretamente; ela é uma língua glotográfica, ou seja, ela representa ou simboliza as unidades de uma determinada língua falada, no caso a chinesa<sup>97</sup>, com suas sutilezas e particularidades. Não artigos em chinês, nem definidos nem indefinidos. O caractere 河 significa *rio*, lê-se *he*. Porém, se dizemos *um rio*, *o rio*, *os rios*, a grafia sempre será 河 sem variação de singular ou plural, sem um artigo definido nem indefinido. Não há uma correspondência de estrutura entre essas duas línguas. Os verbos também não flexionam. Podemos muito bem dizer o verbo *vir*, que se diz *lai* e se escreve 来. Mas se dissermos, *viremos*, *viermos*, *vinha*, *veio*, *virá*, *virão* e assim por diante, o chinês ainda dirá *lai* e escreverá 来. Do mesmo modo, não há o verbo *ser*, tão essencial na maioria das línguas. Com isso, digo que não é uma língua nem uma escrita construídas com fins lógicos e universais, ela não transcreve os elementos presentes em diversas línguas. Elas respondem às condições dos povos que as sustentam.

O ideograma é menos ainda um desenho. Não é possível atribuir a ele a função de um rébus ou de uma pintura, se ele porta uma imagem ela é menos significativa do que a imaginação a convida a ser. O apoio que Lacan encontrou no rébus e na figuração para esboçar sua noção de letra e da própria escrita chinesa, se limitarão aos pontos que já discutimos em outro capítulo. Em momentos posteriores, o apoio que Lacan encontrará no caractere chinês, e na escrita chinesa, será em outro tom. A página foi virada, da esquerda para a direita.

## 5.2 A escrita não é um desenho

Os caracteres não são desenhos, nem se reduzem a pictogramas. Se sairmos de viagem numa estrada que não conhecemos, encontraremos diversos pictogramas, que, mesmo que não o conhecemos previamente, ainda assim servirão de sinalização. Em contrapartida, o sentido dos caracteres chineses não é evidente aos olhos. Não basta

---

<sup>97</sup> Mesmo que ela seja adotada em diversos países de línguas diferentes como o Vietnã, a Coreia, o Japão, etc. Existem aí diferenças que nos interessam, como é o caso específico da língua japonesa que apesar de não ser glotográfica e sim aglutinante, adotou a escrita chinesa como sua escrita. Essa diferença de uma língua falada e outra, no caso o chinês e o japonês, resultará numa operação que interessará Lacan a ponto de pensar num *sujeito japonês*, ou seja, alguém que, tendo uma língua aglutinante, faz uso de uma escrita feita para uma língua glotográfica. Discutiremos isso mais adiante.

olhar para eles para que saibamos do que se trata. Seria ótimo. Facilitaria muito as coisas para um ocidental. Mas não é assim. Existe uma série de escritas que iniciaram com os pictogramas, portanto, essa nunca seria uma característica que colocaria o chinês em destaque para chamar a atenção de Lacan e dos analistas. Uma das características do pictograma é que do signo ao sentido não há uma intermediação da língua que é falada. Uma estrada sinalizada com pictogramas orienta pessoas independentemente da língua que falam. O pictograma é qualquer desenho que colocado sobre uma porta, pode indicar se tratar de um banheiro masculino ou feminino, diferentemente de ter em seu lugar, *homem e mulher, man e woman, homme e femme*. Nesses casos, há uma relação entre uma palavra e um signo escrito.

Não há uma uniformidade de opiniões entre os linguistas, para uma solução a respeito de um termo que possa substituir adequadamente o uso consagrado do termo *ideograma*. Bloomfield ao admitir que o segmento falado ao qual corresponde o caractere é uma palavra, e não uma coisa, ou uma ideia, escolheu *word-writing* ou *logografic-writing*, escrita logográfica. Um dos principais argumentos para aqueles que defendem essa denominação está no fato de que o caractere chinês nunca renunciou ver no seu signo uma significação. Enquanto que Benveniste optou por escrita morfemática, por se tratar de uma escrita de morfemas, que são as menores unidades, o menor segmento de um enunciado que tem sentido. Isso em virtude de uma correspondência com outra característica da língua chinesa, a de ser morfossilábica. A preferência de Viviane Alleton é o uso do termo *sinograma*, que me parece interessante por manter uma simplicidade em meio à erudição.

O caractere é uma unidade gráfica, e essa unidade não corresponde necessariamente a uma palavra, tal como a concebemos. Ainda seguindo Benveniste, mais que uma escrita morfemática é uma língua morfemática. O morfema é a unidade oferecida pelo sistema linguístico e confere ao domínio do uso da individual da língua uma ampla possibilidade de combinações, principalmente no campo da poesia chinesa. O salto dado pelos concretistas, por Mallarmé e principalmente por Joyce, está inscrito no domínio mesmo da língua chinesa enquanto uma língua e uma escrita morfemática.

O valor de considerá-la como logográfica é em função do destaque de que ela não é fonográfica. Isso quer dizer que há uma convivência entre as unidades de escrita e as

silabas como unidades fonológicas, mas não passa disso, uma convivência. Uma silaba do chinês falado pode representar um número enorme de morfemas com a mesma pronúncia, apesar de terem grafias diferentes. Enquanto que uma série de grafias semelhantes (não iguais) representam morfemas cujas pronúncias não são em nada parecidas.

### **5.3 Uma só escrita para muitos falantes: a separação entre fala e escrita**

A uniformidade da escrita no território chinês que fala diversas línguas não se deve a uma aptidão peculiar e avançada de uma escrita ideal, ela decorre em grande medida pela força política centralizadora que historicamente impôs um modelo de escrita sob duras penas. Contudo, esse movimento não pode ser reduzido a um capricho de um déspota ou tirano, posto que ele poderia ter fracassado de um modo ou de outro. Sabemos como resistências são capazes de serem erguidas quando é o caso. Paralelamente à vontade política, histórica, da Dinastia Qin, houve um desejo de unificação que foi encarnado não por uma língua, afinal, o chinês *são muitos*, mas por uma escrita. A escrita chinesa foi um instrumento de unificação, foi um fenômeno civilizatório, e muitos consideram que a escrita foi a mais importante invenção desse país, e seu maior ponto de identificação.

A escrita é tão forte para essa civilização, que em diversos momentos mediante conquista de outros povos, os invasores não conseguiram impor sua escrita aos chineses. Durante o período da dinastia dos mongóis, com Gêngis Khan e seu filho Kublai, a dinastia Yuan (1264-1368) sucumbiu às tentativas de eliminar a escrita chinesa, através da inserção de caracteres que pudessem registrar os sons do mongol, tendo que ceder e se submeter à escrita do conquistado. O caso mais emblemático é com a dinastia Qing, dos manchus<sup>98</sup> que dominaram a China de 1644 a 1912, sendo a última

---

<sup>98</sup> Povo nômade originário do sul da Sibéria que conquistou a China em 1644, permanecendo no poder até a revolução chinesa de 1911. Mesmo tendo adotado o manchu como língua oficial durante todo esse tempo, poucos chineses aprenderam essa língua, a ponto dos documentos oficiais terem que ser bilíngues. Vale observar que a língua manchu era baseada numa escrita alfabética, e que esse contato direto com uma escrita alfabética, ao longo de quase 300 anos, não foi suficiente para provocar entre os chineses um interesse por um alfabeto. Essa quase total indiferença, anterior ao século XX, em relação ao alfabeto, e consequentemente com uma escrita fonética, podem, em alguma medida, dificultar a aproximação do caractere chinês da noção de significante. Se ele for um *logograma*, não abrindo mão de uma significação ao mesmo tempo em que não faz uma notação clara dos fonemas, como aproximá-lo do significante? A questão é que ele também serviu para a construção da noção de significante durante o período da primeira

dinastia. Depois de tentativas de criar uma nova escrita, suprimir, modificar, etc., a escrita chinesa, os manchus também se curvaram e passaram a adotar a escrita chinesa como se fosse a própria. Talvez seja se não o único, um dos poucos casos na história, em que o conquistado conquista o conquistador. A capa do seminário *De um discurso que não fosse semblante* é um exemplo perfeito disso. Primeiro, porque aborda claramente a dimensão e o peso que a escrita tem para os chineses, como um passo para que Lacan conferisse a ela uma importância inédita até então na psicanálise. O segundo fator é mais sutil, mas não menos brilhante. Intencionalmente ou não, e não sei dizer sobre isso, a capa do Seminário é a pintura de um imperador chinês, que, não é chinês, e aqui retomo o que já foi dito num capítulo anterior, para indicar que é um imperador da China, que não é chinês, é manchu, mas que se cerca dos semblantes chineses, principalmente do maior dos semblantes que o fariam parecer um chinês. *De um discurso que não fosse semblante* traz na capa um imperador manchu fazendo semblante de chinês com a escrita.

Sem que se configure uma total independência entre uma língua falada e outra escrita, o chinês oferece ao psicanalista lacaniano um terreno ainda mais instigante que ao linguista. No plano fonológico a unidade essencial é a sílaba. Quando representadas numa frase, cada sílaba receberá um caractere correspondente, que terá um sentido. Não é como no nosso sistema, em que associações de sílabas formam palavras, e palavras formam frases. Em chinês, uma sequência de dez sílabas, por exemplo, forma o equivalente a uma frase de dez palavras, ou mais propriamente dizendo, de dez caracteres. É difícil fazer uma correlação estrita entre cada sílaba uma palavra, mas é verdadeiro dizer cada sílaba um caractere.

Contudo, há um grande fosso, uma grande fenda que marca um desequilíbrio que não é tão evidente nas escritas fonéticas e alfabéticas. O desequilíbrio entre o *zi* (caractere chinês) e as sílabas disponíveis na língua. O número de *zi*, que são as menores unidades significantes e monossilábicas no seu aspecto fônico (daí a noção de morfema – segundo consta no *Hanyu da zidian* – Grande Dicionário dos *zi* chineses), é de não menos de cinquenta e quatro mil (54.000). Ao passo que o número de sílabas de que a língua dispõe, não é maior que mil e duzentas (1.200) (Xiaoquan, 2007). Isso dá uma

---

clínica de Lacan. Depois, contudo, não serve mais para essa construção. Passa a servir mais claramente para pensar a noção de letra, e não de significante.

média de aproximadamente quarenta e cinco palavras diferentes para cada som, para cada sílaba disponível.

É importante lembrar aqui que a maioria das palavras, principalmente no chinês tradicional, são monossilábicas (*zi, lu, shang, jing, song, ming, hui, hao, ma, dao, fei, ya, yin, yang, etc.*). Portanto, ocorre inevitavelmente uma abundância de homofonias. Se uma sílaba for ouvida fora de um contexto não será possível saber qual caractere lhe é correspondente. Neste caso será como ouvir uma língua estrangeira, não sabendo o significado da sílaba ouvida. Por exemplo, a sílaba *hé* pode ser tanto *núcleo, origem*, quanto *curso d'água*: 和, 喝, 合, 河, 禾, 核, 何, 贺, 呵, todas essas são formas diferentes de escrever a mesma sílaba *hé*, com significados diferentes em cada caractere e não são todas as variações disponíveis para essa sílaba.

Enquanto nas escritas alfabéticas as letras transcrevem não perfeitamente, mas satisfatoriamente, os fonemas, em chinês “o signo gráfico representa a totalidade do signo linguístico, isto é, ao mesmo tempo sua face fônica e sua face semântica” (Alleton, 2010, p.18). É impraticável ditar sílabas aleatórias sem que haja um contexto ou indicações inequívocas de qual caractere se aplica a determinada sílaba. A escrita chinesa dos caracteres aparece como uma medida para tratar o real da homofonia que a língua expõe o sujeito<sup>99</sup>.

A necessidade de reduzir a ambiguidade excessiva coube, em grande parte, à escrita. Porém, isso foi feito com um tipo de escrita que mantém, apenas, um laço bem frágil com a pronúncia. A princípio, a grafia dos caracteres esta mais a serviço do sentido do que da pronúncia. Os elementos fônicos não são, via de regra, precisos, não fornecendo mais do que uma indicação aproximada do som pronunciado. Entretanto, isso não a descaracteriza como uma escrita. O que caracteriza que um símbolo seja considerado uma escrita em relação a uma língua, em meio às outras possibilidades de signos, é a correspondência de cada termo escrito com sua expressão oral. Isso em qualquer tipo de

---

<sup>99</sup> Diante da objeção de que existem chineses que não têm acesso à escrita, e que sendo assim não teriam como se comunicarem caso fosse correta a ideia de que a escrita trata o real da homofonia, não é demais lembrar que em qualquer língua, em qualquer idioma, o vocabulário de alguém sem acesso à escrita é, via de regra, bem mais limitado do que aquele que tem acesso a ela. Mesmo assim, é fato que, corre-se o risco de criar uma população de estrangeiros dentro do mesmo idioma, que terão que criar outras formas de viabilizarem a comunicação ou se manterão à margem. Em termos ainda mais práticos e simples, quando a homofonia impede o entendimento de uma frase, um chinês que não conte com o recurso da escrita, pode tentar dizer o mesmo de uma outra maneira ou recorrer a gestos, para contornar o impasse.



escrita, alfabética ou sinográfica. Na alfabética cada letra corresponde a um fonema, no chinês cada caractere corresponde a uma sílaba dotada de sentido. Tanto em um quanto em outro, cada signo gráfico se dispõe na superfície em que é escrito, na mesma ordem da frase que é falada. Numa sucessão de letras ou caracteres em que a sucessão corresponde à ordem do enunciado oral, de fonemas (escritas alfabéticas) ou de sílabas significantes (escrita chinesa), existe uma escrita e não uma pintura simbólica ou um sistema de representação fechado (Alleton, 2010). Para que haja escrita, a leitura deve corresponder estritamente ao enunciado oral. Ler um texto é diferente de ver um quadro, ou uma figura. Não é por aí que se pode localizar a diferença da escrita chinesa com a alfabética, pois ambas são escritas e correspondem à fala. Supor uma total independência da escrita dos caracteres em relação à fala é lança-los novamente no ideal de uma lógica formal ou reduzi-la a meros desenhos figurativos<sup>100</sup>.

A sílaba é o significante, enquanto que o caractere é a grafia de uma sílaba dotada de sentido. Nesse caso, o caractere é um signo, no sentido saussuriano, um conjunto completo de som e sentido, significante e significado. Isso é um problema, pois isto estaria a favor de Saussure e não de Lacan. Como Lacan poderia se valer da escrita chinesa para ir contra os linguistas se apoiando num signo a exemplo do signo linguístico saussuriano? Mesmo sendo um signo, ele abre caminho para uma questão de interesse para a psicanálise. É um signo completo indivisível, mas que tem efeitos de ruptura.

A sílaba *shi*, no quarto tom (existem atualmente quatro), na sua forma oral, possui pelo menos dezenove signos diferentes. Um único som, uma única pronúncia, que pode suscitar dezenove caracteres, cada um sendo um signo (significante e significado) diferente: enxugar, saber, sufixo de nome próprio, ser, poder, mundo, juramento, deixar,

---

<sup>100</sup> “Uma criança brasileira tem apenas vinte e poucas formas gráficas a distinguir e a combinar com os sons correspondentes, mas ela ainda não poderá ler antes de ter aprendido esse mecanismo relativamente abstrato e antes de conhecer todas ou quase todas as letras... a partir do momento em que uma criança adquiriu essa técnica, ela será capaz de pronunciar todas as palavras escritas que encontrar. Portanto, ela terá ‘acesso’ de uma só vez a todo o vocabulário de sua língua falada e, a seguir pouco importa que aprenda palavras novas durante suas conversas ou por meio de textos escritos... Na China, uma criança, assim que sabe falar, pode reconhecer um caractere, colocá-lo em correspondência com uma forma oral e saber o que ele significa... Uma criança chinesa pode realmente ler alguns caracteres a partir da idade de dois anos. Mas não lhe serviria de grande ajuda saber ler um caractere para cada sílaba de sua fala, pois uma dada sílaba é escrita de maneiras muito diferentes conforme o sentido que possui! Ela deverá aprender mais de mil caracteres para ler textos fáceis e, mais tarde, mesmo se vier a conhecer mais de dez mil e encontrar um caractere que não conhece, será incapaz de deduzir, do aspecto desse caractere, sua pronúncia ou seu sentido”. (Alleton, 2010, pp. 19-20).

letrado, negócio, amar a, ver, zelar por, contar com, mercado, tentar, ir a, explicar, casa (Alleton, 2010). Isso quer dizer que é possível transmitir uma mensagem com um único caractere, como de fato o fazem seja em telegramas ou bilhetes, um único caractere. Por outro lado, ao dizer uma sílaba isolada dificilmente ela será compreendida<sup>101</sup>.

Do ponto de vista da linguística, o caractere, enquanto signo linguístico é o mesmo que qualquer outro, ou seja, há uma comunicação entre significante e significado, e como não é um sistema fonético nem alfabético, há a tentação de considera-lo semelhante a um símbolo, onde tal “desenho” representa tal significado, em função de não podermos separar a grafia de um caractere do seu significado. Contudo, mesmo já tendo dito, não é demais frisar que não se pode deduzir o sentido de um caractere mediante sua forma material. Por mais que existam chaves<sup>102</sup> que reúnem sentidos semelhantes, com as quais um conhecedor poderá por aproximação chegar bem perto do sentido, essa relação não é evidente.

Com frequência dizemos que a língua chinesa é monossilábica. Lacan ao dizer do chinês: “Como todas as palavras são monossilábicas, não diremos que existe o fonema que não quer dizer nada e, depois dele, as palavras que querem dizer alguma coisa... em chinês, mesmo no nível do fonema, isso quer dizer alguma coisa” (Lacan, 1971/2009, p. 45). Isso não está de todo errado, nem de todo certo. Primeiro porque está inteiramente correto que toda sílaba, em chinês, tem um sentido. Lembremos que uma frase com dez sílabas é composta por dez caracteres, e cada um representa uma sílaba e um sentido.

---

<sup>101</sup> “Os chineses que sabem escrever estão sempre prontos, quando não se compreende bem o que eles dizem, a traçar na palma da mão os caracteres correspondentes. Eles reproduzem o traçado com um movimento rápido, e é preciso um longo hábito para *ver* os caracteres em questão. À distância ou por telefone, se fará uma glosa de cada sílaba sob a forma: ‘é x de xy’ (Alleton, 2010, p.21). Se alguém disser “*shi*” e não for entendido poderá perguntar: “qual ‘*shi*’?” e o outro responder “*shi* de *shijing*”, por exemplo. Ou mesmo, se alguém chega num grupo no meio de uma conversa e não consegue entender o contexto do que está sendo dito, não compreenderá as sílabas, sendo comum perguntarem: “*Shen me? Shen me?*” (o que? O que?), para que alguém lhe ofereça uma glosa de apoio. Por fim, no primeiro capítulo já mencionei que todos os programas de televisão na China são legendados, na própria língua. Portanto existem inúmeros recursos com os quais os chineses contam para não sucumbirem no abismo da equivocidade e da ambiguidade, soluções cotidianas são encontradas, de tal modo que não se trata de uma língua em que o uso tenha tornado defasada. Muito pelo contrário.

<sup>102</sup> Alguns preferem chamar de radicais. Segue um exemplo em que se poderá ter uma ideia de como há um aspecto de convenção que demonstra ser impossível saber o sentido de um caractere só de olhá-lo. *Hao* (bom, bem) se escreve 好( ver página 167 da edição brasileira do seminário livro 19, ...ou pior). Como se vê, é composto por dois caracteres, o primeiro é *mulher* o segundo é *filho*, o que quer dizer que *mulher na companhia do filho é bom*. Mas existe um milhão de exemplos do que pode ser bom e nem por isso forma esse caractere; por outro lado poderia ser proteção, amor, maternidade, gravidez, educação, etc, nada indica uma precisão, apenas atesta a arbitrariedade.

Não é, portanto, cada fonema. É cada sílaba. Não sabemos se houve alguma intensão de Lacan nesta troca, ou avaliar seu erro. Podemos apenas lembrar que há uma questão, já de muito tempo, entre a dimensão fônica do significante e a escrita. A letra já foi pensada como articulada ao fonema, ao passo que pensá-la articulada à separação entre fala e escrita pode conduzir a elevar o fonema para o centro do debate, mesmo que, de fato, no exemplo, não se trate dele. Digamos que Lacan ao errar com a língua chinesa substituindo *sílaba* por *fonema* acertou no ponto da questão que estava formulando até chegar à *Lituraterra*.

Outro ponto é a dificuldade de pensarmos a língua chinesa com o nosso costume de pensar a palavra. Muitas vezes essa correlação pode ser verdadeira, outras não. Podemos falar *avião* com uma palavra, o que sugeriria que em chinês encontraríamos uma sílaba que significa *avião*, e assim uma sílaba seria igual a uma palavra. Porém, *avião* se escreve com dois caracteres, um significando *máquina* e outro *voar*, para formar *máquina de voar*. Se, são dois caracteres, são duas sílabas, formando um dissílabo e não um monossílabo<sup>103</sup>. Ainda existe um grande número de palavras e nomes monossilábicos em chinês, mas, é provável que os dissílabos já sejam a maioria atualmente.

A afirmação categórica de Lacan pode ter sido motivada por dois fatores. O primeiro é que era usual, como hoje ainda é, classificar o chinês em termos de monossilabismo. O segundo é que os textos que Lacan sempre estudou, mesmo antes, mas principalmente com François Cheng, eram os textos clássicos, os cânones. Estes eram escritos em chinês tradicional e não simplificado. Como já sabemos, eles foram escritos e são mantidos até hoje na sua forma original, sem pontuação, na escrita vertical e eram marcados pela extrema concisão - outro fator que interessou particularmente a Lacan, a concisão, a redução. Neles sim, na grande maioria das vezes, cada caractere correspondia a uma palavra, daí o monossilabismo.

---

<sup>103</sup> “*Yangrou*, escrito com os caracteres *yang* ‘carneiro’” (e não o conhecido *yang do yin-yang*, vejam mais um caso de homofonia!) “e *rou* ‘carne’, significa ‘carne de carneiro’. Mas esta relação nem sempre acontece. Escreve-se com os caracteres *dong* ‘Leste’ e *xi* ‘Oeste’ o nome *dongxi* ‘coisa’.” (Alleton, 2010, p. 25). Para mostrar que hoje, grande parte das “palavras” são dissílabos e que a junção de dois caracteres não quer dizer que sua significação seja a mesma da soma das duas partes. Já podemos ter uma ideia de como as anedotas populares e a poesia podem se valer disso que a língua oferece.

Essa diferença entre monossílabos e dissílabos torna-se importante no contexto tanto de uma frase quanto de um verso. Um texto com trinta caracteres é composto pelo mesmo número de sílabas, cada qual com seu respectivo sentido. Porém, em decorrência de combinações de palavras descritas no parágrafo anterior, pode-se ter um número diferente de palavras. Numa escrita alfabética, um agrupamento de sílabas que forma uma palavra é separado de outro, por um espaço. Não há espaço entre sílabas, apenas entre palavras. Na escrita chinesa cada caractere é separado de outro por um espaço igual, nunca variável, independentemente se ele tem um sentido sozinho ou se assume outro sentido formando uma palavra dissílaba. Ou seja, cada caractere ocupa um espaço igual, não havendo caracteres maiores ou menores, independentemente do número de traços que o formam, assim como não há espaços diferenciados entre cada caractere. O resultado disso é que é preciso conhecer a língua e, a todo momento, se encarregar de fazer interpretações para extrair o sentido de um texto. E isto não é feito sem uma dose de ambiguidade.

A escrita dos caracteres é feita de regras rígidas, o que exige uma cota a mais de disciplina no uso do corpo para a execução dos traços. A estrutura da escrita permaneceu idêntica por mais de dois mil anos, ocorrendo apenas pequenas mudanças nas formas. Os caracteres, tal como conhecemos, existem desde a dinastia Han<sup>104</sup> (de 206 a.C. até 220 d.C.), e não permitem variações individuais na construção dos caracteres. Seus traços têm uma forma e uma sequência rígidas, inclusive na direção que um traço deve ter, por exemplo, todo traço vertical deve ser feito de cima para baixo. Um traço escrito fora da sequência estipulada é considerado um erro de ortografia. A forma dos traços se desenvolveu bastante desde a adoção do pincel como o principal instrumento para a escrita. Esses elementos devem ser observados se alguém quiser entender o que Lacan disse a respeito do traço único do pincel em Shitao. A rigor, um caractere pode ser composto de um traço único como 一 *yi* (*um*), podendo chegar a ter mais de vinte e cinco traços, embora a média seja de quinze aproximadamente. Antes que eu discorra sobre o traço único do pincel que interessou a Lacan, é bom deixar claro que não se trata da escrita do número um, *yi* 一.

---

<sup>104</sup> Essa dinastia dá o nome da língua chinesa para os chineses. Enquanto nós chamamos a língua chinesa de “mandarim” eles a chamam de *han yu*, e os caracteres de *han zi*.

O uso do pincel possibilitou que algumas formas fossem decisivas, em virtude do movimento feito pelas mãos. A escrita chinesa sempre exigiu uma disciplina corporal mais evidente do que na prática das escritas alfabéticas, em virtude de diversos fatores, seja por um sentido mítico, de status e poder, seja pelas origens divinatórias, por ser em alguma medida um emblema (Granet, 2008), ou por ser um traço identificatório de um povo, sua prática sempre foi revestida de um valor. Isso será elevado a proporções bem maiores quando se tratar da caligrafia propriamente dita.

De um modo geral, um caractere pode ser simples ou composto. Este é formado por dois ou mais caracteres simples. O tipo de caractere que acabou tornando-se mais conhecido entre os ocidentais foram aqueles que alimentaram o imaginário de que se tratava de representações diretas de coisas e ideias, alimentado a crença de que são de fato ideogramas. Existem caracteres que em sua origem eram pictogramas, como o que representava o sol como um círculo com um ponto no meio, ou a lua que imitava o formato de uma lua crescente. Porém, como a escrita apaga algo do desenho eles se tornaram diferentes de um pictograma, mesmo que em alguns se possa supor uma forma anterior como se fosse um palimpsesto. Por exemplo, hoje o sol se escreve 日, *ri*, a forma circular e o ponto central foram substituídos por formas mais retas e um traço no meio. Lua se escreve 月, *yue*, onde a forma da lua pode ser sugerida no contorno e na ponta do primeiro traço vertical da esquerda para a direita. Para dizerem *luz*, *brilhante*, reúnem esses dois caracteres, mas não conservam nenhuma das duas pronúncias, nem *ri*, nem *yue*, mas sim *ming* escrito assim: 明. Este é um caso em que um caractere é formado por dois outros que lhe doam sentido, não a fonética, *ming*. Sol e lua irradiam a luz, daí *luz* e *brilhante*. Porém o entusiasmo de muitos não vai longe, uma vez que esses caracteres representam não mais do que cinco por cento (5%) do total.

Mesmo assim, o que serve para complicar ainda mais as tentativas de simplificações excessivas, existem morfemas polissêmicos. Por exemplo, *ri* que quer dizer *sol*, 日, pode, por extensão, significar *dia* enquanto uma unidade de tempo.

O caso mais comum, no entanto, é aquele em que, num caractere composto, um ou mais doam sentido e pelo menos um doa a pronúncia. O exemplo dado por Alleton é bem ilustrativo: *sang* (goela) se escreve 嗓, formado por um elemento fonético, cuja

pronúncia é a mesma *sang*, mas que quer dizer *amoreira* 桑 com a chave *kou* que quer dizer *boca* 口.

嚙 = 桑 + 口

*Goela* não tem nenhum sentido que se aproxime de uma *amoreira*. Quando foi necessário escrever *goela*, por terem o mesmo som, a mesma pronúncia, *sang*, optou-se por usar o caractere 桑, para escrever seu homônimo, acrescentando uma chave para diferenciar um do outro. Acrescentando a boca ao lado 嚙 permanece a homofonia, mas é possível discriminá-los pela escrita. *Sang* é tanto 嚙, quanto 桑.

Porém as coisas não param por aí. O caractere que funciona apenas como um elemento fonético não empresta nenhum sentido, apenas o fonema, ou mais precisamente a pronúncia. Contudo o caractere 桑, fonético, é também formado por outros caracteres, por exemplo, *mu*, chave *madeira*, que indica tudo que é árvore ou tem a ver com madeira 木.

桑 木

Neste caso não há maiores implicações, mas podemos ter uma ideia de como os poetas, ao fazerem o forçamento da língua, puderam fazer uso dessas variações e versatilidade gráfica dos caracteres. Puderam fazer combinações, torções e formações que lembram muito Mallarmé, Cummings, Pound, a poesia concreta brasileira, as poesias imagistas e principalmente James Joyce.

Para falarmos da participação dos elementos fonéticos teremos que voltar ao tema do rébus, enfatizado por Granet e usado por Lacan em *A instância da letra*. Como acabamos de ver, uma imagem, se pudermos falar assim, empresta a outro caractere não só sua imagem, mas seu som. Ou seja, diante de uma palavra nova a ser grafada, não se inventa novos traços, cria-se uma combinação de caracteres já existentes, que com sua imagem, emprestarão a imagem que funcionará como um elemento fonético, sem o sentido e o significado. Uma imagem lida pelo som, uma figuração com valor de elemento fônico. Esse empréstimo pode ser considerado um “empréstimo-rébus”

(Alleton, 2010). Esse procedimento de formação de um novo caractere por um empréstimo que funcione nas bases de um rébus não faz do próprio caractere um rébus:

Esses empréstimos não foram o começo de um processo de alfabetização porque permaneceram exclusivamente lexicais, nunca tendo se tornado sistemático. Por exemplo, o caractere *fu* “morcego” serve para escrever *fu* “felicidade”, mas não pode ser empregado para nenhuma das outras palavras ou morfemas que se prenunciam igualmente *fu*. (Alleton, 2010, p.42).

Enfim, há na língua chinesa elementos suficientes para localizar um fosso entre a língua falada e a língua escrita. Isso pode ser pensado de diversas formas, dentre elas uma que seja mais própria à linguística, que não verá um grande problema uma vez que é uma língua que funciona, sob outros aspectos, como outra qualquer. Os chineses não se comunicam melhor ou pior com a língua que têm, ela lhes serve bem. A distância entre a fala e a escrita não favorece ou dificulta nada em especial para um chinês de modo a torná-lo uma figura paradigmática. Nem ele, nem o japonês, nem o alemão, francês ou brasileiro. Cada língua tem suas particularidades, mas são ainda assim, línguas faladas, vivas.

Isso pode ser pensado do ponto de vista da psicanálise, e mais especificamente de Lacan. E isso não nos levará às mesmas conclusões a que chega um linguista. Da língua falada pelos chineses e a nossa, podemos reter que a primeira não é um Outro em relação à segunda. Não é um ideal nem o Outro do Outro. Mas isso não impede que ela seja uma outra cena, menos uma outra cena da língua do que uma outra cena da escrita, dizendo ao lado de Lacan com termos freudianos, e não do lado de Derrida.

Essa outra cena da escrita chinesa pode ser vista como uma resposta lacaniana a Derrida, mas não só a ele. Uma outra cena, diferente do debate travado pelos linguistas, críticos ou não da teoria lacaniana do significante, como foi o caso de Georges Mounin. Este linguista escreve uma crítica à teoria de Lacan a respeito do significante, aproximadamente um ano após a publicação dos *Escritos*. No seminário 18 Lacan responde as críticas com essa outra cena da escrita e da língua chinesa, mostrando que um analista escuta da escrita e da língua, principalmente da primeira, mais do que um

linguista poderia. Se Humboldt e Hjelmslev, também linguístas, foram a base para tais questionamentos do linguista, Lacan se vale dos mesmos para recolocar a questão:

A um deles, que há anos enche a boca com a articulação dupla... eu gostaria muito de perguntar, por exemplo, o que ele faz disso em chinês. Hein?  
Em chinês, vejam só, é a primeira articulação que fica totalmente sozinha e que, assim, revela produzir sentido. Como todas as palavras são monossilábicas, não diremos que existe o fonema que não quer dizer nada e, depois dele, as palavras que querem dizer alguma coisa, duas articulações, dois níveis. Pois bem, sim, em chinês, mesmo no nível do fonema, isso quer dizer alguma coisa. (Lacan, 1971/2009, p. 450).

Vimos acima que nem todas as palavras são monossilábicas, e que Lacan toma a sílaba pelo fonema. Quando ele fala que todo fonema quer dizer alguma coisa, refere-se ao morfema. Sendo assim, um pequeno ajuste poderia ser ligo mais ou menos assim: sendo uma língua morfemática, não há uma sílaba que não quer dizer nada, não é preciso esperar uma segunda articulação para isso signifique alguma coisa. E segue:

O que não impede que, quando vocês juntam vários fonemas que já querem dizer alguma coisa, eles criem uma palavra grande, de várias sílabas, tal como entre nós: uma palavra dotada de um sentido que não tem nenhuma relação com o que cada fonema quer dizer. Logo, a articulação dupla é bizarra por lá. (Lacan, 1971/2009, p. 45).

Cada sílaba, não fonema, tem um caractere que o corresponde, ou seja, um morfema:

也 仍 旧 保 存 着 动 词 的 某 些 性 质

Temos aqui, neste exemplo<sup>105</sup>, treze caracteres. Portanto treze sílabas dotadas de sentido, treze morfemas, que em *pin yin* são transcritos assim:

*Ye reng jiu bao cun zhe dong ci de mou xie xing zhi*

Seguindo Lacan: isso não impede que possamos juntar sílabas, que têm significações próprias, e criar palavras grandes. Talvez quando Lacan se refere a uma *palavra grande*, não seja exatamente o que um ocidental imagina, principalmente se for alemão, pois para um chinês, uma palavra de três sílabas pode ser considerada grande.

---

<sup>105</sup> Extraído de uma citação de um livro de gramática, feita por Viviane Alleton (2010). Reproduzo apenas a frase final com a finalidade de ilustrar o que Lacan se refere.



Seguindo ainda este comentário, tem-se que esses treze morfemas são extraídos de um livro de gramática. E, como já foi comentado um pouco acima, um texto lido não se limita a uma leitura de caractere por caractere, da sílaba com seu sentido, uma-a-uma, passo-a-passo. Isso poderia resultar num mal-entendido irreparável, ou numa completa insensatez. Muitas sílabas são reunidas para formarem “palavras” que podem não ter nenhuma relação com o sentido que cada sílaba, isoladamente, possuía. Sendo que, para tal, não há uma pontuação ou aproximação espacial entre os caracteres, que indiquem quando e como fazer essas junções. Isso terá que ser um *ato de leitura*. Não está totalmente explicitado na regra. Claro que dependerá do conhecimento da língua, mas, como as mesmas sílabas têm seus sentidos isolados, uma leitura nunca exclui uma dimensão interpretativa que a escrita exige.

A mesma frase, escrita em caracteres chineses do modo como ilustrado acima, deverá, contudo, ser lida assim:

*Ye rengjiu baocun-zhe dongci de mouxie xingzhi*

Só então a frase poderia significar algo na tradução que faça sentido para a língua portuguesa: elas conservam (*baocun-zhe*) também (*ye*) ainda (*rengjiu*) certas (*mouxie*) características (*xingzhi*) dos (*de*) verbos (*dongci*).

#### **5.4 Dupla articulação: letra e fonema**

“É engraçado as pessoas não se lembrarem de que existe uma língua assim, ao enunciarem a função da articulação dupla como característica da linguagem” (Lacan, 1971/2009, p. 45). Além do Seminário 18, há outro seminário em que é marcante a abundância de referências tanto à língua quanto à escrita chinesa, é o Seminário 9, *A identificação*<sup>106</sup>. Nele é possível destacar um modo de retomar a discussão feita em *A instância da letra*, a respeito das relações e articulações entre a escrita e a linguagem. Então, não é apenas a questão que é recolocada, mas também uma das vias para discuti-la. Lacan o fará tanto lá como aqui, uma passagem pela escrita chinesa, para pensar a

---

<sup>106</sup> Passarei a me referir a este Seminário, ainda inédito, simplesmente como Seminário 9. Utilizo, principalmente, a tradução para o português de Ivan Corrêa e Marcos Bagno do Centro de Estudos Freudianos do Recife, numa publicação para circulação interna, de 2003.

articulação da escrita com a linguagem e da letra com o significante. Se, na passagem anterior, o recurso à escrita chinesa era mais sutil e alusiva, embora bastante presente – espero ter contribuído um pouco para localizar isso –, agora ela se mostra bem mais palpável.

Um significante sempre depende de outro significante, sendo-lhe inerente a incapacidade de ser igual a ele mesmo. A sentença em que  $A = A$  não vale para o significante que é pura diferença e articulação com outro significante. Por definição ele está impedido de ser ele mesmo. Um significante, enfim, não se identifica a ele mesmo. Disso resulta que, o sujeito, efeito do significante, estará condenado a não ser ele mesmo, frustrando as expectativas de efetivar uma *busca de si mesmo* num *self* ou em qualquer natureza que se apoie no significante e na linguagem. Não só o significante, mas também o sujeito é concebível a partir de uma articulação, significante.

Para que seja possível, em termos de significante, suportar a sentença de que  $A = A$ , é preciso suportar nele algo que comporte uma identidade, ou seja, uma letra. Antes definida como o suporte do significante, aqui aparece como *essência*. Há um deslocamento entre suporte e essência. Numa relação entre a escrita e a fala, dizer que a letra é o suporte do significante se aproxima de dizer que o fonema é o suporte da fala. Um pouco próximo do que Freud dizia a respeito de que as pulsões sexuais surgiam num apoio sobre as pulsões de auto conservação. A letra como suporte do significante coloca por um lado a escrita como primeira em relação à linguagem, sem que isso indique valor, mas sim temporalidade. Por outro lado, paradoxalmente, ela é secundária hierarquicamente, sendo, tal como nas escritas fonéticas e alfabéticas, a transcrição, a notação, portanto, o apoio para a fala.

Passar a chamá-la de *essência* muda algumas coisas, mas não tudo. Não muda que a escrita seja primeira, numa anterioridade, bem ao estilo freudiano, aliás. No Seminário 9 a escrita tem uma anterioridade em relação à linguagem. Contudo, o recurso à fonética reduz seu peso. Lacan passa a pensar a letra não tanto como articulada ao fonema, podendo vir daí a extensa referência a uma escrita não alfabética e não fonética durante esse seminário. As inúmeras referências aos caracteres chineses adiantam nos seus *traços* um distanciamento com relação aos fonemas, e uma aproximação que não deixará de fazer, com outra forma de pensar a materialidade. Lacan ainda não muda a

anterioridade da escrita em relação à linguagem, mas inicia o que se tornará um corte. Inicia um trajeto que o permitirá dizer, mais à frente, que não há uma hierarquia entre fala e escrita, assim como não há entre os registros real, simbólico e imaginário. A escrita chinesa se apoia justamente nisso, não há tal hierarquia, a escrita não está a serviço da fala, meramente como uma forma de notação dos fonemas. Ela exige uma independência do fonocentrismo grego, mas não um isolamento.

É preciso observar que o fato do significante não poder ser ele mesmo por ser pura diferença não implica um defeito, e sim, onde reside toda a sua fecundidade; e Lacan pode contar com a língua chinesa para demonstrar, e o fará novamente, sua teoria do significante. Na passagem do Seminário 18 citada acima, na crítica ao linguista Georges Mounin, vemos como pode recorrer à língua chinesa para demonstrar sua teoria do significante. Analogamente, uma língua onde uma palavra pode ser um verbo, um adjetivo, um adverbio, um pronome e até uma simples conjunção, já é suficiente para falar do significante. Isso não o impedirá de fazer usá-la também, para falar da letra e da escrita, sem que isso seja uma contradição ou inconsistência. A fecundidade do significante reside no ponto em que ele não é a letra, o que não impede que a letra seja a essência do significante, podendo usa a mesma língua e a mesma escrita para pensar tanto um quanto o outro, e principalmente a relação entre eles.

A letra como essência do significante convida a uma outra metáfora, que será cara a Lacan para falar da relação entre escrita e linguagem: osso e carne. O deslocamento entre suporte e essência é correlato de um deslocamento do fonetismo ao corpo. A letra é a essência do significante faz alusão a uma metáfora buscada no organismo, naquilo que a escrita é o osso e a linguagem será a carne (Lacan, 1971). Esse trajeto tem no Seminário 9 um grande impulso, de tal modo que se tornará difícil pensar a letra e a escrita desconectadas da dimensão do corpo, tal como o gozo e a pulsão. A letra como essência do significante é um passo dado na inscrição da letra no corpo sem deixar de tocar a dimensão da linguagem. O problema já enfrentado por Freud, das relações entre linguagem e pulsão, linguagem e corpo, vai assumindo os contornos do traço... da letra. Do traço e da letra e, do traço da letra.

## 5.5 A caligrafia no Seminário 9

O traço (da letra) do caractere chinês e da caligrafia são inseparáveis de uma experiência com o corpo e com o movimento da pulsão. Ele coloca em evidência o que é mascarado pela escrita alfabética e fonética. Ao ser a notação dos fonemas, fornecendo menos que três dezenas de sinais que poderão transcrever os sons da fala, a letra do alfabeto perde a força de suas formas que só são observadas se forem reinterpretadas pela nossa *caligrafia* ou pelas poesias de poetas que brincam com essas formas como e.e. cummings, M a l l a r m é, *Appolinaire*, e *JamesJoyce*. Fora essas releituras, a imagem da letra sucumbe à sua função de fazer a notação dos sons e fonemas. A escrita sinográfica, ao contrário, mantém a força do *traço*.

A letra é a essência do significante, justamente por onde ele se distingue do signo (Lacan, 1961). A letra é uma essência que não se presta a atribuir um significado, nem uma significação ao significante, o que o transformaria num signo. Exatamente neste momento Lacan traz a noção da caligrafia chinesa<sup>107</sup>:

O que, para nós, pode mascarar o valor da letra, o que, em razão do estatuto particular do caractere chinês, está particularmente bem posto em evidência nesse caractere. O que vou, portanto, mostrar-lhes, não toma sua plena e exata posição senão através de uma certa reflexão sobre o que é o caractere chinês. (Lacan, 1961/2003, p.57).

A despeito do nome, e não sem alguma ironia, mesmo que involuntária, a letra tem seu valor evidenciado em razão das particularidades do caractere chinês. Onde encontramos *letras*, na escrita alfabética, que deveria em tese, ser o melhor local para entendermos o valor da letra, é onde ele é mais mascarado. Por isso, digo que há uma ironia em encontrar o valor da letra numa escrita que não possui propriamente letras. No início deste capítulo percorremos algumas noções a respeito do que é um caractere chinês para que não precisássemos fazê-lo agora. Lacan critica novamente o uso do termo *ideograma*, algo que também já abordamos. Com a referência à caligrafia ele dá um passo a mais na noção de escrita, a começar pelo uso do pincel. Num nível mais simples, vimos que a mudança da superfície sobre a qual algo será escrito, bem como do

---

<sup>107</sup> “Fiz alguma coisa para vocês... pendurei na parede o que se chama uma caligrafia chinesa. Se não fosse chinesa eu não teria pendurado à parede, pela razão de que só na China a caligrafia ganhou um valor de objeto de arte; é a mesma coisa que ter uma pintura, tem o mesmo preço” (Lacan, 1961/2003, p. 57). Na lição de 6 de dezembro de 1961.

material com o qual se escreve, definiram os rumos da escrita chinesa. A partir do momento que ela passou a ser feita com pincel e tinta muita coisa ocorreu.

O que quero mostrar-lhes... um pequeno instrumento novo, o qual alguns pintores dão grande importância, que é uma espécie de pincel espesso em que a tinta vem do interior, o que permite fazer traços com uma espessura, uma consistência interessante. Disso resultou que eu copiei muito mais facilmente do que teria feito normalmente, a forma que tinham os caracteres em minha caligrafia. (Lacan, 1961/2003, p.58).

A forma, não só dos caracteres, como de alguns traços que o compõem, são alcançados apenas com o uso de um pincel<sup>108</sup>. Apesar de Lacan falar que esse objeto ao qual ele se refere, fazendo satisfatoriamente o papel de um pincel permitir que ele escreva com sua caligrafia, neste ponto ele usa esse termo com outra acepção. Nesse ponto ele se refere à caligrafia como nós a concebemos, que remete a características da escrita manual. Porém, falar de caligrafia chinesa é falar de uma noção completamente diferente, sem correspondência no ocidente.

É apenas com uma dose de imprecisão que podemos chamar a *arte da escrita* chinesa, de *caligrafia*. Chamá-la assim é mais uma prova cabal de que nos escapa o real sentido e alcance que ela tem. Ela é uma das mais altas e emblemáticas formas de manifestação artística tanto para os chineses quanto para os japoneses que a herdaram. A *arte da escritura* chinesa é mais que um exercício estético, é uma prática do movimento carregada intrinsecamente das noções mais centrais do pensamento chinês. Por é de fato difícil para um ocidental ter a exata medida do seu peso. A título de exemplo, não só desta arte, quanto da sua junção com a escrita posso citar uma imagem que pode impressionar ou passar despercebida: uma fotografia tirada em 1905 mostra uma grande rocha em formato de painel num dos mais famosos santuários budistas do sul da China, com um pequeno altar em frente e uma senhora ajoelhada em frente a este painel de rocha; nele está escrito o caractere *fo* 佛, ou seja, Buda. O caractere não está escrito no estilo regular, mas no estilo *xingshu*<sup>109</sup>, escrito no estilo caligráfico. Não há a imagem do Buda, mas um caractere escrito no estilo de uma caligrafia, ou seja, o signo escrito ocupa o lugar do próprio Buda.

---

<sup>108</sup> Quando passou-se a escrever com canetas e lápis, movimentos específicos feitos com as mãos e com os punhos visam reproduzir efeitos alcançados pelo pincel embebido com tinta. Todos já observaram que vários caracteres apresentam extremidade agudas, ou uma variação, num mesmo traço, de uma parte mais espessa e outra mais fina.

<sup>109</sup> Ver mais a frente os estilos *lishu*, *caoshu*, *xingshu* e *kaishu*.

Ela é considerada dentro do contexto das *Belas Artes* (Billeter, 2005), estando ao lado da música, da poesia, da pintura, e talvez até acima delas<sup>110</sup>. O que acostumamos a chamar de *caligrafia*, uma forma de escrita estilizada, aplicada, e particularmente regular com a presença maior ou menor de ornamentos ou de formas tipográficas, não se aplica àquilo que chamam de *arte da escrita*. Para nós a caligrafia é uma arte menor e desprovida de algum sentido que ultrapasse um uso limitado da sua dimensão estética. Ela chega a ser impessoal eliminando, em função da aplicação técnica, quaisquer traços que possam ser individuais. A “caligrafia chinesa” vai numa direção totalmente oposta. Tudo aquilo que chamamos de caligrafia, está, necessariamente em oposição àquilo que eles chamam de *shufa* 书法<sup>111</sup>, que significa *arte da escrita*.

Ela também pode ter um aspecto de uma obra de arte e caráter decorativo, que está associado a um status ou a uma dimensão religiosa. Mas não é tudo. O interesse, ou melhor, a preocupação do praticante desta arte maior é unicamente, dar vida aos caracteres sem força-los a nada. Para tanto, uma técnica que vise puramente a estética e a dimensão decorativa do caractere, bem como sua mais restrita perfeição de formas, está inteiramente banida. A busca é pelo *movimento*, não pela forma final.

Por isso que grande parte das obras escritas a seu respeito, vindas dos próprios executores é sempre carregada de uma descrição altamente lírica, uma vez que na prática que procuram, visa colocar toda a sensibilidade nesse gesto. É uma tentativa constante de dar forma a uma enunciação em que o enunciado não é o fim nem a causa, o artista visa na escrita da caligrafia a encontrar uma enunciação pelo movimento do corpo que tem o pincel e a tinta como suas extensões.

Novamente uma cena do filme *Herói*: quando Espada Quebrada escreve a caligrafia de uma vigésima forma do caractere *Espada*, quando escreve esse *significante novo*, o diretor se esforça para demonstrar o envolvimento de todo o corpo nessa caligrafia; o

---

<sup>110</sup>110 Essa é a opinião de Jean François Billeter, enquanto que, para François Cheng seria a pintura a arte suprema, em virtude de que, com frequência uma pintura porta tanto uma caligrafia, quanto uma poesia. É comum na pintura chinesa haver no mesmo quadro uma poesia escrita caligraficamente, junto com a paisagem pintada.

<sup>111</sup>111 Aqui em chinês simplificado, apesar de seu significado original valer para a escrita em chinês tradicional.

corpo move-se como numa dança, ou num paralelo como os movimentos de luta que outros dois personagens executam para livrar a *escola de caligrafia* das flechas do imperador *Qin Huangdi*. Os movimentos dos cabelos ao executar a caligrafia são análogos aos movimentos dos pelos do pincel. O corpo e o pincel se misturam num paralelismo próprio à poética chinesa, um metaforizando o outro. Ora o corpo é o pincel que se move sobre a superfície a ser escrita, e ora o pincel é que assume a forma do corpo que sangra (a tinta vermelha fora exigida, e não a preta, habitual) ao escrever o caractere *espada*. A escrita termina simultaneamente à cessação dos movimentos que bloqueavam as flechas no telhado. Antes desta cena, quando a escola começou a sofrer os ataques, os estudantes começavam a fugir quando se deparam com o mestre de caligrafia que os impedem de sair dizendo: *Voltem! Eles verão a força que tem a nossa escrita*; em seguida ele se senta em meio às flechas e inicia uma caligrafia em meio ao ataque; gesto que é seguido pelos discípulos, mesmo que tenha custado a vida de alguns, que morreram segurando o pincel e executando uma caligrafia. As cenas valem menos por serem inverossímeis do que pela verdadeira verossimilhança que evocam. A nossa caligrafia não inspiraria cenas assim, nem em Hollywood.

A arte da caligrafia<sup>112</sup> chinesa é essencialmente uma arte do movimento. Se Lacan se interessa por ela não é pela forma final do escrito, mas pela dimensão que implica o corpo, e mais especificamente no Seminário 9, o tratamento que dá ao traço. Ainda assim, é um traço que está mais do lado do movimento do corpo, do movimento pulsional, do traço que traz a marca de uma enunciação e não da forma do enunciado, de seu aspecto estético. Por isso é importante diferenciá-la do que os ocidentais chamam de caligrafia. Como a dimensão do movimento e da implicação com o corpo surgirão num momento posterior para Lacan, interrompo meus comentários sobre a caligrafia propriamente dita para retomar este tema mais a frente em outro capítulo.

A caligrafia que Lacan levou para essa lição do seminário continha:

---

<sup>112</sup> Apesar do nome *caligrafia* não ser adequado ao *shufa* dos chineses, usarei este termo em função da força do uso, já consagrado entre nós. Espero que o leitor entenda ao ler, não o sentido que a nossa caligrafia evoca, mas sim o que *shufa* implica. No que diz respeito à posição de não usar o termo *ideograma*, que, assim como *caligrafia* ganharam direito ao uso pela força que impõem ao nosso vocabulário, achei prudente não adotá-lo em função do lugar central que ocupa neste trabalho. Apenas em função disto, do seu lugar central, preferi adotar termos que desvinculem a conotação de que é uma transcrição direta das coisas e das ideias. O erro de *ideograma* é mais prejudicial do que o de *caligrafia*.

Na coluna da esquerda, a caligrafia desta frase que quer dizer: *a sombra de meu chapéu dança e tremula sobre as flores de Hai Tang*; do outro lado, vocês vêem escrita a mesma frase em caracteres mais comuns, os mais lícitos, os que um estudante hesitante faz quando escreve corretamente seus caracteres. Essas duas séries são perfeitamente identificáveis, e, ao mesmo tempo, não se assemelham em nada. (Lacan, 1961/2003, p.58).

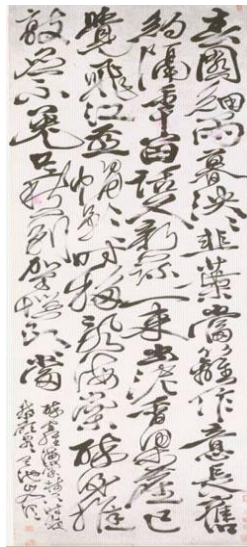
Desde o surgimento e desenvolvimento do pincel como instrumento de escrita, observou-se o surgimento de um estilo novo de escrita, própria aos funcionários do estado, que foi chamada *lishu*. Ela apresenta variações na espessura dos traços, aumentando também a proporção entre traços tornando-os mais largos do que compridos como eram até então. O estilo *lishu* é que substitui o uso das linhas curvas pelo uso dos traços na escrita chinesa, desde a unificação da China. A escrita chinesa que conhecemos é justamente esta, a do estilo *lishu*. Por volta do começo da nossa era surgiram outros estilos como o *caoshu*, o *xingshu*, e o *kaishu*. Resumidamente, o primeiro acabou se tornando uma espécie de abreviação que logo se tornou uma arte abstrata, sendo inteligível apenas para os iniciados, inútil para uma comunicação. Neles, os traços perdem sua individualidade tornando-se ligados, ou seja, passa-se a escrever todo um caractere com um único gesto, podendo ligar os demais caracteres entre si, chegando até a escrever toda uma coluna com uma única aplicação do pincel.

Se levarmos em conta que cada caractere é formado por até pouco mais de vinte e cinco traços, embora a média seja de quinze, de direções, extensões e formas distintas, podemos ter uma leve ideia do que seria escrever toda uma coluna, como se fosse nossa linha, num único movimento de pincel sem retirá-lo da superfície que se escreve. Este é o estilo *caoshu*. No estilo *xingshu*, também chamado de escrita cursiva, o que é modificado é que os caracteres conservam todos os seus elementos e continuam distintos um dos outros, embora traçados rapidamente, fazendo com que alguns traços seja ligados entre si e alguns ângulos se tornem mais arredondados. Ele se mantém legível apesar das mudanças, ao contrário do *caoshu*. O problema é que nem sempre é tão fácil diferenciá-los, podendo numa mesma escrita passar de um para o outro quase imperceptivelmente. Essa confusão faz com que muitos acabem chamando o *caoshu* de *escrita cursiva*, sendo que na verdade essa denominação se aplica ao *xingshu*.



Uma das duas colunas levadas por Lacan escrita em estilo *caoshu* e a outra em estilo *kaishu*. Este é o estilo regular em que o intuito é explorar ao máximo as qualidades harmônicas do *lishu*, sendo regular, geométrico, inflexível, tornando-se por isso mesmo a norma da escrita chinesa. Quando falamos de escrita chinesa sem que haja alguma especificação para diferenciá-la pode-se automaticamente entender que se refere à *kaishu* que melhorou e harmonizou a estética da escrita *lishu*.

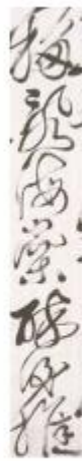
Ao apresentar duas colunas com caracteres chineses, uma no estilo *caoshu* e outra no estilo *kaishu*, Lacan fez uma provocação interessante. Um conhecedor identificaria que se tratava de duas frases idênticas escritas em estilos diferentes. Para um falante do chinês que não fosse um iniciado no *caoshu*, seria possível ler a coluna com o *kaishu*, mas não a outra, restando apenas especular se seria ou não a mesma. Enquanto que, para um ocidental, que não pratique o chinês, visualmente não hesitaria em dizer que estaria diante de duas escritas diferentes.



É um poema em forma de caligrafia de um poeta, pintor e calígrafo chamado Xu Wei, da dinastia Ming. A sequência citada por Lacan envolve apenas sete dos cinquenta e seis caracteres que compõe esse poema. São os sete últimos da terceira coluna, lembrando que deve ser lida de cima para baixo e da direita para a esquerda. O estilo da ilustração acima é em *caoshu*, como já disse. Os sete caracteres em destaque serão transcritos, tal como o fizera Lacan, no estilo *kaoshu*, porém na horizontal e da direita para a esquerda:

## 帽影时移乱海棠

Como podemos observar, é fácil entender o intuito de Lacan:



## 帽影时移乱海棠

As duas sequências idênticas são, de fato, aparentemente diferentes. A tradução oferecida por Lacan é: *a sombra de meu chapéu dança e tremula sobre as flores de Hai Tang*. No poema de Xu Wei não há um caractere que indique *flores* como na tradução de Lacan. Para além da liberdade que Lacan se deu a acrescentar um significante onde não há, numa tradução livre por demais, ressalto que não é a única vez que toma liberdade assim em relação às transcrições chinesas. O que será notório no seminário 18. Por outro lado, mesmo que não seja suficiente para uma análise mais rigorosa, tocando os limites da pura especulação, é interessante notar que, quando se refere às relações entre a escrita e a linguagem, curiosamente, mesmo que seja um lapso, acrescenta um significante diante da leitura de um texto escrito. Nos espaços vagos da língua chinesa, com uma escassez de conectores se comparada ao modo da construção das frases indo-europeias, Lacan, um leitor, introduz um significante que não consta na escrita, ao fazer uma tradução.

As duas frases escritas em estilos diferentes, sendo, contudo, a mesma frase, com os mesmos caracteres, tem por função introduzir o que faz a essência do significante: o

traço unário. Isso indica que a diferença significativa não é uma diferença qualitativa. Cada traço que não é idêntico ao outro, sendo, portanto, diferentes, o que não implica que funcionem como diferentes. Qual é a distinção manifesta no traço unário? É a de uma identidade que não é fundada na semelhança, no esquema da similitude. Os significantes manifestam a presença da diferença como tal ao apagarem a relação do signo com a coisa. Dizer que é a presença da diferença é dizer que é a presença de um apagamento. Há uma rasura na relação do signo com a coisa, e o significante está lá para tornar manifesta essa diferença. Mesmo que essas diferenças não passem de semblantes, ainda sim, só vêm à luz mediante o apagamento da coisa. O traço unário, o traço único que é a essência do significante corresponde à referência do traço único do estilo *caoshu*, que encontrará em Shitao uma forte expressão.

Está em questão a repetição do automatismo de repetição e do sintoma. A repetição pensada como um ciclo que busca incessantemente a satisfação pode se apresentar como sendo sempre o mesmo ou com algumas poucas diferenças que, na verdade, são feitas para permitir a perpetuação do ciclo das repetições. Para Lacan o que de fato repete, a despeito das diferenças aparentes, é a letra, o “A inicial enquanto numerável, que aquele ciclo aí, e não outro, equivale a um certo significante; é nesse sentido que o comportamento se repete para fazer ressurgir esse significante que é, como tal, o número que ele funda” (Lacan, 1961/2003, pp.76-77)<sup>113</sup>. A repetição tem, portanto, uma dupla função paradoxal. Ela visa preencher a função natural do signo, que é a de representar alguma coisa para alguém, suturando o apagamento da relação entre signo e coisa, fazendo existir a relação sexual. E por outro lado, presentifica o significante recalcado que foi substituído pela ação, pelo ciclo dos comportamentos. O comportamento que se repete, mesmo traga pequenas diferenças mostra em que ponto há uma conexão entre eles. Não é na semelhança que se faz a identidade que os identifica como uma repetição, mas o traço que escapa a esse jogo de semblantes, a letra. E, mediante tal repetição que tem por referência a letra, o traço unário, o significante metaforizado pela ação se torna manifesto.

Tal como nas duas frases em *caoshu* e *kaishu* é preciso saber ler para que não escape que o cerne está no traço e na letra, e não nos semblantes. Deve-se ler o que há de *único*,

---

<sup>113</sup> Final da lição de 13 de dezembro de 1961.

de *unário*, não as semelhanças e dessemelhanças dos semblantes. O paradoxo da repetição coloca Lacan diante de um ciclo de condutas e comportamentos inscritos no regime pulsional de resolução da tensão pela satisfação, inscritos no regime do gozo, e ao mesmo tempo, a insistência significante. A letra e o traço que repetem são apagados, obliterados, pela presença do significante que se inscreve na mesma repetição.

Na lição de 20 de dezembro de 1961, Lacan discute o que viria a ser o caráter distintivo do nome próprio. Seria o sentido, como sugere Mill?

Mill sublinha o seguinte: é que aquilo em que um nome próprio se distingue do nome comum é algo que está no nível do sentido. O nome comum parece concernir o objeto enquanto, junto com ele, vem um sentido. Se alguma coisa é um nome próprio, é porque não é o sentido do objeto que ele traz consigo, mas algo que é da ordem de uma marca aplicada de alguma maneira ao objeto, superposto a ele, e que, por causa disso lhe será tanto mais estreitamente solidária quanto menos for aberta, devido à ausência de sentido... (Lacan, 1961/2003, p.87).

Ou seria tal como aponta um linguista e egiptólogo chamado Gardiner nesta citação a seguir?

Gardiner... observa que não é tanto a ausência de sentido que importa no uso do nome próprio, pois tudo diz o contrário. Muito amiúde os nomes próprios têm um sentido... O que causa o uso do nome próprio... é que o acento em seu emprego é posto não sobre o sentido, mas sobre o som enquanto distintivo... Todavia é de maneira paradoxal ver justamente um linguista, cuja primeira definição que ele terá a dar de seu material, os fonemas, é que são justamente sons que se distinguem uns dos outros, dar como um traço particular à função de um nome próprio o fato dele, o nome próprio, ser composto por sons distintivos, os quais nos permitem caracterizar o nome próprio como tal. (Lacan, 1961/2003, pp. 87-88).

Não nos importa aqui a discussão sobre o nome próprio, mas sim o que pode ser o traço distintivo, o traço particular. Segundo Lacan, Gardiner fracassa ao tentar articular a função do sujeito em sua referência ao significante:

Há um sujeito que não se confunde com o significante como tal, mas que se desdobra nesta referência ao significante, com traços, com características perfeitamente articuláveis e formalizáveis e que devem permitir-nos captar, discernir como tal o caráter idiótico... como tal do nome próprio. (Lacan, 1961/2003, p.88).

Continuo a citação:

Tentemos agora indicar em que sentido pretendo fazer com que vocês o apreendam. Nesse sentido, onde há muito tempo faço intervir no nível da definição do inconsciente a função da letra. Essa função da letra, eu a fiz intervir para vocês de maneira, primeiramente, de alguma forma poética. (Lacan, 1961/2003, p. 89).

Primeiro, com o sentido literal do termo *lettre*, considerando-a como determinante na estrutura do sujeito, em *A carta roubada*; e, depois, ao falar da metáfora e da metonímia em *A instância da letra*. Em ambas as situações, a função da letra já era pensada e debatida dentro da dimensão poética. Agora é com o auxílio da noção de traço unário que poderá ir mais longe a respeito da letra:

Chegamos agora... a partir da função do traço unário, a algo que vai permitir-nos ir mais longe. Digo que não pode haver definição do nome próprio senão na medida em que nós nos apercebemos da relação da emissão nomeadora com algo que, em sua natureza radical, é da ordem da letra. Vocês me dirão: eis aí uma grande dificuldade, pois existe uma imensidão de pessoas que não sabem ler e que se servem dos nomes próprios; além do mais, os nomes próprios existiram com a identificação que eles determinam antes do aparecimento da escrita. (Lacan, 1961/2003, pp. 89-90).

De certo modo, Lacan facilita um pouco as coisas, pois a questão que usa em sua retórica se parece um pouco com algumas objeções a respeito da discussão da interpretação a partir da escrita, uma vez que a análise é uma experiência da fala. Lacan menciona dois livros, um chamado *O homem antes da escrita*, e outro chamado *A história da escrita*, este segundo de autoria de James Février. Trata-se da questão da anterioridade da escrita em relação à linguagem, ou o inverso. Porém, isso na verdade é secundária a uma questão, mesmo sendo mais geral, é mais central: as relações entre a escrita e a linguagem, e entre a escrita e a língua.

Lacan volta a falar da relação da fala interrogada pela escrita chinesa:

O homem, desde que é homem, tem uma missão vocal como falante. Por outro lado, há algo que é da ordem daqueles traços de que lhes contei a emoção admirativa que tive, ao encontrá-los marcados num certo alinhamento sobre algumas costelas de antílope. (Lacan, 1961/2003, p. 90).

De um lado a missão vocal como falante, de outro a escrita, numa clara referência às descobertas das marcas em cascos de tartaruga e ossos de cervos.

Numa das poucas vezes que usa o termo *ideograma*, discute a dimensão da imagem e o aspecto figurativo dos caracteres chineses de um modo bem mais ponderado do que no texto de 1957: “ideograma é algo que se apresenta como, de fato, muito próximo de uma imagem, mas que se torna ideograma na medida em que perde, em que se apaga cada vez mais este caráter de imagem” (Lacan, 1961/2003, p.90); bem de acordo com o que eu havia chamado a atenção ao falar das noções básicas sobre a escrita chinesa.

Uma escrita só pode ser pensada mediante a perda de seu caráter de imagem.

São... traços que saem de algo que, **em sua essência, é figurativo**, e é por isso que se crê que é **ideograma**, mas é um **figurativo apagado**, usemos a palavra que nos vem aqui forçosamente ao espírito, recalcada, ou mesmo rejeitada. **O que fica é algo da ordem daquele traço unário** enquanto funciona **como distintivo**, enquanto pode, no momento, desempenhar **papel de marca**. [grifo meu] (Lacan, 1961/2003, p.91).

É belíssima a solução encontrada por Lacan para retificar a inflação cometida em *A instância da letra*. Ele não nega, como ninguém o faz, um aspecto figurativo nos caracteres chineses. Mas estes não podem ser confundidos eles mesmos, com o rébus, e com uma simples figuração como se fossem desenhos. Nesse sentido há um corte em relação ao texto anterior. A essência do caractere chinês, assim como da letra, mantém um elemento figurativo que as escritas alfabéticas encobrem, mascaram. Mas esta figuração não é um desenho, é uma figuração apagada e o que resta dela é da ordem do traço unário. Na essência tanto da letra quanto do caractere chinês há um figurativo apagado que resta como um traço unário, que funciona como distintivo, desempenhando o papel de marca. Não tem como Lacan ser mais claro ao mostrar o que deve à escrita chinesa para pensar a noção de letra.

Neste pequeno debate que Lacan trava com Russel, Mill e Gardiner em torno da noção do nome próprio está à procura do caráter distintivo. Um destaque especial pode ser dado às críticas que faz ao linguista Gardiner, mais do que àquelas que faz aos dois primeiros. Não é a primeira vez que debate com Russel, muito menos são novidade as críticas à perspectiva do sentido. As críticas a este linguista recaem sobre uma posição adotada por Lacan alguns anos antes no texto *A instância da letra*. Ao ter tomado os fonemas de modo tão proximamente articulados à questão da letra, se colocou em posição de ser alvo de suas próprias críticas. Ele parece interrogar a si mesmo ao

debater com Gardiner, questionando-o a respeito da posição que confere aos fonemas o papel de elemento distintivo. Não quer dizer que os fonemas não têm nada a ver com a letra, não se trata disso, mas talvez fosse preciso redefinir o papel que lhe havia atribuído, e com isso, resgatar ou introduzir a dimensão do traço. Por exemplo, na mesma lição de 20 de dezembro de 1961 ele chama a atenção, novamente através dos caracteres escritos, que um mesmo caractere pode funcionar semanticamente e, depois, perder seu sentido inicial e passar a funcionar como elemento fonético, como já vimos no início deste capítulo. Os caracteres trazem, como ele diz, o traço da simultaneidade do emprego gráfico e fonético.

Não estamos, é certo, no Seminário 18. Por isso, tal como em *A instância da letra*, a sua teoria da escrita é de certo modo bem freudiana ao associá-la ao trauma e a uma anterioridade fundante. Deixa claro que ao falar de escrita e de letra não se refere em absoluto ao alfabeto e às escritas fonéticas. Neste ponto me adianto um pouco em uma questão: se a noção de escrita não pode ser pensada a partir da escrita fonética e alfabética, mas sim de uma escrita logográfica (Bloomfield), morfemática (Benveniste), sinográfica, por que desconsiderar que, quando diz que é da escrita poética que poderá extrair o que importa da interpretação, se insiste em ignorar que seja uma referência à escrita poética chinesa?

A sua delimitação quanto à escrita é clara:

Embora em último termo o que os fenícios, primeiro, depois os gregos, fizeram de admirável, ou seja, este algo que permite uma notação em aparência tão estrita quanto possível das funções do fonema com auxílio da escrita, é numa perspectiva totalmente contrária que devemos ver o que nos importa. A escrita como material, como bagagem, esperava – em seguida a um processo sobre o qual retornarei: o da formação, diremos, da marca, que hoje encarna esse significante de que lhes falo – a escrita esperava para ser fonetizada como outros objetos, que a escrita aprende, se posso dizer assim, a funcionar como escrita. (Lacan, 1961/2003, p.93).

A referência para a escrita e para a letra não é o alfabeto e a escrita fonética, isto está claro. A escrita fonética supõe tanto a anterioridade da fala quando um papel secundário à escrita. Lacan está invertendo essa lógica. Há uma concordância com relação a algumas teorias da história da escrita, mas o mais importante é a influência de Freud nisso, e não de uma história da escrita propriamente dita. A escrita é anterior, e não é possível verificar isso no contexto da nossa escrita. Ela é anterior e aguarda a

fonetização. A escrita antecede a fala e ao mesmo tempo aguarda o significante para que funcione exatamente como uma escrita, como uma marca. O acréscimo do significante *flores* na poesia transcrita do poeta chinês Xu Wei (não importa se foi erro, lapso ou proposital) é bem vindo ao contexto. Um escrito à espera do significante não significa que haverá um *rapport* entre eles, a fonetização não implica numa exata proporção com o escrito que ele visa recobrir.

Bem antes de falar do sujeito japonês, mas bem próximo de sua primeira visita ao Japão, Lacan nos oferece, sem saber, as referências iniciais para entendermos o que faz um sujeito japonês:

Cada vez que há um progresso da escrita, é porque uma população tentou simbolizar sua própria linguagem, sua própria articulação fonemática com o auxílio de um material de escrita tomado emprestado de uma outra população e que só era aparentemente bem adaptado a uma outra língua – pois ela não era melhor adaptada, ela jamais é bem adaptada, evidentemente, pois que relação há entre esta coisa modulada e complexa e uma articulação falada? (Lacan, 1961/2003, p. 93).

Diria, mais uma vez, que chega a ser bela a articulação feita por Lacan. O que ele nos convida a observar aqui? Primeiro, ele antecipa o cerne da questão do sujeito japonês que fala chinês em sua própria língua. Como veremos mais a frente quando discutirmos a lição do Seminário 18 sobre *Lituraterra*, o Japão importou a escrita chinesa, para fazer dela a sua própria. A língua chinesa não tem a mesma característica que a japonesa, a sua escrita seria, a princípio, adaptada às suas necessidades, não a dos japoneses. Então, haveria algo de especial nisso que fazem os japoneses ao lerem uma escrita adaptada a uma outra língua, a uma outra necessidade. Porém, o que está implícito nas palavras de Lacan, no trecho citado acima, é que se refere a um movimento de populações, e não só do japonês. A situação do japonês não é radicalmente distinta do vietnamita, do coreano, do birmanês, e de todos aqueles que adotaram a escrita chinesa, inclusive dentro da própria China, onde se falam línguas distintas, e não apenas dialetos.

Contudo, é preciso ter bastante cautela a examinar a questão colocada por Lacan a respeito dessa particularidade do sujeito japonês. Essa questão tem seu lugar no contexto da transmissão e formalização lacaniana, e deve ser entendida neste contexto, sem inflações imaginárias a respeito disso, pois, como já foi dito, vários povos falam sua própria língua usando a escrita chinesa. É algo semelhante a um brasileiro diante do



número 5 dizer *cinco*, um francês *cinq*, o alemão *fünf*, e um inglês *five*. Ninguém diz que estão lendo árabe na própria língua.

Outro ponto que Lacan nos convida a observar é que, a rigor, não há escrita bem adaptada à linguagem. Ela jamais é bem adaptada, repito Lacan, “que relação há entre esta coisa modulada e complexa” que é a escrita e “uma articulação falada?”. Mesmo que neste seminário mantenha a escrita como anterior à linguagem, como um equivalente ao trauma, não deixa de indicar o aspecto estruturalmente traumático da linguagem, que a impede de estar em relação estreita com a escrita.

O que representa o advento da escrita é o seguinte: que alguma coisa que já é escrita – se consideramos que a característica é o isolamento do traço significante – sendo nomeada, vem a poder servir como suporte deste famoso som sobre o qual Gardiner põe todo o acento, no que diz respeito aos nomes próprios. (Humboldt e Hjelmslev ).

Usa novamente o termo suporte, mas mantendo o sentido de uma essência, deslocada do fonema para o traço. “A característica do nome próprio é sempre mais ou menos ligada a este traço de sua ligação, não ao som, mas à escrita.” (Lacan, 1961/2003, p. 94).

Quando temos escritas indecifradas, porque não conhecemos a linguagem que ela encarnam, ficamos muito embaraçados, pois temos de esperar ter uma inscrição bilíngue, e não avançamos se não sabemos nada sobre a natureza de sua linguagem, isto é, de seu fonetismo. O que esperamos, quando somos criptografistas e linguistas? É discernir nesse texto indecifrado algo que poderia bem ser um nome próprio... O que distingue um nome próprio... é que de uma língua para outra isso se conserva em sua estrutura. (Lacan, 1961/2003, p. 94).

Há uma afinidade do nome próprio com a marca, com o traço. De uma língua para outra o traço não se traduz, ele é apenas transposto. A questão da simultaneidade do traço e dos fonemas presente nos caracteres chineses e na letra estão longe de terem um ponto de conclusão. Tanto que, na década de 1970, Lacan fará com o termo *inconsciente* algo da ordem de uma transposição levando em conta o traço, mas também o fonema, sem traduzir o sentido, quando lê *Unbewusst* como *une-bévue*.

Antes mesmo de falar que a interpretação visa a causa de desejo, Lacan oferece elementos para localizar que ela deve visar a letra, e que é a letra enquanto traço e escrita que deve orientar a interpretação:

Precisamos com toda a necessidade supor na origem do inconsciente, isto é, dessa alguma coisa pela qual, enquanto o sujeito fala, ele só pode avançar sempre mais adiante na cadeia, no desenrolar dos enunciados, mas que, dirigindo-se aos enunciados, por esse fato mesmo, na enunciação ele elide algo que é, propriamente falando, o que ele não pode saber, isto é, o nome do que ele é enquanto sujeito da enunciação. (Lacan, 1961/2003, p.101).

A interpretação é uma questão de leitura, de tratamento da questão da escrita e da letra em função de ser uma questão com relação à enunciação, que é obliterada no curso dos enunciados. O nome do que o sujeito é, enquanto sujeito da enunciação, tem como caráter distintivo a letra, a escrita. E não os semblantes que povoam suas sentenças e enunciados.

De certo modo, qualquer leitor da escrita chinesa se vale da interpretação como ato de leitura. Qual é, portanto, o papel da interpretação como pontuação? Em poucas palavras, é exercer a função de ponto de estofo, de fazer com que, mesmo que temporariamente, provisoriamente, o significante encontre com o significado. Sabendo que isso irá se desfazer logo a frente. O caractere 說 significa *falar*, mas não há nada nele que permita saber imediatamente que seja isso. Para tanto terá que aprender o que ele significa. Um dos significantes em mandarim que significa *falar* é *shuo*. Temos um significante, fonemas, *shuo*, e uma grafia que indica sentido 说. A diferença com as escritas fonéticas é que qualquer um pode ler *shuo*, mesmo que não saiba o que significa, mas ainda assim pode ler, com os elementos fonéticos de que dispõe. Porém, não há nada que ligue 说 e *shuo*, a não ser uma interpretação.

Na relação do sujeito com o linguagem é preciso saber apreender o que há de escrito no significante. Este havia sido colocado como o que emerge diante do apagamento da relação do signo com a coisa. Retomando esta questão na lição de 24 de janeiro de 1962, Lacan recupera a imagem do rastro e do apagamento para falar do signo e do significante. Um passo, uma pegada encontrada no solo não é um significante, é um signo, representa alguma coisa para alguém. Por outro lado, se encontramos o rastro de alguém que se esforçou para apagar o rastro deixado, é de outra coisa que se trata, pois nesse caso haveria um sujeito que tenta fazer desaparecer a sua passagem de sujeito (Lacan, 1962). Contudo, no ato de fazer desaparecer seu rastro de sujeito é que podemos localizar aí, a passagem desse sujeito. A relação do sujeito com a significante porta esse

jogo de aparecimento, desaparecimento, reaparecimento e um novo desaparecimento sucessivos. Para que haja um significante é preciso três tempos:

É quando o passo marcado no rastro é transformado no *vocalize* de quem o lê, em *pas* [não] que esse passo... pode servir inicialmente, no que se chama de fonetismo da escrita, para representar *pas*, e ao mesmo tempo para transformar o *rastro de passo* [*la trace de pas*] eventualmente em *nenhum rastro* [*pas de trace*]. (Lacan, 1961/2003, p.137).

O traço não é significante, nem sentido, nem significação. É uma escrita muda que faz signo. Ao sobrepor essa escrita com um fonetismo, que seria o gesto equivalente ao apagamento do rastro, negando-o, e por isso dizendo *não* (*pas*) ao ler o apagamento, deixa-se uma nova marca, a do significante. Essa inserção do significante sobre a escrita não tem como evitar um limite tênue entre o sentido e a equivocidade. Ao se inscrever sobre o rastro torna-se indecível o *pas* em questão: pode tanto ser *la trace de pas*, quanto *pas de trace*. Na substituição da escrita pelo significante devemos nos habituar, diz Lacan, com o movimento do que tem sentido e se transforma em equívoco para só então reencontrar seu sentido. E é nesta articulação giratória do jogo da linguagem que temos que encontrar o sujeito (Lacan, 1962). A interpretação deve levar em conta essa articulação giratória que permuta sentido, equivocação e novamente sentido.

## 5.6 Equivocidade e materialidade da escrita chinesa

Para demonstrar tanto o jogo de articulação e desarticulação entre fonetismo e escrita quanto essa *articulação giratória* entre sentido e equivocação presentes na relação entre escrita e linguagem, ele apresenta uma longa série de caracteres chineses. Essa apresentação feita por Lacan é relativamente extensa, um tanto exigente, podendo ser cansativa para quem não se interessa tanto pelas particularidades dessa língua. Não acho necessário discorrer detalhadamente sobre ela, primeiro porque os princípios que governam as articulações feitas com esses caracteres já foram expostos no início deste capítulo. Havendo qualquer dúvida, pode-se retornar e recuperar algumas coisas que tenham escapado para entender a sequência a seguir. Alguns leitores podem tomar essa sequência como se fosse uma discussão de lógica matemática, outros como se estivessem diante dos desdobramentos das fórmulas da sexuação, ou mesmo de alguns detalhes filosóficos e até mesmo filológicos. O fato é que, de algum modo, Lacan pode ser considerado democrático; cada um encontra na sua leitura o espaço para discorrer

mais detalhadamente naquilo que se vê causado. Se não funcionar o recurso de tomar os comentários dessas articulações dos caracteres chineses da lição de 24 de janeiro, como se fossem um discurso a respeito daquilo que cada um é causado, tentarei, então, resumi-los.

Parece complicado, mas não é. Lacan apresenta apenas sete caracteres, que servirão para demonstrar as virtudes combinatórias da escrita chinesa. Como já vimos antes, os caracteres combina-se entre si ora semanticamente, ora foneticamente. Os caracteres apresentados são os seguintes, em ordem de aparecimento na lição do dia 24 de janeiro:

可 口 大 人 奇 椅 吗

Lacan começa com *ke*, que significa *poder* e se escreve 可. Numa obra clássica, cujo nome é *Shuowen* 说文, *ke* 可, a raiz dessa palavra é descrita com base na figuração de um *choque da coluna de ar na oclusiva gutural* e, ao mesmo tempo, sua imagem remete às imagens encontradas em obras de fonética para traduzir o funcionamento da oclusiva. O que importa é reter que Lacan chama a atenção para o apoio em uma figuração na raiz do caractere. No entanto, 可 significa *poder*, e ao mesmo tempo serve de elemento fonético para outras tantas palavras que também se pronunciam *ke*. O que parece um quadrado 口, sozinho, chama-se *kou*, que significa *boca*.

Está em jogo a equívocidade intrínseca aos caracteres chineses: 可 pode ter uma base figurativa evocando um movimento da fala, significa *poder*, não tendo nenhuma relação com a imagem, mas ao mesmo tempo porta o elemento 口, que é *boca*, e serve de elemento fonético para outros caracteres. Dá para se ter uma ideia do que Lacan procura nos dizer.

*Homem* se diz *ren*, e se escreve 人, também uma figuração de homem<sup>114</sup>. Se acrescentarmos um traço superior horizontalmente, 大 se torna algo diferente tanto na pronúncia quanto no significado. 大 é *grande* e se diz *da*. Se agora colocamos esse

---

<sup>114</sup> Lacan diz que é um homem sem os braços, é possível tal interpretação, mas o mais habitual é considerar como uma estilização da figura de um homem curvado em posição de reverência.

caractere que significa *grande*, 大, logo acima do *poder*, 可, teríamos semanticamente *grande poder*, 大 e 可, e foneticamente seria *da ke*. Correto? Não! Novamente, se faz presente aqui a ambiguidade e a equivocidade desses caracteres. De fato, *da* é *grande* e 大, e *ke* é *poder* e 可; mas ao juntá-los formando 奇 não se tem a conjunção fonética *da ke*, mas sim o significante *ji*, assim como seu significado nada tem a ver com *grande poder*, apesar dos caracteres que formam 奇 (大 e 可) significarem *grande* e *poder*, separadamente. *Ji*, 奇 Lacan (1961/2003, p. 139) a traduz: “sou forçado a traduzi-la por *ímpar*, no sentido em que a palavra ímpar pode tomar de *deslizamento*, de *erro*, de *falha*, de *coisa que não acontece*, *que manca*, em inglês tão lindamente ilustrado pela palavra *odd*”.

O caractere 木 significa *árvore* e é a chave para qualquer caractere que envolva *madeira*. Ele é chamado *um*. Se acrescentá-lo ao *ji* 奇, teremos 椅 que se pronuncia *yi*, que serve para designar *cadeira*. Ou seja, nada tem a ver com a junção fonética ou semântica dos caracteres que o formaram. Por último, o caractere 马<sup>115</sup> que se diz *ma*: “Se colocarem aqui, no lugar do signo da árvore, o signo de cavalo 马[mà], isto quer dizer instalar-se escachado” (Lacan, 1961/2003, p. 139).

Através das várias formas de combinação que a escrita chinesa possibilita Lacan pode fazer uma demonstração do uso sistemático da letra, naquilo que ainda chama de uma função significante. Quando diz que fez uso sistemático da letra em sua função significante, deixa entrever que ainda há uma confusão entre as duas noções. De qualquer modo, é perceptível o fim dessa exposição da versatilidade dos caracteres chineses que viabilizam a colocação em cena de um edifício lógico em que tanto a semelhança quanto a diferença não é suficiente para distinguir o caráter distintivo da letra. Esta se faz operar apesar das aparências, seja pela similitude ou não, dos significantes. A ausência provisória da noção de semblante não impede que ele já possa ser pensado através dessa série de articulações e desarticulações. Os caracteres chineses expõem formas de articular o que se encontra desarticulado, bem como o movimento inverso, de desarticular o que parecia estar conectado pelo sentido. A manipulação combinatória dos caracteres se assemelha e antecede a manipulação combinatória dos

---

<sup>115</sup> Aqui escrito em chinês simplificado. Em Lacan aparece em chinês tradicional.

nós borromeanos, com a diferença de que, até certo ponto os primeiros estão contemplados pela própria língua.

Os caracteres chineses não são apenas o material para jogos de palavras e principalmente jogos gráficos, eles o são principalmente em virtude do seu caráter material. O campo aberto por essa materialidade cria condições favoráveis para diversas formas de palíndromos, trocadilhos, enigmas fundados sobre a base das figuras dos caracteres, além de outras tantas formas. No palíndromo<sup>116</sup>, por exemplo, que pode ser lido tanto da esquerda para a direita quanto da direita para a esquerda mantendo a mesma significação, encontrará em chinês múltiplas direções, formando verdadeiros labirintos. Poderá ser lido de cima para baixo ou de baixo para cima, na diagonal, formando ângulos, etc. Há um poema, que provavelmente é do século III, no qual já foram encontrados mais de 700 pequenos poemas produzidos através de inúmeras combinações de direções de leituras conforme um palíndromo. Pode-se, também, produzir enunciados que misturem caracteres simples e compostos de tal modo que a cada dois caracteres simples, o terceiro (composto) é formado pela junção dos dois primeiros e assim sucessivamente. Por exemplo:

此 木 是 柴 山 山 出

Na frase acima<sup>117</sup>, *Essa madeira é combustível; todas as montanhas a produzem*, o jogo de palavras é menos sonoro do que gráfico, e este não se produz pela via do sentido, mas sim pela forma gráfica, como pode ser observado até mesmo por aqueles que não conhecem a língua, uma vez que é, literalmente, visível. Suas sílabas são: *ci mu shi chai shan shan chu*. Como todos podem ver, a despeito de qualquer articulação semântica e sem uma correlação direta com o som, o quarto caractere, *chai*, *combustível*, é formado pela junção gráfica dos dois primeiros caracteres, *ci* 此, *esta*, e *mu* 木, *madeira*,

<sup>116</sup> “O palíndromo é um grupo de palavras que pode ser lido indiferentemente da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, conservando a mesma significação. Em geral isso só é possível - em português, em que a inversão se faz letra por letra - não levando em conta, num dos dois sentidos, as separações entre as duas palavras. Tomemos o exemplo do palíndromo “a torre da derrota”: para ler essa frase da direita para a esquerda, deve-se imaginar um deslocamento dos espaços em branco - *atorred ad errot a*. Não é o que acontece em chinês, em que não se trata de inverter cada sílaba - o que na maioria dos casos, seria fonologicamente impossível -, mas de jogar com os caracteres (portanto, com sílabas que têm um sentido) como peças distintas e autônomas.” (Alleton, 2010, pp. 64-65).

<sup>117</sup> Do livro *A escrita chinesa* de Viviane Alleton.

respectivamente<sup>118</sup> (o primeiro escrito em cima do segundo). Enquanto que o último é *chu, produzir*, formado pela duplicação dos caracteres *shan*, que cada um, quer dizer *montanha*. Apesar da semelhança, 山山 não é 出, nem 此木 não é 柴. Fica óbvio que isso não se obteve ao acaso. Esse é um tipo de jogo gráfico usual em chinês, que é levado ao extremo na poesia.

Será principalmente na poesia que os caracteres se assemelharão ainda mais aos movimentos e contorções, articulações e desarticulações. Nas mãos do poeta, calígrafo ou não, os caracteres parecerão os nós nas mãos de Lacan. Ou seria o contrário? Ou seria Lacan manipulando os nós, que se assemelha aos poetas chineses forçando ainda mais a versatilidade da própria escrita? Seja como for, os poetas chineses, de posse e graças à escrita vão explorar o espaço que já se encontra aberto na estrutura do caractere, como farão da sua poesia, como qualquer outra, um forçamento. É preciso levar em conta, também, que tal forçamento, numa língua com as características tonais e silábicas associada a caracteres que não se submetem ao exercício de representar e fazer a notação dos fonemas, além de ter uma riqueza visual e de um movimento pulsante, um forçamento. A leitura silábica e homofônica requeridas para a leitura de Joyce em *Finnegans Wake* já são exigências presentes desde aqui. As sucessivas transposições, igualmente.

“O que é que se passa em Joyce? O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem se comporem, se engavetarem – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado, pode parecer enigmático” e “ali vocês verão como a linguagem se aperfeiçoa quando se trata de jogar com a escrita” (Lacan, 1973/1985, p. 51). Afinal, não é isso que Lacan demonstrou na série de caracteres chineses que se embutem, se compõem e se engavetam?

---

<sup>118</sup> Alguém poderia objetar dizendo que há uma relação de sentido, porque a madeira já foi considerada como um combustível, por isso, associando a ideia de madeira a combustível estaríamos no campo semântico. Mesmo que haja historicamente uma explicação dessa ordem, o que no caso, desconheço, ainda assim ela seria secundária ou irrelevante.

## 6 OS QUATRO TESOUROS DA SALA DE LITURATERRA

Os manchus vieram de uma região ao sul da Sibéria para conquistar a China por quase trezentos anos. Depois de tentarem impor sua escrita aos chineses, tiveram que ceder e não apenas aceitar a escrita dos conquistados, como também serem conquistados pelos semblantes dos conquistados.

Os mongóis invadiram e dominaram a China nos séculos XIII e XIV e fizeram com que a língua da administração fosse a do invasor, ou seja, mongol. Contudo, havia poucos textos escritos em mongol. Kublai Khan encarregou um monge tibetano de elaborar uma escrita susceptível de transcrever as línguas de todos os povos, entretanto, o resultado não atingiu o objetivo esperado. A escrita desta dinastia se viu obrigada a continuar sendo chinesa, ainda que os textos escritos tivessem que passar a ser num estilo pouco elaborado para se tornarem mais acessíveis aos mongóis e aos outros estrangeiros.

### 6.1 Semblante chinês

A dinastia estrangeira que mais tempo permaneceu dominando a China foi a dinastia Qing, dos Manchus (1644-1911). Eles forçaram uma administração central bilíngue por não conseguirem, assim como os mongóis, impor a predominância de seu próprio idioma e escrita. Um fato curioso: a maior parte das traduções foi do chinês para o manchu, não o contrário. É curioso, pois, seria esperado que o invasor tivesse força suficiente ao longo de três séculos, para impor a sua cultura e seus semblantes. Os conquistadores acabaram traduzindo os clássicos do confucionismo e as maiores obras literárias chinesas para a sua língua.

A conquista dos manchus não foi suficiente para conectar algo que não se conectava entre a Manchúria e a China, ou entre os manchus e os chineses. O imperador manchu Kangxi, cuja representação está na capa do Seminário 18 de Lacan, *De um discurso que não fosse semblante* exemplifica bem a função dos semblantes: articular o que não se encontra articulado, conectar o que está desconectado. O imperador manchu, quis entrar para a história não com os semblantes de seu povo que conquistou a China por tanto



tempo, mas sim como um chinês, com os semblantes que mais o fariam parecer chinês: a escrita com seus instrumentos: o pincel e o papel. O pincel é empunhado ganhando destaque e a mão que o segura não está em repouso, está a meio caminho como se estivesse a ponto de executar o movimento de uma caligrafia. Não é a coroa e cetro de um rei europeu, nem mesmo uma série de objetos da ciência como em quadros de outros monarcas do velho continente. Há um livro sobre a mesa que não possui o destaque do pincel e do papel, muito menos do movimento do corpo que se interpõe entre ambos.

O simbólico não é mais apenas a linguagem, nem se confunde mais com ela. É preciso contar com a letra e com a língua. O que sustentava a lógica do significante, a articulação entre S1 e S2, era a base para pensar tanto a noção de inconsciente, quanto da própria prática clínica e de uma referência para critérios diagnósticos. A interpretação não passava ilesa a esta dependência de uma articulação significativa. Diante de uma concepção em que há desconexões e que aquilo que se pensava estar articulado na verdade não está, é preciso dar conta de como se faz com aquilo que se apresenta não mais numa malha, mas sim como peças avulsas. No Seminário 18 “Lacan tenta resolver o problema da falta de conexão entre o gozo e o Outro, entre o sentido e o real, entre a linguagem e a palavra, entre a letra e *lalíngua*” (Brodsky, 2011, p.60). É justamente no terreno da não-relação que o tema do semblante mais se justifica, afinal, a questão é de como conectar o que está radicalmente desconectado.

É exatamente neste contexto que encontramos outro seminário em que a referência aos chineses é abundante e, talvez, mais significativa. Qual o tipo de semblante que os chineses teriam a sugerir a Lacan a ponto de se interessar a retomar uma discussão que passasse por eles? O ano anterior, dedicado aos quatro discursos foi um dos poucos seminários em que Lacan não fez menção a algum tema que os envolvesse direta ou indiretamente. Formulou os laços implicados em cada modalidade de discurso sem falar dos chineses, nem da sua escrita. Entretanto, diante da questão daquilo que está desconectado e mais ainda, da questão de como articular o que se encontra separado, volta aos chineses, sobretudo, à escrita chinesa. Podemos nos perguntar que semblante *chinês* (um pouco como Kangxi) Lacan espera encontrar? Que tipo de interlocução ele espera encontrar em Mêncio? Já havia se valido dele no Seminário 7 – este retorno seria um retorno ao mesmo ponto?

Se Lacan buscou encontrar nos chineses, mais precisamente em Mêncio, alguma pista ou, ao menos, um debate a respeito do modo com que se pode articular o simbólico e o imaginário, é preciso ainda perguntar qual o lugar a ser dado pela presença da escrita chinesa neste mesmo seminário. Um primeiro indício pode ser extraído do percurso que ele vem adotando através de modulações tanto em *A instância da letra* quanto no Seminário 9. Lacan busca interrogar a linguagem. E no Seminário 18 ele o fará a partir da escrita, indo bem mais longe do que foi no Seminário 9. Em ambos, cada um a seu modo, a escrita chinesa foi mais que um exemplo ilustrativo. Interrogar a linguagem a partir da escrita é ir além do encontro com um significante esvaziado de significação, equivale a pensar de que modo ela pode tocar o campo pulsional, o campo do gozo.

A operação da letra que antes era submetida aos princípios do significante acaba ganhando uma autonomia inédita. Para tal redefinição, se a letra não pode contar mais com os bordões dos fonemas e dos significantes, com o que ela pode contar? A sua principal referência já era a escrita chinesa do caractere e não a letra do alfabeto. Isso não só será reafirmado, como também será levado a limites ainda mais radicais. Para isso o caractere chinês terá que oferecer a possibilidade de articulação com o gozo, com a pulsão e, por isso, essencialmente com o corpo. É aí que ela se fará mais precisa que a tipografia. Acrescenta-se então uma dimensão que terá que ser recolhida em parceria com a escrita. Não se trata de uma novidade, mas de um elemento que já foi abordado no Seminário 9 e no seminário sobre *A lógica da fantasia*. O traço é o elemento inseparável da letra e o ingresso que franqueia sua passagem para que toque como um litoral o campo do gozo.

Esse é um passo importante para que a interpretação possa ser pensada a partir da noção de escrita, que tem como referência a escrita chinesa. E em seguida, ser postulada a partir da escrita poética chinesa. As referências chinesas vão perpassar todo o Seminário, o que fez com que muitos o chamassem o *seminário chinês*. Não seria possível percorrer todas elas, uma vez que não são o ponto de mira para a questão da interpretação e a escrita poética chinesa, apenas um capítulo necessário. O caminho que farei segue a ordem sugerida por Lacan e que pode ser ilustrada pela própria capa escolhida para o livro deste seminário, ou seja, partir do semblante para depois tocar a escrita. Afinal, são essas as duas questões mais pontualmente chinesas deste seminário. Pode-se acrescentar uma terceira que seria um desdobramento da escrita. Uma escrita e

uma letra que só podem ser pensadas com relação ao gozo se não abdicarmos da noção do traço da escrita na caligrafia chinesa. A caligrafia é um dos três modos de uso da letra em que a escrita leva em conta a dimensão do gozo, ao contrário da escrita da ciência que o desconsidera. Então, trata-se de semblantes: escrita/letra e caligrafia/gozo.

## 6.2 Mêncio com Lacan

Lacan já visitara Mêncio em outros momentos. Ele o introduzira, por ocasião do seminário *A ética da psicanálise*, em meio a uma discussão cuja ênfase era colocada entre Kant e Sade. Não haveria melhor lugar para convocar Mêncio para um debate. Há um livro de François Jullien, intitulado *Fundar a moral: diálogo de Mêncio com um filósofo das Luzes*, que se dedica exatamente a uma discussão entre Mêncio e Kant, envolvendo também Rousseau. Depois que a moral foi libertada da tutela metafísico-religiosa durante o século XVIII, segundo Jullien, passou-se a não encará-la de frente. Embora, ao mesmo tempo, não conseguimos nos livrar dela. Com isso a moral passou a ser encarada como um tema impreciso e vago.

No mesmo livro, Jullien (1995/2001) procura retomar a questão pela via de um desvio que passa pela tradição moral na China. Não faz esse desvio em busca de soluções importadas *made in China*, mas somente para recuperar uma questão que julga ter sido deixada de lado pela filosofia ocidental. O recurso à China é uma tentativa de operar um deslocamento que traga ao pensamento outro grupo de configurações que possa funcionar como uma interrogação exterior aos vícios do pensamento filosófico ocidental. Dessa forma, tenta fazer de Mêncio um desafio para Kant, um modo de efetuar uma distância e pensar a partir de fora, fazendo da sinologia um instrumento teórico – desloca-a da condição de objeto e a transforma em metodologia (Jullien, 1995/2001). Aliás, um dos grandes méritos desse filósofo francês que estudou e morou muitos anos na China é o de retirar a sinologia de um espaço de especialistas na “China” para pensá-la como uma metodologia para dar vida ao pensamento. Faz e discute a filosofia ocidental no modo chinês. O semblante chinês de Jullien não é o de Kangxi, por mais que muitos o acusem de algo parecido, tampouco é uma tentativa de criar uma filosofia da fusão entre a filosofia oriental e a ocidental. O semblante chinês de Jullien, como diz Badiou, é de não ser sinólogo, de fazer da sinologia uma metodologia. Nas

palavras do próprio Jullien: “Pois, se, como é recomendado pela antiga estratégia chinesa, escolhi aqui atacar indiretamente, por meio da China, é para forçar a questão a se mostrar de frente.” (Jullien, 1995/2001, p.8). E ainda: “se parto deliberadamente de tão longe, não é por desejo de exotismo, mas para encontrar uma margem de manobra” (Jullien, 1995/2001, p.8).

O debate que Jullien provoca entre Kant e Mêncio foi, de certo modo, vislumbrado por Lacan na virada da década de 1950 para a de 1960. O debate com Mêncio é antes de tudo um debate sobre a moral.

Um denominado Mêncio – é o nome pelo qual o chamaram os jesuítas – nos diz que... a benevolência está na origem natural do homem, ela é como uma montanha coberta de árvores. Só que habitantes das redondezas começam a cortar as árvores. O benefício da noite consiste em trazer uma nova abundância de brotos, mas, pela manhã, vêm os rebanhos que os devoram, e finalmente, a montanha é uma superfície calva, sobre a qual nada cresce. (Lacan, 1960/1991, p.375).

Um pouco vaga essa referência, mas o mais importante para entendê-la vem a seguir:

Essa benevolência é para nós tão pouco assegurada pela experiência, que partimos, nós, do que se chama pudicamente de reação terapêutica negativa, e que, de uma maneira mais elevada por sua generalidade literária, chamei da última vez, de maldição assumida. (Lacan, 1960/1991, p.375).

Vamos desconsiderar, em virtude de outro objetivo, as críticas aos pós-freudianos. O que é preciso reter aqui são dois detalhes. Primeiro, uma comparação entre o modo como *nós* procedemos, sugerindo haver uma outra forma de fazer. E aqui Lacan não se refere apenas à diferença entre ele mesmo e os pós-freudianos. Não me parece ser isso, mas sim uma diferença entre *eles*, os chineses, e *nós*, os ocidentais. Em segundo lugar, para nós ocidentais a benevolência não é assegurada pela experiência, enquanto que, para Mêncio, ela deve ser pensada em relação à experiência. Não no sentido de uma experiência acumulada durante a vida, mas no sentido de uma ação, um ato. Não é a experiência do empirista, mas a ação na qual se é convocado fora do pensamento. Portanto, para pensar a benevolência em Mêncio, pensar a moral e a moralidade, não será possível dissociá-la do ato, ou seja, de uma ação que não decorre do saber ou do pensamento. Parafrazeando Lacan, em Mêncio, o ser é moral onde não pensa, é na sua ação que ele se depara com sua benevolência.

Lacan não se esforça para deixar isso claro para nós, mas é possível seguir os comentários que se sucedem a esta referência para juntarmos algumas peças: “está na linha direta do que nossa experiência nos incita”; “como padrão da revisão da ética, à qual a psicanálise nos leva, a relação da ação com o desejo que a habita”; “é na dimensão trágica que as ações se inscrevem, e que somos solicitados a nos orientar em relação aos valores” (Lacan, 1960/1991, pp.375-376); e por aí segue até passar pela moral em Aristóteles, voltar a Kant, etc. Até que retoma Mêncio:

Falei-lhes a pouco de Mêncio. Após ter sustentado essas palavras que vocês estariam errados em acreditar otimistas, sobre a bondade do homem, ele explica muito bem como é possível que aquilo de que se é mais ignorante, seja as leis na medida em que vêm do céu, as mesmas leis de Antígona. Sua demonstração é absolutamente rigorosa, mas é tarde demais para que eu diga aqui para vocês. As leis do céu em questão são justamente as leis do desejo. (Lacan, 1960/1991, p.389).

Segundo Lacan, era tarde demais para falar sobre isso. O fato é que voltou a falar disso, em Mêncio, quase onze anos depois no Seminário 18. Os dois momentos dialogam entre si. Para entendermos a passagem do Seminário 7 será necessário o Seminário 18; porém, por outro lado, só entenderemos a referência a Mêncio no *seminário chinês*, em face do que o antecede no Seminário da *Ética*.

Mêncio – nome latinizado de Mengzi, donde *zi*<sup>119</sup> 子 significa *Mestre*, Mengzi 孟子 significa *Mestre Meng* – viveu por volta de 380-289 a.C. e é considerado um dos herdeiros espirituais de Confúcio<sup>120</sup> (*Kongfuzi*). Foi contemporâneo de Chuang-tse (*Zhuangzi*), de quem foi o principal interlocutor, mesmo que nunca tenham se conhecido. De certo modo, coube principalmente a Chuang-tse e, por extensão, a Laozi a introdução de um paradoxo que o pensamento chinês terá que dar um tratamento. Falando mais especificamente, Chuang-tse introduz uma cisão, uma desconexão, que é exatamente aquela que Mêncio se ocupará em tentar conectar. Como o semblante pode ser algo que conecta o que está desconectado, um dos interesses de Lacan em Mêncio

---

<sup>119</sup> *Zi* escrito 子 já foi romanizado como *tsé* ou *tzu*. É uma designação e não o nome próprio, por isso, vemos esse caractere se repetir nos mestres das escolas chinesas: Confúcio é *Kongfuzi* 孔夫子 *Mestre Kong*, Lao-tse é *Laozi* 老子 *Mestre Lao*, Chuang-tse é *Zhuangzi* 莊子 *Mestre Zhuang* e assim por diante.

<sup>120</sup> Mêncio nasceu na mesma pátria de Confúcio e “teria estudado junto a um discípulo de Zisi (apr. 485-420 a.C?), neto do Mestre formado por seu discípulo Zengzi (apr. 505-436 a.C.?) – filiação direta que faz dele o herdeiro espiritual de Confúcio.” (A. Cheng, 1997/2008, p.175).

reside justamente no ponto em que ele conecta o que Chuang-tse e o taoísmo, desconectaram.

Apesar de Mêncio estar em um dos pontos centrais da atenção de Lacan no seminário sobre os semblantes, no modo como articula o que o taoísmo de Laozi e Chuang-tse desarticulam, isso não implica que o pensamento desses dois esteja ultrapassado para Lacan. De forma alguma. Inclusive, como eu já tentei fazer notar, a maioria das referências lacanianas ao pensamento chinês remonta ao taoísmo desses dois pensadores.

Mêncio tomou para si a tarefa deixada por Confúcio de exercer o caminho celeste do homem de bem. Porém, se Confúcio viveu numa época chamada de Primaveras e Outonos (772-481 a.C.), em uma espécie de época de ouro em que a palavra podia circular livremente, Mêncio vive em um período conturbado de retornos de guerras sucessivas, tanto que é conhecido na cronologia da história chinesa como período dos Reinos Combatentes (403-256 a.C.), período que antecede a unificação da China pelo Imperador Qin. Portanto, era um período de guerras e, podemos dizer, de uma grande crise moral. Após a morte de Confúcio, os seus discípulos se dispersaram contribuindo para o aumento da divergência entre as diversas escolas que se propunham a pensar a política, a sociedade e o convívio com os outros. As estratégias predominavam eram, os ardis que visavam obter a melhor resposta diante dos tempos difíceis. A eficácia era o significativo mestre privilegiado, que em muito superava qualquer referência à moral. É desta época que surgem os famosos tratados sobre as guerras e estratégias para a obtenção da maior eficácia. Dentre eles, o mais famoso e bem conhecido entre nós ocidentais é o livro de *Sun tzu* 孙子, *A arte da guerra* (*Sunzi bingfa* 孙子兵法 - *A arte da guerra segundo Mestre Sun*). O critério para as condutas não é a moral, e sim a eficácia (A. Cheng, 1997/2008).

Generosidade, grandeza da alma, benevolência, atitudes virtuosas e desinteressadas são comportamentos e noções estranhas à época e consideradas por muitos como estupidez (A. Cheng, 1997/2008). É nesse contexto que Mêncio procura retomar os ensinamentos de Confúcio. Por fim, o que consegue é mais do que isso, ele introduz um ensinamento que se torna uma transmissão que lhe é própria. O principal traço confucionista retomado por ele está na aposta no *homem*, o *ren*, o senso de *humano* é seu ponto

principal, que é justamente o que se encontra enfraquecido no último século pelo contexto das guerras e por visões aparentemente mais pragmáticas. O caminho tanto de Confúcio quanto de Mêncio não é o da individualidade (caminho do Taoísmo), mas sim o da sociedade, numa verdadeira teoria política. Só há um modo concebível para governar - o que leva em conta o consenso, ou seja, o sentido de *ren*, do *homem*, do *humano*. Para falar do homem, do fundamentalmente humano ele se vale muito de metáforas da natureza<sup>121</sup>:

Vossa Majestade já observou brotos de arroz? Se não chove no sétimo e oitavo mês, os brotos secam. Mas logo que o céu se cobre de nuvens espessas e a chuva cai em torrentes, os brotos começam a proliferar: quem poderia então opor-se a isso? Ora, entre os condutores de homens hoje não há ninguém que não sinta prazer em massacrar. Se se encontrasse um só que nisso não sentisse prazer, então o povo inteiro do império se voltaria para ele e todos os olhares convergiriam sobre ele. Se fosse assim, certamente o povo viria para ele, à semelhança da água que escorre naturalmente para baixo. E quando a água cai abundantemente quem poderia opor-se a ela? (Mêncio [IA6] citado por A. Cheng, 2008, p.180).<sup>122</sup>

Para falar da *natureza humana*, Mêncio recorre a metáforas orgânicas e naturais. O modo de dar credibilidade àquilo que tenta resgatar é recorrendo à dimensão política, onde o povo se tornaria a fonte de legitimidade, a expressão do mandato do Céu<sup>123</sup>, *tian* 天. O imperador por ser filho do Céu pode propor qualquer um para substituí-lo, mas não tem o poder de obrigar o Céu a consentir com o império – bem na linha do pensamento de Confúcio. O fato de um soberano ter sido assassinado por outro a fim de usurpar-lhe o trono não é pensado em termos de um crime de assassinato, mas sim de uma regulação em relação ao Mandato do Céu, *tian ming*, 天命: aquele que rouba o *ren* é um ladrão e, se destrói o que é justo é um vândalo. Neste caso, se um ladrão ou um vândalo morre, morreu apenas um homem; se Zhouxin (o último rei dos Shang) foi morto pelo rei Wu, fundador da dinastia Zhou, não foi um soberano que foi morto, foi apenas um homem que não seguiu o Mandato do Céu sendo punido. O rei Wu teria

<sup>121</sup> Rever a citação feita por Lacan no Seminário 7, transcrita acima. Nela é possível encontrar tais metáforas que envolvem terra, árvore, brotos que crescem, muito comuns na retórica de Mêncio. Dentre as mais famosas, a metáfora da água ganha destaque. No seminário 18, a citação de um texto de Mêncio, o *Mengzi* – o livro de Mêncio, de Chung-tse e Laozi, têm os títulos homônimos, ou seja, *Mengzi*, *Zhuangzi*, e *Laozi*, *Mestre Meng*, *Mestre Zhuang* e *Laozi* respectivamente. A respeito deste último também é atribuído o *Dao de Jing* ou *Tao te king* em forma de *poesia*. – a citação em chinês feita por Lacan se refere a uma das mais famosas passagens em que usa a metáfora da água.

<sup>122</sup> Naquela época, uma das formas de medir o poder de um soberano estava no tamanho da população de habitantes de seu reino, quanto maior a população, mais poderoso o soberano.

<sup>123</sup> Já discutimos em outro capítulo o Mandato do Céu, quando falei a respeito de Confúcio e dos *Analectos*.

apenas cumprido o Mandato para retomar o curso do Céu. Isso quer dizer que Mêncio confere uma legitimidade moral à política e mais, pensa a legitimidade mais pela via da moral do que pela via da política. Nesse sentido em que o plano da ética é superior ao plano político, devendo regulá-lo – ele é confucionista.

Porém, não é essa a novidade trazida por Mêncio. O seu tempo é diferente daquele de Confúcio, assim como o uso que deve ser dado à palavra e ao discurso. Os ensinamentos do Mestre eram basicamente aforismáticos, o que não ocorre com Mêncio que valoriza a retórica e o debate argumentativo. Afinal, ele precisa prestar contas ao rumo que tomavam os discursos políticos e econômicos, e situar neles o valor do *ren*. Mas não podemos crer que é na retórica de Mêncio ou no seu discurso argumentativo que reside o interesse de Lacan. Nesse ponto, em relação ao uso da fala, ele irá preferir o adversário de Mêncio, Chuang-tse, o mesmo do sonho da borboleta usado duas vezes por Lacan. Comentarei o debate entre ambos um pouco mais a frente, pois ele se situa mais no campo do debate sobre a fala e a linguagem do que propriamente em torno do semblante. Retomemos o caminho que delineia as desarticulações que Mêncio visa articular. O que interessa a Lacan é uma nova perspectiva de clínica na qual o que predomina é a não-articulação entre S1 e S2, para não antecipar a radical separação dos três registros. Tomando Joyce como um novo paradigma, a questão não se resolve diante da desarticulação, mas avança à questão de como cada um se arranja com ela.

Ainda não estamos no ponto chave da questão dos semblantes em Mêncio - me ative no entendimento da passagem a respeito da benevolência no Seminário da *Ética*. O que Lacan queria dizer quando afirmou que *para nós* a benevolência está muito pouco ligada à experiência e toca um ponto de ignorância? Para entendermos isso trago duas estórias contadas por Mêncio. Na primeira, um rei em sua sala de audiência teria visto um boi sendo arrastado a caminho do sacrifício. Vendo o ar amedrontado do animal idêntico ao de um inocente a caminho da execução, ordena que o soltem. Recebe uma sutil objeção com a pergunta se seria o caso de renunciarem ao sacrifício, o que não seria de bom tom. Então, responde o rei: “você só têm que trocar o boi por um carneiro”. Eis que o rei demonstra sua realeza. Por mais engraçado ou bizarro que possa parecer, o que está em jogo é que este rei havia visto o olhar do boi, mas não havia visto o carneiro. “Ele foi pessoalmente, testemunha do terror de um: este terror surgiu inopinadamente sob seus olhos, e ele não pôde pensar em se proteger dele” (Jullien,



1995/2001, pp.9-10), enquanto que o que aconteceria com o outro animal estava restrito apenas a uma ideia. Com relação ao carneiro não se viu confrontado com a face da presença do olhar aberto sobre o terror do outro (Jullien, 1995/2001). O homem de bem caso tenha visto os animais vivos não pode suportar vê-los morrer, se ouviu seus gritos não será capaz de comer sua carne, devendo por isso manter distância entre o matadouro e a cozinha. A benevolência parte da experiência do encontro com o insuportável e não através de um conhecimento colocado em prática. A natureza do homem é o bem, mas só poderá apreendê-la diante do encontro com o insuportável, pois sua ação não passará pelo pensamento.

A outra estória é ainda mais elucidativa. Qualquer um que vê uma criança se dirigindo inadvertidamente na direção de um poço é tomado por um temor arrebatador e se lança para salvá-la. “A questão de saber *por que* eu deveria comportar-me moralmente sequer é levantada... A vontade como princípio subjetivo, individual, de autodeterminação de suas ações não é levada em consideração” (A. Cheng, 1997/2008, p.197). Jullien (1995/2001, p.11) aponta que “O que caracteriza este sentimento do insuportável, diante da infelicidade do outro, é que ele não procede de nenhum cálculo, não é objeto de nenhuma reflexão, e a reação é espontânea”.

O gesto feito para socorrer é incontrolável. É por isso que esta situação merece ser erigida como um paradigma. Pois ela revela uma conduta absolutamente desinteressada, na qual o individual é ultrapassado: eis que de repente eu não sou mais senhor de minha iniciativa e de seus fins egoístas; é a própria existência, por meu intermédio, que se insurge em favor do outro.

Descobre-se assim ao vivo, de modo instantâneo, aquilo que nenhuma razão poderá contestar. (Jullien, 1995/2001, p.12).

É interessante notar que Lacan, ao mencionar as leis do céu, se referindo ao Mandato do Céu, noção importante em Confúcio e retomada por Mêncio, aparentemente não intervém aqui, uma vez que uma experiência do insuportável suscita uma reação que exclui o saber e o pensamento. A moralidade se manifesta como uma resposta que parte da natureza humana, ela não é a realização de uma lei, de um mandamento, muito menos de um preceito cultivado por uma tradição. A moral é fundada diante da ampliação de uma reação ao insuportável, ao intolerável. A moral é um desdobramento da angústia. Por isso ela vem na natureza humana, e não de prescrições.

Mêncio propõe uma ação que leve em conta o pulsional, que, Lacan, ainda no Seminário 7, se limitou a situar como sendo a lei do desejo. É verdade que ele diz textualmente que a lei do céu é a lei do desejo, e aqui eu procuro mostrar que a ação partiu da natureza humana, e não do Mandato do Céu. Tentarei sanar a aparente contradição quando introduzir a dimensão do semblante colocado por Mêncio. Por enquanto basta compreender que a moral nasce da angústia, da experiência do insuportável que implica a dimensão da pulsão, e não a realização do Mandato do Céu. O insuportável tem o poder de me abalar, desde o interior, escapando por isso de qualquer gerência do meu interesse bem como de minha reflexão. O homem se vê precipitado para fora dele mesmo, embora seja o encontro simultâneo com sua maior intimidade. Seria uma percepção da noção de extimidade?

Não é demais lembrar que o Céu chinês não fala, não tem uma voz que se faz verbo, não podendo ser comparado com Deus ou mesmo a nossa concepção de consciência. Embora possa ser entendido como algo que escapa a possibilidade de intervenção humana, é uma das nomeações possíveis àquilo que escapa à ação do homem. Ainda no que diz respeito à moral, para Mêncio “as virtudes cujas reações morais me fazem ver sua ponta, não são ‘fundidas’ a partir de fora, eu as possuo em mim mesmo, elas são ‘inatas’” (Jullien, 1995/2001, pp.56-57).

É verdade que, quando ela aparece... a noção de ‘via do céu’ é de início tomada num sentido religioso. O ‘Céu’ está ainda próximo de um deus pessoal, semelhante ao ‘Senhor das alturas’, e o mandamento que é o seu concebido como ordem emitida por um soberano. Mas, em vez de se tornar, como aconteceu entre nós, objeto de uma reflexão teológica, esta noção de via do Céu, deixando-se progressivamente despersonalizar, acaba por evocar o *fator absoluto* de ‘engendramento-transformação’, cuja influência não cessa de atravessar a materialidade e de renovar a vida... Portanto, em vez de aprofundar-se como consciência, o Céu dos Chineses é percebido sob a ótica da regulação, como um princípio de harmonização contínua: é porque não se desvia jamais é que o curso do Céu nunca é interrompido nem se esgota.

Ele não se orientou num sentido onto-teológico (procurando extrair o Ser do devir ou colocar Deus como criador ou primeiro motor), mas desenvolveu a ideia funcional que estava contida no pensamento cosmológico antigo, e não cessou de refinar sua coerência... Sempre engendrando e promovendo a realidade, o Céu dos chineses é ao mesmo tempo o Fundo do real e a fonte do bem. (Jullien, 1995/2001, pp.59-60).

O trabalho de Confúcio foi o de incitar que cada um refletisse sobre sua própria conduta de um modo regulado. Ele visava, também pelos ritos, regular as condutas e implicitamente mantinha relações entre a conduta e o Mandato do Céu. Como já disse, a

sua morte produziu não só uma dispersão de discípulos e escolas, mas também enfraqueceu a relação implícita em seu discurso entre a via do homem, o *ren*, e o Mandato do Céu. Após sua morte dois caminhos se abriram em função de uma desconexão, de uma desarticulação: de um lado o que privilegiava o Mandato do Céu e de outro o que privilegiava a do homem<sup>124</sup>. No século IV a.C., as relações entre o Homem e o Céu estão do centro das discussões e embates.

Com o intuito de acompanhar o sentido das referências a Mêncio no Seminário sobre a *Ética*, naturalmente nos adentramos no cerne daquilo que concerne ao mesmo pensador chinês no curso do Seminário *De um discurso que não fosse semblante*. Até aqui, podemos recolher dois modos de desconexões que Mêncio teve que se deparar: a separação entre ética e política, e a separação entre moral e uma concepção de vida em termos utilitarista, voltada para a eficácia. Agora podemos agregar uma terceira, que é a que mais interessa a Lacan no Seminário 18: a desconexão, a desarticulação entre *Homem e Céu*, ou, em outros termos, entre a *natureza humana e o Mandato do Céu*. Uma terceira forma de enunciar o mesmo é: a separação entre *xing* 性 e *ming* 命<sup>125</sup>:

性 命

### 6.3 O Tao, Laozi e Chuang-tse

A separação e, conseqüentemente, a questão, é introduzida não por Mêncio, mas por Chuang-tse. Enquanto Confúcio, com sua visão ética, privilegia a aposta no *Homem*, *ren*, Mozi desenvolve um discurso racional dando corpo a um pensamento utilitarista, e Chuang-tse rejeita as duas opções e funda uma terceira. O caminho proposto por Chuang-tse rejeita o engajamento social e político de Confúcio e o ativismo moísta, para ele o caminho fundamental é o *Tao*, ou *Dao* 道. Diante de uma época repleta de

---

<sup>124</sup> O debate travado por Mêncio é bem mais extenso que este. O contexto no qual ele se encontrava no período dos Reinos Combatentes era bem pouco receptivo a um discurso que não levasse em conta os interesses daquele momento. Por exemplo, o princípio lançado por Yangzi era extremamente individualista a ponto de Mêncio tê-lo resumido assim: “O princípio de Yangzi era: ‘Cada um por si’. Mesmo se tivesse podido salvar o mundo inteiro arrancando um só fio de cabelo, não o teria feito (VII, A, 26)”; assim como outros debates com os juristas e com os moístas, etc. Porém, vou privilegiar o caminho que pode ser traçado com o objetivo de comentar a função de Mêncio no seminário sobre os semblantes.

<sup>125</sup> Lição de 10 de fevereiro de 1971, páginas 48 e 49 da edição brasileira do seminário.

discórdia e violência, esse contemporâneo de Mêncio propõe que não se deve agir em direção a uma procura dos meios para reverter uma situação, mas ao contrário, colocar-se em posição de *escuta*. Deve-se escutar a música do Tao, ou seja, adotar uma postura de *não-agir*, *wu wei* 无为. O mesmo pode ser encontrado em Laozi<sup>126</sup>, para o qual o *não-agir* não se equivale a cruzar os braços e nada fazer, e sim seguir o curso dos acontecimentos *escutando* os princípios que regem uma situação e com isso poder se ajustar da melhor maneira possível a ela.

Mesmo separado da noção de *não-agir* (*wu wei*), o *wu* é fundamental para esse pensamento. Para os taoístas nada pode valer mais que *wu*, ele é o que se opõe ao cheio, de tal modo que o *vazio*, o *não-há*, *wu*, se sobrepõe àquilo que há, *you* 有:

Trinta raios convergem para o cubo da roda.

Mas é justamente lá onde não há nada que está a utilidade do carro.

Molda-se a argila para fazer um recipiente.

Mas é lá onde não há nada que está a utilidade do recipiente.

Abrem-se portas e janelas para fazer um quarto.

Mas é lá onde não há nada que está a utilidade do quarto. (n.11)

O *wu* taoísta pode ser aproximado da noção de *das Ding*<sup>127</sup>. A função do *vazio*, ou do *nada* no *wu* aponta como a ausência se faz mais presente do que aquilo que de fato está

---

<sup>126</sup> “A resposta de Laozi, por mais paradoxal que seja, é ‘nada fazer’, permanecer no ‘não-agir’ (*wu wei*)”; apesar de ser aparentemente paradoxal “o não-agir visa romper o círculo de violência..., abstendo-se de agredir em troca para não cair no revide, na escalada sem fim, e para, no final da contas, fazer com que a agressão se torne inútil” (A. Cheng, 1997/2008, p. 212). Há uma clara indicação de postura diante de tempos difíceis e violentos, havendo nela um princípio político para a vida em sociedade. Porém, o taoísmo sempre foi relacionado a uma vida mais individual e íntima, desfocando do contexto do surgimento de algumas de suas noções centrais. Isso não o desqualifica, nem mesmo desmonta a visão mais intimista, apenas revela como ela pode ser relida e constantemente reinterpretada. Não há em nenhum momento do poema de Laozi, o *Dao de Jing* qualquer referência a nomes, locais ou acontecimentos que permita que se deduza com clareza o momento histórico que foi escrito. Tanto que há uma dúvida quanto ao momento histórico que Laozi teria vivido, ou mesmo se ele realmente existiu enquanto um homem e não como uma obra. A sua obra tem comprovação histórica, o que pode significar que ele tenha sido o resultado de uma compilação. Nem mesmo o nome Laozi parece ser um nome próprio: diz a lenda que sua gestação durou 62 anos e por isso já nasceu velho (Lao quer dizer velho) e que sua orelhas já eram enormes, compridas, símbolo da sabedoria, daí Mestre Lao (*Laozi*). O *wu wei*, *não-agir* consiste em vencer cedendo. Portanto não é uma passividade, uma ausência de ação uma inatividade, mas sim uma posição que prevalece sobre o agir, intervindo mais pela atração do que pela coação, mais pela maneira de ser do que pelo ter e pelo fazer. Por isso a metáfora preferida é a da água, a água jorra de uma fonte única como o Tao, mas toma infinitas formas; cede, contorna, se adapta, não pode ser vencida, e acima de tudo segue seu curso...entender a metáfora da água ajuda a entender o *wu wei*.

<sup>127</sup> Ver a lição *Da criação ex-nihilo* no seminário *A ética da psicanálise*.

presente. No centro do pensamento do taoísmo está o *nada*, não niilista, o *vazio* que se faz presente determinando o curso das coisas e do próprio discurso. Se por um lado o Tao é o curso natural e espontâneo das coisas, no qual não se deve, ou não se pode, intervir – por isso *wu wei*, simplesmente porque não é possível se manter no *Caminho* tentando imprimir a sua vontade por ações e coações que tentem mudar o curso do Tao (designa também, numa aceção verbal, *falar* ou *dizer*), por outro lado Tao é o *Caminho*, mas também o *discurso*.

Para Laozi, existe apenas o Tao; mas para Chuang-tse existem também *os taos*, que não serão outra coisa senão *os recortes humanos e sociais operados pelo discurso*. Chuang-tse fala de uma pluralização do Tao, em *taos*, bem ao modo que Lacan fala da pluralização dos nomes-do-pai. É interessante observar esse recorte operado pelo discurso, principalmente tendo em vista que a abertura do *Dao de jing* situa o Tao da seguinte maneira:

#### 1. O DAO EM SUA CONSTITUIÇÃO

o curso que se pode discorrer	não é o eterno curso
o nome que se pode nomear	não é o eterno nome

imanifesto	nomeia a origem do céu e da terra
manifesto	nomeia a mãe das dez-mil-coisas

portanto	
no imanifesto	se contempla seu deslumbramento
no manifesto	se contempla seu delineamento

ambos...	o mesmo saindo com nomes diversos
	o mesmo diz-se mistério

mistério que se renova no mistério...  
 porta de todo deslumbramento (Laozi, 2007, p.43)<sup>10</sup>

A primeira palavra do poema é Tao<sup>128</sup>, mas para dizer que é um nome que não pode ser dito, se o for, não será mais o Tao. Isso quer dizer que é um modo de nomear o que não pode ser nomeado, um modo de dar um nome ao que não pode ser recoberto pela linguagem. Dizer Tao é como dizer Real. Em nenhuma dos dois há significantes nem sentido. O Tao é o indizível, o que está fora da linguagem, mas é ao mesmo tempo o

<sup>128</sup> “Tao” é traduzido pro Sproviero como “curso” no sentido de caminho, via. O artigo definido é apenas para dar sentido na língua portuguesa, pois não há artigo nem definido nem indefinido em chinês.

princípio de todas as outras coisas, estas sim *dizíveis*. O Tao coincide com o princípio do *vazio* que, no entanto, engendra todas as outras coisas. Todas as coisas que virão do Tao ser farão discursos *dizíveis*, semblantes do discurso do Tao, *inominável*. Daí toda a postura irônica de Chuang-tse que tanto interessou a Lacan. Chuang-tse nunca se poupou de lançar mão de todos os recursos disponíveis para ridicularizar a razão discursiva e denunciar-lhe a futilidade, ou, em termos de Lacan, de que não passavam de semblantes. A ironia de Chuang-tse denunciava que os extensos discursos não eram mais que semblantes, por isso optou por diálogos que geralmente acabavam num completo *nonsense*. Seus jogos de desmontagem dos discursos e as formulações constantes de aporias ao pensamento lógico puderam ser amplamente reaproveitados como inspiração para o Zen-budismo.

O *indizível* do Tao, explorado no estilo irônico de Chuang-tse, aparece em Laozi sob um outro aspecto: *através do recurso poético*. É extremamente difícil circunscrever precisamente o alcance que a poesia teve na China desde a antiguidade e, sobretudo, a partir do seu ápice durante a dinastia Tang. Ela não se limita ao mesmo campo que ocupa entre nós, sendo possível comparar tal diferença com a diferença que há entre a nossa caligrafia e a deles. Ainda não sei dizer até que ponto vão as características linguísticas, as concepções cosmológicas, a formação da escrita, o pensamento chinês, as manifestações artísticas e as condutas sociais em relação à prática da poesia. Onde uma começa e a outra termina. A própria poesia, para os chineses, parece ocupar um lugar cuja imagem que melhor me ocorre é a de um litoral, por não conseguir, não sei ainda quem o fez, estabelecer uma fronteira, um limite, entre esses campos. Voltando ao poema de Laozi (*Tao te king* ou *Dao de jing*), o *indizível* do Tao também se faz presente no jogo entre os versos do poema. “Para não se deixar aprisionar no enunciado de uma proposição (seja afirmativa ou negativa)... enuncia imediatamente seu contrário, procedendo assim como um funâmbulo sobre o fio do *indizível*” (A. Cheng, 1997/2008, p. 227). Não é em torno do enunciado que problema pode ser formulado.

O que Chuang-tse coloca em questão não é apenas o uso que a razão faz da linguagem, as diversas modalidades e formas discursivas em que os *taos* se manifestam. Ele coloca em questão a própria linguagem. De modo direto ou indireto a linguagem era a questão sobre a qual todos os pensadores do período dos Reinos Combatentes se debruçaram. Não é à toa que a exceção de Confúcio, praticamente todas as referências chinesas

usadas por Lacan giram basicamente em torno do que se produziu neste período. Como já disse anteriormente, Lacan em termos de China foi um clássico, tanto ao estilo de Granet quanto de Cheng. Então, se a linguagem era um tema corrente naquele período, ninguém a abordou de modo mais radical do que Chuang-tse. A sua palavra funcionava como uma faca que cortava sistematicamente o único instrumento de que a razão humana dispõe. O termo *bian* em chinês, quer dizer *recorte*, e cabe bem ao procedimento e à atitude de Chuang-tse frente à linguagem. Por sua vez, *bian* significando *recorte* pode ser escrito tanto assim 辨 com radical de *palavra*, quanto 辨 com o radical de *lâmina* (A. Cheng, 1997/2008).

O que Chuang-tse coloca em questão é a linguagem como fundamento na relação do homem com o mundo, e, para ele:

A linguagem nada pode nos dizer sobre a verdadeira *natureza* das coisas, por ser ela quem põe não só os nomes que damos às coisas, mas ao mesmo tempo estas mesmas coisas. Postulando ao mesmo tempo os ‘nomes’ (*ming* 名) e as ‘realidades’ (*shi* ?), a linguagem não passa efetivamente de um recorte artificial e arbitrário da realidade, cuja vã pretensão de constituir, senão um meio de conhecimento, pelo menos um poder sobre a realidade<sup>129</sup>. [grifo nosso] (A. Cheng, 1997/2008, p.130).

Quando destaco esse questionamento de Chuang-tse, antecipo de certo modo uma discussão que se seguiria àquela iniciada com Mêncio. Porém, os temas se interpõem, se interpenetram, sendo difícil, a rigor, separá-los didaticamente. Para o questionamento de Lacan com relação à linguagem a partir da escrita, precisarei voltar a Chuang-tse, mas o que discorri até aqui, me servirá para essa discussão que está por vir. Por mais que tenha antecipado algo, ela se introduz, aqui, para contextualizar o problema com o qual Mêncio terá que lidar. Chuang-tse, ao questionar a capacidade da linguagem de exercer qualquer poder sobre a realidade (A. Cheng, 1997/2008), intervém ao mesmo tempo na noção de saber, na medida em que *zhi* 知, *conhecer*, concerne muito mais a uma aptidão do que a um conteúdo que se deve aceder. Ele provoca um deslocamento do saber enquanto conhecimento, para um *saber como*. O saber é inscrito do lado da habilidade do artesão, da habilidade daquele que sabe fazer com as mãos. O saber em jogo no taoísmo de Chuang-tse é um *savoir-faire* e é aí que mais se expressa o ápice de sua crítica à linguagem: se o saber do Tao é o *savoir-faire* da habilidade do artesão, ele *não*

---

<sup>129</sup> O *ming* que aparece aqui significa *nome* 名, e não *mandato*, que também é *ming* mas se escreve 命.

*pode ser transmitido pela linguagem, pelas palavras.* Um saber que não resulta da aquisição de um conteúdo nem de uma transmissão pelo discurso, mas é transmitido tal como um ofício, quase imperceptivelmente, pois implica um percurso mais do que palavras. Como exemplo, poderia mencionar tanto a *esgrima*, cara aos chineses, quanto, principalmente, a *caligrafia*.

Em resumo, a posição de Chuang-tse é a de que uma época marcadamente difícil de muita discórdia e violência é o modelo de uma realidade extrema. Diante dela se produzem *taos*, diversos caminhos, cada um tentando lidar com os impasses que a vida produz. Alguns seguem pelo caminho do *ren*, outros em nome do interesse da maioria, outros defendendo uma lei que sirva para todos, etc. Mas todos esses *taos* são apenas discursos e semblantes. Um discurso que talvez não fosse semblante seria o do *Tao*, indizível. Este, não recorre a semblantes porque o que o causa é o *wu*, o *nada*, o *vazio*, e sua posição de ação é *wu wei*, ou seja, não nadar contra a corrente da *natureza*. Agir conforme a natureza é *wu wei*, e conseqüentemente agir conforme o Céu e o Tao. Apenas os homens que se desviam do Tao na direção dos semblantes é que acreditam poder agir, intervir no curso do Tao. Se você caiu na correnteza de um rio ou está envolvido por uma onda do mar, não adianta fazer força, é preciso agir conforme o movimento de cada uma delas para encontrar a melhor maneira de sair. Por isso acreditam<sup>130</sup> que há uma ruptura entre o natural e a moralidade, e conseqüentemente entre o Céu e o homem. A moral não seria natural, sendo uma condição humana. O homem, em desacordo com o Céu deveria ser mais natural como uma *criança* para voltar a escutar as ressonâncias do Tao.

#### **6.4 A alternativa dada por Mêncio**

Portanto, Mêncio se vê entre duas posições antagônicas. De um lado, o racionalismo exagerado e radical dos adeptos de Mozi, segundo os quais nada compete ao Céu, tudo estando nas mãos dos homens. Através desse racionalismo, eles abdicam de pensar o *tianming*, o Mandato do Céu, por julgarem que o real é racional, e que a linguagem pode dar conta da relação com o real e a realidade. Do outro lado, se depara com o antirracionalíssimo de Chuang-tse e sua crítica à linguagem. Sendo o Tao o princípio

---

<sup>130</sup> Chuang-tse e Laozi.



contra o qual é inútil tentar intervir ativamente sob pena de se perder, o homem que se posiciona em relação à posição do *wu wei*, do *não-agir*, age em conformidade com o Tao e com o Céu.

Mêncio tem de um lado uma posição que se excede na escolha do *homem, ren*, e do outro lado uma que se concentra no Céu. Homem e Céu encontram-se separados, desconectados, desarticulados. Essa é a principal desarticulação que Mêncio tentará propor uma saída. Se o semblante é uma forma de conectar o simbólico e o imaginário, que estão desconectados é por essa via que Lacan espera encontrar o Mêncio do Seminário *De um discurso que não fosse semblante*.

A *natureza (xing 性)*<sup>131</sup> é entendida como aquilo que o Céu concede logo no nascimento. O caractere *xing 性* é composto pelo elemento *sheng 生*, que significa *vida*, ou *vir à vida, gerar* (A. Cheng, 1997/2008), e pelo elemento *xin 心*<sup>132</sup>, que significa *coração*. Para Mêncio, a questão é colocada desde a *escrita do caractere*: a natureza é o *coração* da vida, e a bondade do coração está no centro da natureza. Um homem que não reage diante do insuportável de ver uma criança prestes a cair, não é um homem, é *buren 不忍*<sup>133</sup>, é *sem coração*.

Mêncio conecta o Mandato do Céu (*tian ming 天命*) à natureza humana (*xing 性*), dizendo que o *xing* é a natureza em germe<sup>134</sup> concedida pelo Céu/Tao, mas cabe ao homem fazê-la crescer e se desenvolver.

Mêncio diz: ‘As reações da boca aos sabores, do olho às cores, do ouvido aos sons, do nariz aos odores, de todo o corpo ao bem-estar, dependem da natureza humana (*xing*). Mas elas são inevitáveis (*ming*), e por isso o homem de bem não as considera como sendo apenas *xing*. As atitudes de humanidade para com um pai ou um filho, de senso moral para com um soberano ou um ministro, de senso ritual para com um convidado ou um hóspede, de discernimento diante dos homens capazes, do sábio diante do Tao do Céu, dependem do *ming*. Mas elas pertencem à nossa natureza humana (*xing*), e por isso o homem de bem não as considera como sendo apenas destino inelutável (*ming*). (A. Cheng, 1997/2008, p. 195).

---

<sup>131</sup> Página 48 do seminário *De um discurso que não fosse semblante*.

<sup>132</sup> *Xin* designa ao mesmo tempo “mente” e “coração”.

<sup>133</sup> Vemos novamente o elemento *coração 心* abaixo do segundo caractere.

<sup>134</sup> Tal como os brotos que nascem nas montanhas, no exemplo citado por Lacan no Seminário 7. É uma das metáforas prediletas para dizer que a natureza germina e pode crescer no homem, além de ser regada pela água, maior das metáforas, inclusive entre os taoístas.

Por um lado é como se Mêncio fizesse uma junção, uma conexão entre *ming* e *xing*, por outro lado, podemos pensar que, talvez não se trate de uma conexão, mas de um esboço de um litoral entre *ming* e *xing*.

O fundamento absoluto da moralidade reside, portanto, em nossa própria humanidade, mas nosso máximo denominador comum deve ser procurado em nossa parte mais profunda e, portanto, a mais escondida, a mais desconhecida: aquela que Mêncio chama ‘celeste’ ou ‘autêntica’, abrindo assim um grande caminho. (A. Cheng, 1997/2008, p.199).

“A apreensão do Céu por parte do homem não se faz fora do próprio homem. O Céu não é, portanto, um além do homem, um alhures acessível apenas mediante um grande salto” (A. Cheng, 1997/2008, p.201). Mêncio absorve e integra a noção de *wu wei*, tão cara aos taoístas. Isso pode ser observado na passagem que Lacan cita em caracteres chineses no início da quarta lição do Seminário *De um discurso que não seria semblante*<sup>135</sup>:

Mêncio diz: ‘Em todo lugar sob o Céu, quando se fala da natureza, não se trata de fato senão do dado original (*gu* 故). Ora, o dado original deita raízes no proveitoso. O que há a censurar nos homens de discernimento é sua maneira de forçar as coisas. Se imitassem a maneira que Yu fez escoar as águas, já não haveria nada a censurar em seu discernimento. Yu fez escoar as águas agindo sem esforço. Se os homens de discernimento simplesmente fizessem o mesmo, grande seria na verdade seu discernimento. (IV, B, 26).

Yu é fundador mítico da dinastia Xia, que foi do segundo milênio até o século XVIII a.C. O pai de Yu fora incumbido pelo então imperador, de resolver o problema das enchentes frequentes que causavam grande transtorno. Ele construiu barreiras nas laterais do rio para impedir que as águas transbordassem - como é feito até hoje em algumas regiões do Brasil. O que, obviamente, não resolveu o problema. Como punição

---

<sup>135</sup> Página 51 da edição brasileira. O texto é reproduzido parcialmente e faltando alguns caracteres, além de outros virem em ordem invertida. Lembrando que não há artigos no chinês, nem flexão verbal, etc, a forma da tradução oferecida acima esta de acordo com a tradução feita inicialmente para o francês e depois para o português. Nela se prioriza o entendimento que corresponda ao modo mais compreensível para as línguas latinas. Um exemplo de uma tradução caractere por caractere seria (considerando as duas colunas verticais, lidas de cima para baixo, da direita para a esquerda, teremos na primeira coluna sete caracteres e na segunda nove – mesmo sem o recurso do aprendizado da língua qualquer um pode ver que os dois primeiros caracteres são idênticos aos dois maiores que aparecem no centro da página subscrito: *Meng-tzu*, portanto, como é comum nos textos clássicos, se começa com *Meng zi diz*): *Meng zi diz todo mundo “de” diz/fala natureza*, seriam os oito primeiros caracteres. Lê-los assim não seria muito produtivo. Por isso, uma possibilidade de tradução seria: *Em todo lugar sob o Céu (天) quando se fala 言 da natureza 性*.

ele foi executado. O seu filho, Yu foi designado para resolver o mesmo problema. Ao contrário do pai, que tentou *agir* intervindo no sentido contrário da força das *águas*, Yu encontrou um modo de aumentar a vazão e o escoamento das águas. Ele escutou a música do Tao e agiu no *não-agir*, *wu wei*, sem fazer força contrária, mas facilitando e se aproveitando do curso *natural* das águas. Com isso ganhou prestígio.

Este trecho escolhido por Lacan para citar Mêncio é bem característico de ponto que o pensador chinês encontrou entre o Céu e o homem, entre *ming* e *xing*. Vemos Mêncio citando uma das noções mais fundamentais do pensamento taoísta, que a principio rivaliza com a posição confucionista, para situar que o que mais importa não é uma oposição entre o Céu e o homem. Mas, sobretudo, que estes dois campos não estão em relação de exterioridade, mas sim de uma interioridade. Não se trata de desconsiderar a precariedade que as noções de interno e externo possuem desde que Freud as apontou, nem de desconsiderar o que a Lacan demonstrou com a topologia da banda de Moebius. Trata-se muito mais de vislumbrar que, tal como Lacan o fará neste mesmo seminário, o campo do gozo e do saber, concernem ao sujeito.

Quando Lacan introduz Mêncio no Seminário 18, ele adverte que teria que fazer algumas referências às origens do pensamento chinês. Considero que realmente seja difícil recolher o alcance do seu desenvolvimento ao longo de todo o seminário desconsiderando o percurso *chinês* percorrido nessas elaborações. Até então Lacan, pelo menos publicamente, sempre havia se nomeado freudiano. Aqui ele diz uma outra coisa: “é que talvez eu só seja lacaniano por ter estudado chinês no passado” (Lacan, 1971/2009, p. 35). Talvez esta seja sua primeira afirmação pública sobre *ser lacaniano* acompanhada de sua relação com o estudo do chinês. Não é uma afirmação que inicia um discurso, é uma construção feita *a posteriori*. Há dois anos ele havia retomado os estudos com François Cheng, o que pode ter contribuído para que percebesse o alcance que suas investigações a respeito da língua, da escrita e do pensamento chinês acabaram tendo sobre sua obra e seu ensino. Além disso, penso que a aproximação feita implicitamente entre o pensamento chinês e a língua chinesa não é, necessariamente casual. Se for, ao menos não é sem importância. O aprendizado de uma língua não exclui um aprendizado sobre a cultura envolvida naquele idioma. Porém, há uma relação inseparável entre a língua, a escrita, o pensamento chinês, os hábitos, os ritos, as manifestações culturais que se tornam possíveis tomá-los quase como extensão. Esta

pesquisa sobre a interpretação a partir da escrita poética chinesa me colocou diante de impossibilidade de tratar apenas da poesia desconsiderando os fatores que lhe conferem o campo e a função. A poesia chinesa se vale de incontáveis metáforas próprias à sua cultura e à sua filosofia que, desconsiderá-los seria minimizar seu alcance e até sua precisão. O jogo feito entre a ressonância sonora, semântica, visual e a ressonância sobre o corpo não abdicam de jogos com noções muito particularmente chinesas. Investigá-las não é exotismo, desconsiderá-las ao falar de um imaginário do que seria a poesia chinesa, sim, seria verdadeiramente puro exotismo. Entre a banalidade e o excesso não há um limite fácil de ser traçado, talvez sim um litoral entre saber e gozo.

Lacan faz uso de algumas partes do *Mengzi*<sup>136</sup>. Na primeira delas ele cita Mêncio, a seu modo: “O que não encontrades do lado yen<sup>137</sup> - esse é o discurso -, não o procureis do lado de vosso espírito... E, se não o encontrades do lado de vosso espírito, não o procureis do lado de vosso tchi<sup>138</sup>, isto é, de vossa sensibilidade” (Lacan, 1971/2009, p. 35). A princípio poderia dizer que: o que não pode ser encontrado do lado da fala, ou do discurso, não deve ser procurado no coração 心, que a exemplo do que já vimos, faz parte da natureza 性; e se não encontrar no 心, não precisará procurar no *qi* 氣, que pode ser entendido como uma *energia vital*. Esse mesmo *qi* 氣 é aquele que está em questão nos exercícios de artes marciais, principalmente o Tai Chi Chuan (donde, *Chi* é *qi*, cuja pronúncia seria próxima do nosso *tchi*). Em resumo, a ideia é que aquilo que não pode ser encontrado no discurso não poderá ser encontrado no coração, ou natureza; e uma vez não encontrado neles não adiantará procurar na energia vital, em algo que vem do interior, como se fosse um *sentimento* íntimo.

Lacan diz a seguir que Mêncio se contradiz: “Meng-tzu, Mêncio, contradiz-se, é fato. Mas a questão é saber por qual caminho e por quê.” (Lacan, 1971/2009, p. 35). Para entender isso vejamos um fragmento de um diálogo entre Mêncio e Gaozi, tal como se fosse entre Sócrates e Górgias:

Gaozi diz A natureza humana é como uma água cheia de redemoinhos. Se lhe abrimos um caminho para o leste, ela escorrerá para leste; se lhe abrimos um caminho para o

---

<sup>136</sup> É comum que os livros clássicos levem o nome do pensador ao ele é atribuído.

<sup>137</sup> *Yan* em pin yin, 言.

<sup>138</sup> *Qi* em pin yin, 氣.

oeste, ela escorrerá para o oeste. A natureza humana não faz distinção entre o que é bom e o que não o é, da mesma forma como a água não distingue entre leste e oeste. Mêncio diz: Admitamos que a água não faça esta distinção, mas não a faz ela entre o baixo e o alto? A natureza humana é boa, da mesma forma como a água escorre para baixo. (Mengzi, VI, A, 2).

Segundo Anne Cheng, Gaozi e Mêncio concordam que o *xing* 性 é o que há de vital 生, *sheng*, embora discordem a respeito do significado que dão à natureza. Para o primeiro, a natureza reduz-se ao biológico, aos instintos primários e isso definirá o que o homem se tornará. Para ele a natureza não pode ser encontrada no discurso, na linguagem, mas nos instintos vitais. O homem fará o que a situação conduzi-lo a fazer. A situação e o instinto conduzirão e definirão as condutas. Mêncio pensa o contrário disso. Há uma moral natural, a benevolência é dada na natureza. Portanto, na passagem citada por Lacan há a contradição de destituir o discurso e a moral do lugar em relação à natureza- o que não encontrar no discurso não adianta procurar no coração, porque o que o discurso produz não diz nada a respeito de sua natureza. Essa é a contradição.

No entanto, as palavras atribuídas a Mêncio por Lacan, nesta passagem, são na verdade de Gaozi. Trata-se de um diálogo em que Mêncio se opõe passo-a-passo a Gaozi (Sizaret, n.d.). Portanto, o que é citado do *Mengzi* é uma passagem que é contraposta. Neste caso, não há uma contradição por parte de Mêncio, ele apenas irá se opor a seu adversário de inúmeros debates.

Mêncio não recua diante das inúmeras metáforas que permeiam a retórica chinesa, podendo fazer um uso abusivo delas quando lhe parece oportuno. Ao contrário da ironia de Chuang-tse ele segue o fluxo das metáforas para introduzir um efeito inesperado. De certo modo Lacan também se tornou alvo de críticas pelos seus diversos usos metafóricos. A semelhança pode ser meramente casual, mas ainda sim é ilustrativa. O uso metafórico da linguística feito por Lacan foi o centro da crítica do linguista George Mounin discípulo de André Martinet. Este último, autor da teoria da dupla articulação.

A aproximação entre o pensador chinês e Lacan pode deixar de ser fortuita e assumir ares de efeito provocado. Há pouco eu falava a respeito da noção de *wu wei*, fundamental no taoísmo e que se apoia na ideia de que a energia vital está no Tao, indizível, não nomeável, sem sentido, e que a melhor forma de agir diante da sua

manifestação e não exercendo uma força contrária. E de como Mêncio se valeu dessa noção no taoísmo para formular seu próprio ensinamento. Não se tornou um taoísta, mas se valeu de noções do taoísmo para transmitir seu ensinamento. Tal como Lacan pôde fazer com a linguística. No momento em que fala do uso que fez da metáfora da linguística, introduz a palavra *wei* e *wu wei*. São inúmeras leituras possíveis, que vão desde mais um recurso metafórico para dizer que vai contra os linguistas ao modo do *wu wei* chinês, ou que procede como Mêncio se valendo de metáforas sem perder de vista o que visa, até chegar à noção mesma de *wei*.

*Wei*, além de compor uma das noções centrais para o pensamento chinês, do ponto de vista linguístico pode assumir, como grande parte das palavras em chinês, mais de uma aplicação. Sendo pronunciado *wéi* significa *agir*. Se a pronúncia for *wéi*, se torna uma conjunção, *como*. Essa ambiguidade tem efeitos na fala, como também no entendimento de um texto que não apresenta pontuação. Se a imaginarmos como uma placa giratória, ou uma moeda que é lançada para cima numa aposta entre cara ou coroa, formaremos uma imagem quase moebiana – um lado parecendo penetrar no outro. O “*como*” serve para construir metáforas na medida em que coloca uma coisa em referência a outra; *isso* se refere *àquilo*. Entre um *agir*, e uma *coisa* que *faz referência a outra*, existe uma relação interessante de ser notada.

Dizer que isso se refere a uma dada coisa equivale a dizer... que não é ela... Quando uma coisa se refere a outra, dá-se a maior amplitude, a maior flexibilidade ao uso eventual desse termo *wei*, o qual, no entanto, significa *agir*. (Lacan, 1971/2009, pp.44-45).

Um dado *agir* que pode se referir a uma *outra coisa*, sendo desta apenas uma metáfora. Um agir que possa ter algo que funcione como causa, embora ausente. Isso anuncia o rumo que dará ao discurso e à linguagem.

Essa língua que ajudou a pensar a função do significante, pode agora ajudar a pensar a noção de causa, de objeto mais-de-gozar, além da letra e da escrita. Tanto *wei* quanto *yang* são exemplos seguidos de como a forte presença da ambiguidade na língua chinesa aponta para referentes impossíveis de encontrar.

No capítulo anterior comentei o fato de Lacan chamar a língua chinesa de monossilábica e de se referir aos morfemas como se fossem fonemas. Retorno a este ponto. Sem voltar exatamente àquilo que já expus, lembro apenas que o chinês é formado por morfemas, unidade mínimas dotadas de sentido, cada sílaba tem um sentido. Lacan responde as críticas de Mounin com características da língua chinesa. Por não levarem em conta essa língua os seguidores de Martinet defendem que a dupla articulação é a característica da linguagem.

Se classificarmos a escrita em sistemas os principais seriam os *glotográficos*, que são divididos entre escrita *logográfica* e *fonográfica* (Sampson, 1996). A base dessa distinção é a *dupla articulação* proposta por André Martinet:

qualquer língua é um sistema que articula o pensamento em uma grande variedade de unidades e estabelece símbolos vocálicos para tais unidades – palavras ou componentes significativos de palavras conhecidos como “morfemas”, tais como *in-e-ável* na palavra *indesejável*. (Sampson, 1996, p. 31).

Infelizmente, uma língua não conta com uma unidade de som para cada unidade de pensamento que é isolado, há uma limitação orgânica para que os órgãos fonadores criem uma variedade tão grande de sons. Se todos os sons que necessitam de uma correspondência com o pensamento fossem criados, a semelhança entre eles seria tamanha que seria praticamente impossível diferenciá-los de modo a servirem para a comunicação.

Em vez disso, a língua impõe uma articulação bastante independente do meio sonoro, dividindo-o em um conjunto relativamente pequeno e manipulável de unidades fonológicas que não mantêm qualquer relação com a primeira articulação, em termos do número de unidades ou dos princípios segundo os quais as unidades se combinam para formar um conjunto fonológico maior. Assim, as várias unidades significativas da primeira articulação são associadas com *grupos* de unidade fonológicas de forma que sempre se mostra bastante arbitrária (no sentido de que a composição interna do grupo sonoro usado para uma dada unidade significativa não se relacionará com quaisquer fatos referentes ao significado da unidade); embora existam relativamente poucas unidades de sons individuais, contamos com combinações suficientes para possibilitar a pronúncia de todas as muitas unidades de significado. (Sampson, 1996, p. 31).

Como não há sons suficientes para cada unidade de pensamento, as unidades fonológicas se agrupam, por exemplo, em palavras, para que o número limitado de sons

de que dispõe, ao se agruparem, independentemente de qualquer significado para cada unidade, possam representar as unidades de significado.

Uma vez que, nesse sentido, as línguas são “duplamente articuladas”, existe a possibilidade de um sistema de escrita representar as unidades da primeira articulação ou as da segunda articulação; os sistemas logográficos são os que se baseiam nas unidades significativas; os sistemas fonográficos têm como base as unidades fonológicas. (Sampson, 1996, p. 31).

Para Martinet, a língua apresenta unidades de tamanhos distintos para cada um dos dois níveis de articulação:

Os menores elementos da primeira articulação são os morfemas, mas na maioria das línguas... também existem palavras – algumas delas vão se constituir de um único morfema, mas muitas serão polimorfêmicas. Em todas as línguas os morfemas (e/ou palavras) serão agrupados em unidades sintáticas maiores: sintagmas e orações. Da mesma forma, no nível da segunda articulação as menores unidades são os traços fonéticos... mas os traços fonéticos se combinam em segmentos ou fones... e em unidades maiores chamadas sílabas. (Sampson, 1996, p. 37).

Uma coisa que é importante para a segunda articulação, a fonológica, é a finitude das sílabas fonologicamente admissíveis o que leva a eventuais morfemas se associarem formando sílabas e palavras. No chinês, as palavras mal se distinguem dos morfemas, e suas frases são compostas por sucessões de morfemas. Talvez uma discussão estritamente no campo da linguística demonstre que, apesar das diferenças entre a escrita logográfica e a fonográfica, o chinês não seja uma prova do erro de Martinet. Mas a metáfora da linguística não foi feita para funcionar clinicamente. A metáfora que Lacan faz dela pode não ser precisa, mas ele nunca se nomeou linguista. Ele realmente não estava correto ao chamar o morfema de fonema, nem de apontar uma contradição que não existe em Mêncio. Por outro lado, ele soube ater-se à causa de seu discurso.

Na busca empreendida pela menor unidade, Lacan já pode encontrar na década de 1950, os fonemas ou *traços* fonéticos que Martinet associa à segunda articulação. Tendo passado pelo seminário *A identificação* e extraído dali o *traço*, começou a deixar cair o *fonético*. Na década de 1970 ele já pode, na busca pela unidade mínima, ironizar os traços fonéticos da segunda articulação, extraindo da primeira articulação da escrita logográfica chinesa o que ele precisa para sua teoria sobre a escrita. A letra não precisa mais ser apenas um suporte para o significante.



Voltando a Mêncio, cito Lacan: “não tenho nenhuma esperança de que vocês se esforcem para meter o nariz nisso” (Lacan, 1971/2009, p. 49). Existe uma controvérsia entre linguistas e principalmente sinólogos, a respeito do uso feito por Lacan, tanto da língua chinesa quanto do pensamento chinês. Uma boa parte desta discussão se apoia em divergências de traduções do chinês feitas por ele. Alguns desses sinólogos são também psicanalistas, o que faz valer a pena acompanhar o desdobramento dado a essa questão. Alguns se apoiam nos erros, ou interpretações pessoais dadas por Lacan para renovar algumas críticas que linguistas e positivistas já fizeram. Outros encontram nos mesmos pontos um traço de Lacan que sempre esteve presente em seu ensino, e que, sendo assim, deve-se aprender a extrair daí o que é essencial. A citação do texto de Mêncio que abre a quarta lição do Seminário 18, *O escrito e a verdade*, provavelmente por ser a mais extensa citação feita por Lacan do original em chinês, de um texto canônico chinês, se tornou um alvo privilegiado deste debate. Há outra escrita em caracteres feita por Lacan no Seminário livro 19, *...ou pior*, que, embora seja tão longa quanto, não é extraída de um texto clássico. A propósito, esta última nem consta na publicação do seminário, e desconheço o motivo desta ausência.

Philippe Porret é psicanalista e autor de um livro chamado *La Chine de la psychanalyse*, e, segundo Guy Flecher, reivindica para si um lugar de suposição de saber a respeito da psicanálise na China com objetivos, eu diria, bem próximos do contexto que prevalecia entre os adversários de Mêncio no período dos Reinos Combatentes. Segundo Flecher, Porret coloca em questão de forma depreciativa a colaboração entre Lacan e Cheng, chegando a dizer que a China de Lacan é marcadamente imaginária, e com ares de uma visão política de direita. A respeito dessa visão política já conversamos a respeito das tentativas de Phillippe Sollers de aproximar Lacan das propostas maoístas. Ao que tudo indica, a posição de Porret passa um pouco pelo mesmo caminho. Mas a questão principal da posição de Porret é a de que o chinês serviria como um suporte imaginário para Lacan, e conseqüentemente esta, do imaginário, é que seria *la Chine de la psychanalyse* lacaniana. Para Flecher essa crítica tem como objetivo autorizar a si mesmo como aquele que sabe sobre a psicanálise na China. Esse detalhe é menos importante. O que importa é que boa parte do argumento de Porret se apoia em críticas feitas por Rainer Lanselle, um sinólogo universitário especialista em romance chinês, justamente a respeito das traduções feitas por Lacan a respeito de Mêncio.

Portanto, a citação que abre a quarta lição é o centro de uma tensão do debate conceitual que se estendeu para o campo institucional. Essa discussão envolve diretamente nomes como Laurent Cornaz, Guy Flecher, Guy Sizaret, o próprio Rainer Lanselle e Philippe Porret, além de envolver indiretamente François Jullien e Anne Cheng. A via encontrada por Porret de fato não é a mais prudente. Há um livro organizado por François Jullien que trata de alguns impasses de uma psicanálise realizada, ou realizável na China, que vale a pena acompanhar. Contudo, não poderei discorrer sobre ela neste trabalho. Este livro se chama *L'indifférence à la psychanalyse*.

A tradução do texto de Mêncio feita por Anne Cheng<sup>139</sup>, a tradução que utilizei neste capítulo, se tornou uma espécie de referência. A partir dela pode-se encontrar a sutileza da diferença em relação à tradução feita quase que passo-a-passo por Lacan. No momento que Lacan fazia esse seminário, a tradução disponível era de 1913, de Séraphin Couvreur<sup>140</sup>. No entanto, não é de todo certo que Lacan tenha se valido dele, uma vez que, coincidentemente, estava em curso seu estudo com o pai de Anne Cheng. Entre a tradução desta e a de Couvreur há diferenças perceptíveis. A primeira é de pontuação, e isso não é irrelevante. Temos que sempre ter em mente que os textos clássicos chineses são desprovidos de pontuação. Algumas palavras vão vazias semanticamente, funcionando apenas como pontuações, mas isso não é o suficiente para evitar ambiguidades. Esta é uma função do escrito destacada neste seminário: sobre ele terá que se desdobrar uma fala, sobre o escrito é necessário proceder com uma interpretação. Infelizmente, a tradução do livro de Anne Cheng para o português parece preferir, sem saber que o faz, a pontuação dada por Couvreur na primeira frase.

A segunda diferença a ser notada é o que Anne Cheng traduz como *il ne s'agit em fait que du donné original*, e Couvreur traduz como *on veut parler des effets naturels*. De um modo geral, a tradução da filha do colaborador de Lacan respeita mais a concisão do

---

<sup>139</sup> “Mencius dit: Partout sous le ciel quand on parle de la nature, il ne s’agit em fait que du donné originel. Or, le donné originel prend racine dans le profitable.” (A. Cheng, Histoire de la pensée chinoise, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p.159) – “Mêncio diz: ‘Em todo lugar sob o Céu, quando se fala da natureza, não se trata de fato senão do dado original (gu 故). Ora, o dado original deita raízes no proveitoso.’”(A.Cheng, História do pensamento chinês, Petrópolis, RJ:Vozes, 2008, p. 186).

<sup>140</sup> “Partout sous le ciel, quand on parle de la nature, on veut parler des effets naturels. Les effets naturels ont d’abord cela de particulier, qu’ils sont spontanés.”(Couvreur, Les quatre livres de la sagesse chinoise, 1913. <http://www.lacanchine.com>).

texto chinês, e nesta frase não introduz o que o texto de 1913 faz: *on veut parler*. Trata-se muito mais de uma ambiguidade do que de possíveis erros, e Lacan não vai se valer de outra coisa para dar sua tradução/interpretação a não ser da equivocidade que a *escrita* torna possível. Destaco mais uma diferença entre essas duas traduções, me limitando a ela, apesar de haverem outras também importantes. Anne Cheng traduz *gu* 故 por *donné original* enquanto que Couvreur diz *effets naturels*. Essa diferença não é sem consequências. Se formos lacanianos não nos passará despercebido que Lacan dá um destaque a este termo que será vital no seu desenvolvimento não só da sua tradução, como de todo o curso deste seminário. *Gu*, escrito na publicação do seminário como “*ku*”, aparece em destaque:

故

Antes que possa surgir algum tipo de desconforto para quem estiver acompanhando meus comentários com o Seminário de Lacan ao lado, faço observar que a edição brasileira do Seminário 18 inverteu os caracteres *gu* 故 e *ze* (tse) 則. O que ela nomeia de *gu*, é o *ze* e vice-versa. O que não ocorreu com a edição francesa que os manteve corretamente. *Gu* é *gu*, *ze* é *ze*. Mas ambas cometem o mesmo erro de inverter a sequência. A sequência correta é *ze gu*, 則故, e não *gu ze* 故則, como está em ambas edições. Contudo, ainda há outro erro: as duas edições alteram a sequência correta dos caracteres destacados na página 55 da edição brasileira e 59 da edição francesa.

O problema é que não apenas a sequência está alterada, mas, além disso, falta uma parte do texto original. O que está escrito nestas páginas da edição brasileira e francesa é ininteligível até para um chinês. Mas importa menos saber de quem é a responsabilidade por essa confusão, mas sim sabermos se ela é insignificante ou se podemos fazer alguma coisa com ela. Prefiro me dar ao direito de uma breve especulação que vai ao encontro do que Lacan quer dizer a respeito do escrito: não há metalinguagem; a fala e a linguagem não se debruçam sobre uma linguagem objeto, mas sobre uma escrita. Uma escrita se presta ao equívoco, mais que isso, ela é o próprio fundamento da equivocidade, como Lacan disse em *O aturdido*, não há equivocidade sem a escrita.

Nesse sentido é imprescindível que ele faça uso de uma escrita que não pode ser lida de imediato a não ser pelos usuários desta escrita; para que se evidencie a distância que a escrita tem para com a fala. A escrita sozinha é dada ao mal-entendido e tem parentesco com lalíngua, cabe à fala tentar discorrer sobre ela, tentar lhe dar algum sentido. Essa confusão não intencional das páginas 55 e 59, brasileira e francesa respectivamente, pode servir para ilustrar o que julgo ser o cerne daquilo que Lacan busca dizer nestas lições.

Para termos uma ideia aproximada do texto e da confusão que envolveu a transcrição do mesmo nas edições do seminário apresentarei parte do texto original de Mêncio escrito em chinês tradicional – a parte que Lacan transcreveu, que na verdade está dividida em dois segmentos, um com dezesseis caracteres e outro com seis. Os dois segmentos tratam da mesma parte do texto que poderá ser acompanhada mesmo que unidos, apenas, do recurso visual. Inicialmente apresentarei os caracteres sem os significados e sem as pronúncias correspondentes. Em seguida mostrarei a confusão feita nas páginas das duas edições. O texto original<sup>141</sup> é:

故	則	天	孟
者	故	下	子
以	而	之	曰
利	已	言	
為	矣	性	
本		也	

---

<sup>141</sup> Todos serão escritos de cima para baixo e da direita para a esquerda, tal como nos textos clássicos. Esta não é a transcrição completa do texto de Mêncio, apenas a reprodução das partes usadas por Lacan.

Na transcrição de Lacan na abertura da lição<sup>142</sup>, o texto se encontra parcialmente reproduzido, constando apenas com dezesseis caracteres, enquanto que a reprodução que fiz acima tem vinte caracteres. Logo veremos por que:

故 則 天 孟  
者 故 下 子  
而 之 曰  
已 言  
矣 性  
也

Observemos que na sequência da abertura da lição não consta os quatro últimos caracteres da ultima coluna da direita para a esquerda, que são:

以  
利  
為  
本

Justamente estes caracteres (com exceção do último), que aqui estão na disposição correta, irão retornar nas páginas 55 (ed. Brasileira) e 59 (ed. Francesa), como se fossem um mosaico completamente sem sentido. Neste caso, não há um interesse de produzir qualquer efeito de *nonsense*, afinal ele só valeria para os leitores chineses que ficariam atordoados com esse jogo de quebra cabeças. É possível observar que a sequência/mosaico está fora de ordem e saltando alguns caracteres:

---

<sup>142</sup> Página 51 na edição brasileira e p. 55 da edição francesa.

孟子曰  
天下之言性也  
則故而已矣  
故者以利為本

Onde se lê nas edições do seminário:

為以利而已矣

Deve ser lido o que está em destaque:

孟子曰  
天下之言性也  
則故而已矣  
故者以利為本

Vamos ao texto propriamente dito e àquilo que ele visa. Para não me estender no comentário passo-a-passo de cada um dos vinte caracteres usados por Lacan, tentarei percorrer somente alguns deles tentando não causar sérios prejuízos ao entendimento da questão que pode ser extraída deles. É possível ver que este escrito traz o cerne daquilo que Lacan procura estabelecer como função do escrito neste seminário. Não é uma citação alegórica nem meramente ilustrativa. Ela contém, numa leitura lacaniana, o essencial daquilo que ele procura elaborar e transmitir.

Lacan faz questão de indicar a todo momento o quanto a escrita coloca em cena a ambiguidade e a equívocidade, “o escrito retomado por si só... apresenta, ocasionalmente, toda sorte de mal-entendidos” (Lacan, 1971/2009, p. 57) e que “é a partir da fala, é claro, que se abre caminho para o escrito” (Lacan, 1971/2009, p. 57). O primeiro deles já apareceu desde o primeiro capítulo deste trabalho, *Tian xia*, 天下. Pude dizer algumas vezes que ele representa, para o chinês, *toda a China, todo o mundo, tudo o que há na terra, tudo que se entende abaixo do céu, “nossa pátria”, “nosso lar”*, juntamente com outro caractere, *wen* 文, que tem inúmeros sentidos, entre eles, *escrita, literatura, cultura*, se tornaram emblemáticos na história dessa civilização. Nesse sentido 天下, assim como *wu wei*, é bem mais que dois morfemas. Lembro que no filme *Herói* cada uma das vezes que era dito 天下, a tradução das legendas introduzia num sentido diferente. A primeira ambiguidade reside aí.

Lacan optou por dar um sentido diferente desmembrando a noção de 天下 para enfatizar 天, *tian*, ou seja, o Céu. Isso confere ao 下, *xia*, *abaixo*, uma posição definida de indicar tudo aquilo que está sob o Céu, submetido a ele. Ele faz uma escanção, em nada absurda, bem possível, permissível na língua. Mas essa escanção é essencial para o sentido que ele lhe atribuirá. Não é ao acaso que Lacan retoma essa escrita para em seguida falar dos semblantes envolvidos das relações entre homem e mulher. É *sob* 天 下 que ele falará da função do falo que torna insustentável a bipolaridade sexual, não tratando mais do que de semblantes.

Assim ele inicia sua tradução acompanhada de comentário: 天下 significa *sob o céu* tudo que está sob o céu. O que vem a seguir *zhi* 之, funciona como uma exigência de releitura daquilo que veio antes, como se fosse um ponto de estofo, que confirma, neste caso, 天下. Em seguida *yan* 言 que pode ser tanto o verbo *falar*, quanto *fala* ou *palavra*. Entre *parler* e *parole* ele opta pelo segundo para em seguida desdobrá-lo para chama-lo de *linguagem*. Lacan opta por tomar a sequência *yan xing*, 言性, como indicativa de uma aproximação mais aguda:

Então vejamos do que se trata. *Yen*<sup>143</sup> não quer dizer outra coisa senão ‘linguagem’, mas, como todos os termos enunciados na língua chinesa, também é passível de ser empregado com um sentido verbal. Logo, pode querer dizer, ao mesmo tempo, a fala e aquele que fala, e fala o que? Nesse caso, seria o que se segue, isto é, *hsing*<sup>144</sup>, a natureza, aquilo que fala da natureza sob o céu... No nível em que está escrito aqui, portanto, esse caractere tanto pode querer dizer *fala* quanto *linguagem*. Esses tipos de ambiguidade são absolutamente fundamentais no uso daquilo que se escreve, e é isso que constitui a força do que escrevo. (Lacan, 1971/2009, pp. 53-54).

Onde Anne Cheng traduziu por *on parle de la nature*, quando se fala da natureza, Lacan preferiu dizer *la parole est la nature de l’homme, a fala*, e mais especificamente a *linguagem, é a natureza do homem*. Na tradução de Anne Cheng a *natureza* pode ser aquilo sobre o que se fala, o objeto de um discurso, do discurso sobre a natureza. Na tradução feita por Lacan a *linguagem*, o *discurso*, é a natureza humana. A *linguagem*, o *significante*, é a natureza dos semblantes. Daí a aproximação aguda que ele preferiu conferir ao *yan xing*, 言性, entrelaçando *linguagem* e *natureza*, na natureza dos semblantes.

Para reafirmar que se trata disso, *e ponto*, destaca que na sequência do texto de Mêncio há o caractere *ye* 也, que não significa nada, funcionando exatamente apenas como uma pontuação. Erguida, entretanto, à condição de uma *pontuação* no sentido lacaniano de uma interpretação que opera um ponto de estofo marcando um encontro provisório entre *significante* e *significado*. A interpretação, tal como uma pontuação, que faz intervir sobre a *escrita*, não de Joyce, mas de Mêncio seria mais ou menos o seguinte: *sob o céu é a linguagem que cria a natureza do discurso, a natureza do discurso que é semblante*. Esse ato de Lacan, que traz claramente sua marca, principalmente quando vemos Rainer

---

<sup>143</sup> *Yan* 言.

<sup>144</sup> *Xing* 性.



Lanselle<sup>145</sup>, não encontra justificativa para ver aí no *ye* 也 um motivo para pensar em mais que uma vírgula.

“Por estar no mundo, por estar sob o céu, é a linguagem que cria *hsing*<sup>146</sup>, a natureza. Com efeito, essa natureza não é, pelo menos em Meng-tzu, uma natureza qualquer, trata-se justamente da *natureza do ser falante*” [ grifo nosso] (Lacan, 1971/2009, p. 54). Até aqui é como se o escrito fizesse sua primeira asserção. E isso produz uma consequência, que é *ze* 則. Esse caractere indica exatamente isso, a ideia de uma *consequência*. Lacan enfatiza na escrita de Mêncio qual é a consequência: é *gu* 故. Por isso não é irrelevante o erro que as duas edições do seminário apresentam: 故 evoca a noção geral de *causalidade* de um acontecimento, *gu* 故 é a *causa*. Por isso Anne Cheng o traduz como *donné originel, dado original*, e François Billeter como *donné initial, ou ce qui était au départ*.

Por isso, é importante observar com atenção esse caractere destacado por Lacan, em função do papel que ele ocupa naquilo que ele desenvolve. *Gu* 故 é o pivô (Flecher, 2009) da elaboração lacaniana nesse momento, e é ele que será ligado à linguagem para pensar a sua causalidade.

Logo após falar da *causa*, 故, volta a criticar Richards e Ogden, cujo positivismo lógico exige que um texto tenha um sentido apreensível. Ora, isso vai inteiramente na direção contrária daquilo que Lacan está demonstrando ao eleger um texto clássico chinês, no original, ou seja, em chinês tradicional. Demonstra em ato, como se operasse com a lógica matemática ou antecipadamente com os nós. Volto a dizer, ele não está fazendo uma simples análise literária, ele poderia ter levado um texto traduzido para ser discutido. Não são apenas as ideias de Mêncio que ele desenvolve. É, sobretudo, um manejo diante da escrita que se distingue da fala. Não de *uma* escrita que se distinga da fala, como de fato é a chinesa, mas, através dela, demonstrar como *a* escrita se distingue da fala.

---

<sup>145</sup> Maître de conférences na Universidade de Paris 7 – Denis Diderot, pesquisador na área de literatura chinesa clássica e das relações entre psicanálise e escrita.

<sup>146</sup> *Xing*.

Além disso, outro flagrante delito desses dois autores criticados parte da ignorância daquilo mesmo que Lacan está passo-a-passo extraindo de uma *escrita*: na linguagem e na fala há uma *causa* que é ignorada, inclusive por ser da ordem do impossível, sem sentido. Cito: “se partirmos do princípio de que uma coisa que não tem sentido não pode ser essencial no desenvolvimento de um discurso, perdemos simplesmente o fio da meada” (Lacan, 1971/2009, p. 55). Não podemos partir da exigência do sentido, uma vez que o que é a causa do discurso é justamente o que não conta com o sentido. E isso aponta para o que é essencial no escrito, ou na escrita. A causa do discurso pode ser pensada em termos de uma *escrita*. A interpretação deve ser pensada em relação à escrita, pois é dessa ordem aquilo que *causa* o discurso, sem fazer parte dele.

A sequência após故, que se lê *er yi yi 而已矣*<sup>147</sup>, tem relativamente menos importância. Ela indica a ideia de *apenas isso, somente, simplesmente*, que Lacan prefere dar um tom conclusivo. Dessa expressão faço notar apenas por curiosidade, que o último *yi* – são dois homófonos, que são escritos de maneiras diferentes – tem na sua formação, mais especificamente na parte superior um caractere que será usado por Lacan para elaborar uma espécie de esquema da escrita e da linguagem<sup>148</sup>, 厶.

矣 厶

Podemos passar para outro caractere fundamental na elaboração que é feita. Trata-se de *li* 利:

Pois bem, é justamente aí que é notável ver que o que distingue Mêncio, na ocasião, é que, a partir dessa fala que é a natureza, ou, se vocês preferirem, da fala concernente à natureza, a questão passa a ser a de chegar à causa, na medida em que a referida causa é *li*... É aí que me permito reconhecer, em síntese, que, quanto aos efeitos do discurso, quanto ao que está sob o céu, o que se destaca não é outra coisa senão a função da causa. (Lacan, 1971/2009, p. 55-56).

---

<sup>147</sup> Ver página 55 da edição brasileira: “*erh i*. O *erh* quer dizer, ao mesmo tempo, *e* e *mas*, *erh i*, apenas isso, e, para que não haja dúvida, o *i* que termina, que é um *i* conclusivo, tem o mesmo acento de *somente*” (Lacan, 1971/2009, pp.55-56). Veremos a função deste aspecto conclusivo, de *é somente isso e ponto* como forma de destacar outro caractere, o *li*.

<sup>148</sup> Ver p. 59 da edição brasileira e pp. 63-64 da edição francesa.

O caractere *li* 利 tem o lugar de *causa*, de *agente*. Esse caractere é composto por dois outros: *he* 禾, que quer dizer *cereal*, e *dao* 刀, que é a chave para escrever lâmina, faca, ou tudo que possa cortar. Quando escrito sozinho ele tem essa forma, 刀, mas quando é escrito ao lado de outro caractere para formar um terceiro, sua forma se ajusta. No caso, a composição desses dois indica o *corte dos cereais*: 禾 + 刀 = 利. Semanticamente, *li* 利 pode ter dois sentidos: 1) pode significar aquilo que evoca a noção de *corte*; de *agudo*; a ideia de algo que corta facilmente, que por isso segue seu curso; um corte rápido, sem resistências, sem dificuldades; 2) pode significar *ganho*, no sentido de salário, bens, vantagens. Cada um dos dois sentidos privilegia um dos caracteres que compõe 利; no primeiro privilegia o aspecto do corte da lâmina 刀, enquanto que no segundo a ênfase recai nos cereais, nos ganhos que se pode obter, 禾.

Provavelmente, é o suficiente para concluirmos por qual sentido Lacan optou. Ele privilegiou 禾 para traduzir e interpretar 利. Lacan não hesita ao aproximar Mêncio de Marx. Um com *li* 利 e o outro com a *mais-valia*. A intuição do primeiro convergindo com a do segundo, se encontrarão na noção lacaniana de *mais-de-gozar*. Agora completo a citação de Lacan que interrompi intencionalmente:

É aí que me permito reconhecer, em síntese, que, quanto aos efeitos do discurso, quanto ao que está sob o céu, o que se destaca não é outra coisa senão *a função da causa, no que ela é o mais-de-gozar*. [grifo nosso] (Lacan, 1971/2009, pp. 55-56).

Discutir a prudência ou a razão de privilegiar o entendimento de *li* a partir de 禾, por levar em conta que o discurso de Mêncio se opõe ao de seus contemporâneos que defendiam muito mais a eficácia (ver Sun Tzu, *A arte da guerra*) do que a moral, e obter vantagens pessoais mesmo que sem nenhuma ética, é uma tarefa para os sinólogos e filósofos. Nesse campo poderemos discutir a pertinência ou não da escolha de Lacan, afinal Mêncio colocou a moral acima da eficácia e, sobretudo, dos ganhos. Se ele propõe algum ganho, este não teria nenhuma proximidade com o dos capitalistas, mas essa discussão eu deixo para outros.

O que importa é extrair que a natureza do homem é a linguagem cuja causa é o mais-de-gozar. O fundamental é a introdução da noção de *li* como mais-de-gozar e da relação deste com a linguagem e o discurso. O mais-de gozar é produzido pelo discurso que é

efeito de enunciação e é em torno dele que se pode localizar o objeto *a*. Segundo Guy Flecher, Marcel Ritter propôs uma imagem que ele chama de *carrousel des jouissances*, para dizer que um carrossel gira ao redor de um pivô. É neste pivô que ele situa o objeto *a* enquanto mais-de-gozar, de tal modo que todo gozo circula ao redor deste pivô vazio.

Há uma dupla face na articulação do discurso e da linguagem em relação ao mais-de-gozar. De um lado ele é a causa do discurso, determinando apesar de ser uma causa inapreensível no próprio discurso e que escapa ao sentido. Por outro lado, ao se escutar as voltas de um discurso, é possível extrair dele seu ponto de gozo, a *escrita* que o determinava sem ainda ter sido lida; neste caso, o mais-de-gozar não seria apenas a causa, mas também um efeito de discurso. Mêncio demonstra aos olhos de Lacan, que não é necessário abandonar o discurso por ele ser semblante. Mostra que, a partir da escrita, e não da fala, se obtém a causalidade do discurso que lhe escapa como impossível. Mas que, ao mesmo tempo, é somente a partir da fala que se pode localizar a escrita que a determina.

A escrita é um dos fundamentos da não existência da metalinguagem. A linguagem e a fala não tratam de outra coisa senão de uma escrita. Não há uma linguagem sobre a linguagem, há uma linguagem sobre uma escrita. Não se fala a respeito da fala, se fala a partir de uma escrita. “É nisso que o escrito se diferencia da fala, e é preciso reinserir nele a fala, enriquecê-lo com ela, mas não... para que ele seja entendido” (Lacan, 1971/2009, p. 57).

Há uma aproximação entre o objeto *a*, o semblante do analista no discurso que leva seu nome e a escrita; é em torno deles que a fala terá que ser produzida:

Vocês não entenderam por quê? Porque o que articulei no ano passado, com as letrinhas no quadro-negro sob esta forma, o pequeno *a* sobre o S2 e o que acontece no nível do analisando, isto é, a função do sujeito como barrado e como aquele cujo produto são significantes, e não significantes quaisquer, mas significantes mestres, pois bem, isso foi escrito. E por ter sido escrito, e escrito dessa maneira, porque o escrevi em muitas ocasiões, é justamente por isso que vocês não o entenderam.  
É nisso que o escrito se diferencia da fala. (Lacan, 1971/2009, p. 57).

E, ao mesmo tempo, “é a partir da fala, é claro, que se abre caminho para o escrito” (Lacan, 1971/2009, p. 57). Trata-se de dizer que a verdade do discurso e do sintoma é a verdade do mais-de-gozar:

A verdade que resulta do que chamamos de associação livre, ou, dito de outra maneira, de um livre emprego da fala. Nunca falei disso senão com ironia. Há tão pouca associação livre quanto se poderia dizer que é livre uma variável ligada numa função matemática. A função definida pelo discurso analítico não é livre, evidentemente, mas ligada. (Lacan, 1971/2009, p. 58).

Contudo, as referências ao *ming* e ao *xing* não terminam por aqui. Se mantivermos que a designação lacaniana de *ming* se refere ao *Céu*, *tian* 天, *tian ming*, saberemos que ela se refere ao real e à opacidade do gozo. O *Céu* não pode ser visto como um conjunto de leis, por isso é melhor não considerá-lo como um decreto, a menos que este termo se coloque desprovido do sentido de um conjunto de regras, e sim, no máximo, como uma sentença decretada da qual não se pode apelar. É algo do qual não se pode apelar. Estão em questão as noções de real sem sentido e de opacidade do gozo. Lacan comenta a respeito do sintoma e do *ming* em relação ao gozo: “há coisas que nos dão sinal, mas das quais não compreendemos nada.” (Lacan, 1971/2009, p. 49).

A proximidade entre o Tao e o *Céu* (*tian ming*), o indizível e aquilo do qual não compreendemos nada, equivale a dizer que a referência da linguagem, a *Bedeutung* da linguagem é *wu*, é *vazia*. Isso confere ao discurso a condição de semblante separado do real e do mais-de-gozar por uma hiância quase que intransponível. A hiância inscrita como uma *barra* (*barre*) em *A instância da letra* se radicaliza. Mêncio concorda com Chuang-tse a respeito da natureza dos semblantes, seu passo (*pas*) não é uma negação (*pas*) disso. Seu caminho (Tao) é o de transitar pelos debates dos diversos *taos* visando encontrar nas metáforas usuais de cada um desses discursos uma metonímia que desloque algo nestes discursos. Através deste misto de metáfora com metonímia, justapondo metáforas metonimicamente, procura fazer aparecer aquilo que não é visível inicialmente. Tenta tornar aparente a lógica que rege cada discurso do semblante. Ele não só não esquece que o cerne do discurso é *wu*, o *vazio*, pelo contrário, ele o faz aparecer pela metonímia que impões às metáforas. Isso está bem de acordo com a perspectiva lacaniana de que a metonímia é o suporte do mais-de-gozar.

A poesia chinesa, rica em metáforas, como não poderia deixar de ser no contexto em que ela se insere, não se destaca apenas pelo simples uso de metáforas. O que a diferencia é que as metáforas, caras à língua e aos costumes chineses, sendo uma forma inserida amplamente não só nos diálogos quanto nas cerimônias, são incansavelmente perturbadas. Os diálogos são alusivos, o próprio uso da língua é marcadamente alusivo. A poesia chinesa se vale disso para conturbar o que já é acentuadamente alusivo através de metonímias de metáforas, elevadas ao quadrado em virtude do apoio sobre a materialidade e combinatória dos caracteres. Essa metonímia de metáforas já estava presente na poesia chinesa antes do manejo de Mêncio, mas isso não lhe rouba o mérito.

Quando descrevo o que Mêncio faz com o discurso, faço alusão a uma parte do procedimento da escrita poética chinesa. Retomando, Mêncio tenta extrair o real e o mais-de-gozar de cada discurso que é semblante, fazendo uso dos semblantes, simplesmente para apontar seu suporte. O discurso é semblante, mas é por ele que podemos aceder àquilo que o causa, o mais-de-gozar.

É preciso dar um passo mais adiante, ir além de constatar a natureza dos semblantes e que sua causa é o real como impossível e o mais-de-gozar. É preciso constatar aí o abismo entre o semblante e aquilo que o causa. Essa hiância que há entre semblante e gozo é correlata da não relação entre significante e significado, entre significante e sua causa. Fenda situada também em termos da separação entre *ren* (*homem, humano*) e *tian* (*Céu*), entre *xing* e *ming*. A saída de Mêncio vai mais além de fazer uma conexão a exemplo de uma articulação entre o imaginário e o simbólico, ele faz mais que um semblante.

A intervenção de Mêncio indica que entre *xing* e *ming* não há uma fronteira, não são como dois países ou dois campos distintos, cuja separação é claramente definida. *Xing* é causado por *ming*. É verdade que o *homem* não tem acesso ao *ming*<sup>149</sup>, mas tem ao *xing*, ele tem acesso à sua natureza podendo fazê-la germinar seus brotos e desenvolve-la numa direção ou noutra. Se não pode intervir no *ming* diretamente, pode intervir na natureza, no discurso e através dele sua causa, *ming*. Não há, como disse, uma relação entre *xing* e *ming* que os torne homogêneos, o discurso, a linguagem e o significante são

---

<sup>149</sup>Não é demais sempre lembrar: Lacan chama de *ming*, mas seria mais correto chamar de *tian*, *Céu*. Ele faz uso indiscriminado dos dois termos. Temos *tianming* *Mandato do Céu*, ou, *tian Céu*. Mas como o seminário faz um extenso uso do termo *ming*, faço uso dele apenas para manter próxima a relação com o texto de Lacan.

heterogêneos em relação à causa, ao real e ao gozo. Por outro lado, *ming* não é *exterior* em relação à *xing*, não estão numa relação de exterioridade que permita separá-los como se houvesse uma fronteira. Afinal, não há uma independência. O que Mêncio propõe é que a *não-relação*, em termos da *fenda* que há entre *xing* e *ming* não pode ser entendida como uma fronteira, pois essa *não-relação* esse *abismo* se dá não em outro lugar senão no próprio *homem*. Ele claramente sugere o *ren* como o *litoral* entre *xing* e *ming*. Não desviemos a atenção para dizer se o homem é ou não é um litoral... não se trata disso. A transposição literal trará confusões. Está em jogo uma posição dualista inicial, que é suplantada por uma ternária. Entre dois campos há uma hiância, que é íntima, e nessa hiância a ideia de um litoral.

A *não-relação* não é a linguagem, mas também não é independente dela assim como *lalíngua* não é a linguagem, mas também não pode ser pensada como exterior e independente dela. A *lalíngua* só pode ser pensada em referência à linguagem. É a língua que suporta o real da *lalíngua* (Milner). Penso que a crítica de Lacan à dupla articulação de Martinet utilizada por Mounin para criticar sua teoria do significante, vale menos para o que ela quer dizer para seu autor e para a linguística. Para Lacan o chinês não faz uma dupla articulação como os linguistas propõem; mas sim uma outra “articulação dupla”, a articulação entre *ming* e *xing*, entre gozo e semblante. Articulação que não se apoia nem em uma unidade nem numa fronteira, mas sim como litoral. Curiosamente *ren* (*homem, humano, benevolência*), aquele que faz esse papel de litoral é escrito 仁 (人 homem, e, 二 dois).

## 6.5 A escrita do caractere 厶

O caractere *si* 厶 não tem nenhuma ligação com o texto de Mêncio. Sua função seu uso cabem exclusivamente a Lacan e funciona como uma conclusão do que acabara de ser formulado. É uma topologia lacaniana das relações entre a escrita, a linguagem e o discurso analítico, novamente apoiado na escrita chinesa. É também um modo de manter-se alinhado com a dinâmica ternária que está presente no pensamento chinês, assim como nos três registros real, simbólico e imaginário; antecipando nitidamente as construções borromeanas – que muitos ainda mantêm o ceticismo de que Lacan se apoiou nos chineses para elaborar.

*Si* em pin yin, escrito *szu* no seminário, ㄩ, é a chave de número 28, assim como 丌 é a chave para tudo que indica lâmina, 木 indica tudo que se relaciona com madeira e 口 é a chave para boca. Porém, ㄩ é a chave para um número muito pequeno de *palavras*, embora seja amplamente usado quando funciona como um caractere simples que serve para compor outros caracteres (Sizaret, n.d.). Por exemplo, vimos acima que ele aparece na formação de um dos caracteres que Lacan usa para falar de Mêncio矣. Ainda, apenas como curiosidade, todos podem observar como ele também se encontra num caractere que Lacan voltará a usar para falar da relação entre homem e mulher, *yin*, o mesmo de *yin e yang*:

陰 ㄩ

O caractere simples *si* está logo abaixo, fazendo parte do caractere *yin*. ㄩ raramente aparece sozinho como um caractere usado com frequência. Portanto ele não tem em si uma relevância<sup>150</sup>. Disse em outra ocasião que a diante de homófonos a escrita do caractere restitui o sentido, mas aqui é o exemplo de algo que acontece às avessas: ㄩ pode ter duas pronúncias, com significações distintas: 1) pronunciado *si* significa *privado, particular*; 2) pronunciado *mou* significa *alguém, um certo indivíduo* (Sizaret, n.d.). Lacan fala que significa também *retorcido (retors)*, mas segundo Sizaret, seguindo o dicionário de Couvreur, esse sentido não se aplica à segunda pronúncia; não sendo correto pensar em *retors* para esse caractere.

A significação do caractere não é importante, ele vale pela sua materialidade. A sua forma escrita totalmente desprovida de significação é que está em jogo aqui. Tanto é verdade que Lacan fará uso dessa materialidade do caractere, não para fazer poesia, mas para a lógica. Para ele não é possível uma topologia sem a escrita e nisso ela guarda uma afinidade particular com a letra (Lacan, 1971). Estamos no cerne do que é a escrita, algo que é absolutamente desprovida de significação, que se opera a partir de sua materialidade. Justamente por isso é necessário uma interpretação sobre a escrita, ou

---

<sup>150</sup> Ao perguntar para meu professor de chinês ele nem ao menos se lembrou que era um caractere usado sozinho, dizendo que é usado apenas na composição de outros.



melhor, a partir dela. Isso quer dizer que deve ser uma interpretação cuja orientação não remete a uma significação, uma vez que a escrita é desprovida desta. Uma interpretação que tenha como causa o significante está presa no turbilhão dos semblantes, e não terá como escapar ao reenvio incessante das significações. “Se a escrita pode servir para alguma coisa, é justamente na medida em que é diferente da fala – da fala que pode se apoiar nela” (Lacan, 1971/2009, p. 75). É realmente interessante notar como mudou o sentido de *suporte* para falar de escrita. A letra e a escrita deixam de ser o suporte do significante enquanto hierarquicamente submetidas à fala. São diferentes da fala, e esta se apoia na escrita. Portanto, interpretar não é encontrar a significação da fala, nem seu sentido, é fazer aparecer aquilo sobre o que a fala se apoia, escamoteando.

Atestar que a fala se debruça sobre a escrita e que esse é o fundamento de que a metalinguagem não existe, esse é o ponto. Eu não reduziria o seminário *De um discurso que não fosse semblante* a uma resposta lacaniana a Derrida, por mais que ela exista:

Denunciar a referida presença como *logocêntrica*, como já se fez, denunciar a ideia da fala inspirada, como se costuma dizer, em nome disso, da fala inspirada – e é claro que podemos rir disso, podemos imputar à fala toda a burrice em que se extraviou um certo discurso –, e nos conduzir a uma *arquiescrita* mítica, unicamente constituída, em suma, pelo que é justificadamente percebido como um certo ponto cego que podemos denunciar em tudo o que já se cogitou sobre a escrita, bem, nada disso serve para nada. Nunca falamos senão de outra coisa para falar da *acoisa*. (Lacan, 1971/2009, p. 72).

E, ainda, “A fala sempre ultrapassa o falante, o falante é um falado: eis aí o que enuncio há algum tempo, afinal... Não lhes mostrei a *acoisa*. A *acoisa*, justamente, não se mostra, se demonstra.” (Lacan, 1971/2009, p. 73). É possível demonstrá-la com a topologia e também com a escrita chinesa. E por que não pensar a escrita chinesa como uma topologia? Certa vez, falando com Célio Garcia a respeito da escrita poética chinesa ele soltou uma expressão que me físgou: “uma nova topologia”. Fez ressonâncias. Não debitarei na conta dele possíveis equívocos que eu cometa, mas, seja o que for que ele tenha dito com essa expressão, ela ressoou em mim.  $\triangleleft$  é um exemplo, embora tímido, dessa nova topologia que podemos extrair.  $\triangleleft$  é a topologia para pensar em termos de uma lógica, apesar de não ser um triângulo. Ou melhor, esse caractere vale como topologia justamente porque não é um triângulo, afinal, o terceiro

vértice não se completa. Ela pode ser verificada nas lições que se seguem à lição sobre *Lituraterra*<sup>151</sup>.

A partir dela, podemos dar menos peso à motivação *derridiana* de Lacan nesse Seminário. Afinal, a tese de que a escrita é anterior à linguagem precede o Seminário 18; ela já estava em Lacan muito antes da conferência de Derrida em 1966. O Seminário *De um discurso que não fosse semblante*, apesar da importância central que atribui à escrita, não promove nenhuma torção no sentido de pensá-la numa anterioridade em relação à escrita. Isso já estava presente desde *A instância da letra*<sup>152</sup>, e no Seminário livro 16 *de um Outro a outro* isso ainda se faz notar claramente<sup>153</sup>:

Não é por acaso que a escrita se afirma no auge de nossa atualidade. A única coisa que pode dar o status correto a uma gramatologia é a relação da escrita com o olhar como objeto... A ênfase a ser depositada na escrita certamente é capital para a avaliação correta do que acontece com a linguagem. Que a escrita deve ser considerada primordial em relação à fala, afinal, pode ser considerada não apenas lícito, mas evidenciado pela simples existência de uma escrita como a chinesa. (Lacan, 1969/2008, p. 306)

Há uma questão delicada nesse ponto. Apesar de dizer que não há dúvidas de que a escrita é primordial em relação à fala, o que marcou quase todo o seu ensino até a década de 1970 foi a primazia do significante e conseqüentemente da fala. Ele afirma que a escrita é primordial ao mesmo tempo em que transmite a primazia da fala.

No Seminário de 1971 não se trata de dizer de quem é a primazia ou quem é primordial. Mas de demarcar uma diferença, mesmo que aponte uma anterioridade da linguagem em relação à escrita. E é nessa direção que vai o caractere  $\triangleleft$  como uma topologia, através da qual pretende mostrar que a escrita interroga a linguagem justamente por ser diferente desta. Ele já havia interrogado a linguagem antes, mas é somente agora que ele

---

<sup>151</sup> Principalmente na lição intitulada *O homem a mulher e a lógica* – pp. 120-134(br) e pp. 129-144(fr).

<sup>152</sup> “Desde” não é uma boa expressão. Não estou afirmando que não estava presente antes do texto *A instância da letra*, e só então tornou-se presente. Quero dizer que nele isso já é bem nítido. Mas não voltarei àquele texto para debater esse ponto.

<sup>153</sup> Inclusive numa outra referência a Derrida. Pode ser realmente que Derrida tenha incomodado Lacan, e que este se colocou a dar respostas às críticas derridianas. Aspectos da biografia de ambos demonstram o quanto foi uma relação de altos e baixos apenas de terem se encontrado duas ou três vezes. Alguns biógrafos sustentam que, provavelmente Derrida fez uma demanda de análise, indireta, a Lacan, e que este não dera muita importância. E que este teria relatado, em público, um relato confidenciado por Derrida. Biografias à parte, diria que o seminário 18 é mais chinês do que uma resposta a Derrida, mesmo que esta esteja incluída.

o faz a partir de uma heterogeneidade em relação a ela. Lacan destaca os três traços que compõem esse caractere<sup>154</sup>. Assim, ele procura escrever a relação, *ler apport*, entre a linguagem e a escrita:



No ponto 1 ao alto ele escreve os *efeitos de linguagem*. Na junção daquilo que seria o encontro do primeiro (diagonal) com o segundo traço (horizontal) ele marca o ponto 2, *ali onde eles*, os efeitos de linguagem, *extraem seu princípio* (Lacan, 1971). A esses dois pontos ele nomeia um número 3 que é o traço horizontal, *a realidade do escrito*. Ele não deixa claro se, ao dizer *efeitos de linguagem* se ele se refere a um ponto inicial 1, ou a um traço inicial 1. Quanto ao 3, ele é claro, é o traço horizontal, *a realidade do escrito*. Tendo a considerar dois pontos e um traço:



Considerados como um ponto e um traço, temos o recurso da imagem de que se trata de uma diferença. Além da diferença entre eles há uma anterioridade do ponto em relação ao traço, indicando claramente que estamos fora da polêmica a respeito de uma anterioridade ou não da linguagem. No Seminário 18 não há dúvida, é a linguagem que antecede a escrita. Portanto, neste ponto não há uma tentativa de ajuste lacaniano à tesede Derrida:

É muito importante, em nossa época e a partir de certos enunciados que foram feitos, e que tendem a estabelecer confusões muito lamentáveis, lembrar que, afinal, o escrito não é primeiro, e sim segundo, em relação a toda função de linguagem, e que, no entanto, sem o escrito, não há nenhuma possibilidade de voltar a questionar o que

---

<sup>154</sup>Na verdade são dois. Como a escrita chinesa tem regras estritas para a sua execução os “traços” que Lacan enumera como sendo 1 e 2, na verdade deve ser feito num único, sem tirar o pincel, lápis ou caneta, enfim, sem tirá-lo da superfície escrita, para só depois retirá-lo e escrever o traço restante.

resulta, em primeiro lugar, do efeito de linguagem como tal, ou, dito de outra maneira, da ordem simbólica, isto é, a dimensão..., a dimensão [demansion], a residência, o lugar do Outro da verdade. (Lacan, 1971/2009, p.60).

A ordem, ou sequência têm importância, mas não podem mais serem traduzidas como uma hierarquia. A anterioridade da linguagem deixa de se converter em primazia. Há uma irreducibilidade da diferença a qualquer modelo de hierarquização. Essa diferença irreduzível é fundamental para que se possa de fato interrogar a linguagem. Não se trata mais de interrogar a linguagem pela via da fala, ou esboçar uma letra que tenha dívidas para com o fonema. É a escrita como pura heterogeneidade com relação à linguagem é que pode se encarregar disso.

Eis o que introduzo neste ponto de meu discurso deste ano – só existe questão de lógica a partir do escrito, na medida em que o escrito, justamente, não é a linguagem. Foi nesse sentido que enunciei que não existe metalinguagem. O próprio escrito, na medida em que se distingue da linguagem, está aí para nos mostrar que, se é do escrito que se interroga a linguagem, é justamente porque o escrito não é linguagem, mas só se constrói, só se fabrica por sua referência à linguagem. (Lacan, 1971/2009, p.60).

O traço é diferente do ponto, por isso pode interrogar a linguagem e está em relação a ela. O traço que escolhi para ilustrar a relação acima é o traço que em chinês significa *um*, *yi* 一, não um traço qualquer. Porém, temos até então, apenas uma referência binária, separadas por um abismo, por uma hiância. O mesmo hiato encontrado em algumas inscrições que se seguem no seminário:  $a \rightarrow b$ ;  $\text{♂} \rightarrow \text{♀}$ . Entretanto, essas *setas* não permanecem quando escreve *yin* e *yang*. Tal como entre ponto e o traço, não há *rapport* entre *yin* e *yang*.

陰 陽

Mêncio fez uma clara opção pelo discurso como forma de fazer aparecer a causa. Essa opção pela linguagem não foi inaugurada por ele. Em Confúcio já encontramos essa aposta, porém como seu enunciado dizia de uma aposta clara no homem, o discurso pode ter sido negligenciado principalmente por comentaristas europeus. Confúcio não deixou de se guiar pela via da linguagem e isso pode ser observado pelas diferentes formas de responder a uma mesma questão que lhe é colocada por diferentes discípulos

(Billeter, 2008). O que conta para ele não é a forma do discurso, mas a justeza do ato, expresso na justeza do gesto ritual. Em outro capítulo tive a oportunidade de introduzir algumas questões acerca do rito e de sua relação com a linguagem e a ação, mais precisamente o ato. O rito em Confúcio se distingue tanto do ritual religioso quanto do ritual obsessivo. No rito há uma busca de uma enunciação que possa ser atingida pela via do ato. Entender isso é fundamental para que se possa compreender também, o sentido da caligrafia, não por terem as mesmas fontes, mas por visarem um encontro da linguagem e da pulsão, da linguagem e do corpo. O rito em Confúcio, e por consequência para os chineses e japoneses está na base de sua formação social e constitui o que também é chamado de *cortesia* ou *cerimonial* que tanto chamou a atenção de Lacan e provocou alguns comentários de Jacques-Alain Miller.

O gesto ritual é indissociável do homem e da linguagem, como foi dito, visa uma posição, tocar a enunciação, não pode se resumir a uma execução mecânica. Confúcio foi acima de tudo um homem de palavra, segundo ele o homem honesto tem palavra, ou seja, deve manter em consonância palavras e atos. A noção de *ren* aparece não menos que 95 vezes nos *Analectos* (Billeter, 2008). O que pode gerar alguma confusão é que ele faz um uso mínimo da linguagem para fazer suas intervenções. Ele geralmente se exprime por interjeições, indicações breves que podem se resumir a uma ou duas palavras. As suas intervenções são dotadas de uma extrema economia, podendo ser confundidas por um não apoio na linguagem, confusão que um lacaniano dificilmente cometeria por estar advertido do valor da concisão, principalmente na interpretação analítica. A redução operada na linguagem não reduz a sua importância. Outro motivo para tal confusão é que Confúcio não deixou de dizer que o rito está em primeiro lugar. O termo para rito também é *li*, embora escrito com outro caractere. Eu precisaria ter ido mais a fundo na minha investigação para precisar se há alguma raiz comum entre o *li* comentado por Lacan e extraído do texto de Mêncio dando-lhe uma interpretação em termos de mais-valia e conseqüentemente, de mais-de-gozar, e o *li* que representa o rito em Confúcio. Afinal, Mêncio disse que o *li* é a causa e a base de tudo, assim como Confúcio.

O que é importante de começar a observar é que Confúcio nos convida a interrogarmos sobre o que pode ser no *interior*, no seu *espírito*, a relação entre rito e linguagem. O rito é, em suma, um jogo de formas regradas e a palavra, dirá Billeter, é sua maneira de

intervir nesse jogo. O rito é o paradigma das relações sociais. Confúcio não leu Lacan para dizer que *não há relação (rapport) sexual*, mas seu modo de formular um impasse em termos de um *não-rapport* é no campo social. Os ritos se impõem como uma concepção ritualística dos *rappports* sociais<sup>155</sup>. Para ele a palavra porta em sua essência o poder de intervir num jogo que fica de fora da linguagem. De um modo semelhante ao de Mêncio, aposta que o fundamental não se situa na linguagem, pois há uma preocupação nítida com a dimensão do ato, da pulsão, mas que é através da linguagem que se pode intervir naquilo que escapa à própria linguagem.

Confúcio pôde encontrar nas formulações lacônicas, da concisão das intervenções, um modo de destacar uma função da linguagem completamente independente da comunicação. Confúcio não é Aristóteles, ele não se ocupa de uma discussão acerca das sentenças verdadeiras ou falsas, não se debruça sobre as proposições. Nem em Confúcio nem no Tao podemos falar do *logos* grego. Qualquer tentativa de emparelhamento antecipa seu fracasso. Confúcio subverte a linguagem desprovido-a de sua função lógica, proposicional e a insere desde um ponto bem inicial uma função predominantemente poética nos termos de Jakobson. Mais uma vez, falando da China, é difícil discernir onde começa e onde termina a dimensão poética.

Billeter cita um comentário de Jean Levi a respeito do uso da linguagem em Confúcio:

ses réponses laconiques, ses interjections n'ont de signification 'que par référence au cadre, à la situation et à la personnalité de l'interlocuteur'..., qu'elles ne deviennent 'parlantes que par référence à la situation où elles sont prononcées'.... Pour Confucius, la logique n'est pas dans le langage, mais dans la situation, dans la partie en cours, qu'elle soit rituelle ou non. Le langage donne le moyen d'intervenir dans cette logique-là, ou d'y participer. Il ne doit pas s'y substituer. Voilà le point essentiel. (Billeter, 2008, p.183).

Segundo Billeter, na China, o que a escrita unificou, o rito manteve em ordem, e a ordem, no interior do país. O que iniciou como uma forma de lidar uma forma de não-relação (*rapport*), a não-relação social como um impasse de séculos de batalhas sangrentas, se tornou algo um modo de lidar com o que persistiu da não-relação mesmo

---

<sup>155</sup> “Confucius lui-même, a par la suite joué un rôle important dans l'histoire de la pensée chinoise et qu'elle l'a fait dans l'exacte mesure où s'imposait la conception ritualiste des rapports sociaux. Le langage a été conçu comme un pouvoir d'intervention dans la mesure où l'on a regardé le rite, dans ses expressions petites et grandes, comme la forme organisatrice de toute activité humaine civilisée. » (Billeter, Étude sur Tchouang-tseu, 2008, p. 183).

no país unificado. Relações entre soberano e súditos, hierarquia social, relações do filho com o pai, da esposa para com o marido, etc., a não-relação *social* foi o resto que permaneceu dos tempos de guerra. O rito, o cerimonial, se tornou um modo de intervir nessa não relação, a exemplo do lugar que Lacan pode conferir ao falo na não relação entre homem e mulher. Lacan encontrou uma forma de expressão do mesmo numa convergência entre linguagem e ato na cultura chinesa, e que se estendeu para a japonesa.

O rito, noção indissociável de *ren, homem, humanidade, benevolência* é escrito com a junção de dois outros caracteres: um deles também é *ren* 人, *homem*, e o outro é *er* 二 que como podemos ver, significa *dois*. O *ren* que tenho me referido é 仁, a junção dos dois caracteres, para indicar um homem em relação (em função de uma não-relação) a outro. A maneira clássica de abordar a função ternária no confucionismo é dada em termos de uma separação entre o *Céu* e a *Terra*. Sem que a escrita do caractere me autorize<sup>156</sup>, tradicionalmente, farei uso, a exemplo de Lacan, para ilustrar uma noção: entre *Céu* e *Terra* há uma hiância, não se tocam:



Para o confucionismo, quem se encarrega de funcionar como um terceiro termo que toque de algum modo tanto o *Céu* como a *Terra* é o *homem, ren* 人. Daí:



Quanto ao taoísmo, a questão da não relação persiste, mas é tratada por outra via. Há uma discussão entre Jean Levi e Billeter acerca do posicionamento de Confúcio e

---

<sup>156</sup> 二 significa simplesmente *dois*, o que descreverei em termos de *Céu* e *Terra*, utilizar desse termo não tem conexão semântica, faço apenas um uso material da escrita.

Chuang-tse em relação à linguagem. O primeiro tem o posicionamento da maioria dos comentadores, de que há uma descontinuidade entre os dois pensadores chineses. O segundo considera que, apesar das diferenças, é possível encontrar uma continuidade em relação à linguagem, não aos princípios.

Ambos concordam que Chuang-tse fez uma crítica à linguagem e que se valeu amplamente de recursos retóricos, de contradições, e, sobretudo, da ironia. Todo o tempo Chuang-tse procura demonstrar e denunciar os limites da linguagem, conduzindo-a com frequência a um *non sense*. O ponto em que Billeter discorda de Levi é: Chuang-tse mostra tais limites fazendo um uso livre de intervenções na linguagem através de uma dramaturgia altamente refinada. Ele se serve de uma competência que fez dele não só um dos maiores pensadores chineses como também um de seus maiores escritores.

Il se sert de as dramaturgie pour mettre em scène l'effet que peut exercer la parole d'un homme sur le destin d'un autre....Pour Confucius, la parole efficace est une intervention faite à point nomme dans une partie en cours, dans une situation ritualisée. Pour Tchouang-tseu, elle est une intervention qui touche au coeur de l'existence d'un individu et change son cours. Il met en scène ces opérations parfois subtiles, parfois brutales. Pour cela aussi, la fiction narrative lui est indispensable. (Billeter, 2008, p.190).

Para Confúcio, toda palavra deve ser um ato, através do rito, e, para Chuang-tse, o ato que se produz no rito pode se produzir em outros gestos, em outras ações na condição de que se torne um artesão, que saiba manusear o funcionamento das coisas. Em outro momento, falei do *savoir faire* proposto por Chuang-tse. Porém, cabe esclarecer que apesar da metáfora que ele usa ser de um artesão, não parece se tratar do saber-fazer do escravo o qual Lacan se refere no seminário *O avesso da psicanálise*. Segundo Anne Cheng trata-se mais de um *saber como* do que um *saber o que*. Para elucidar o que orienta esse *saber fazer com* e até para justificar tal leitura que faço é preciso recorrer ao modo que o Taoísmo enfrenta a hiância, a não-relação. Voltamos ao que Lacan escreveu no Seminário 18 marcando a *não-relação* no pela ausência de uma seta: trata-se de *yin* 陰 e *yang* 陽.

A relação entre Lacan e François Cheng foi frutífera para ambos, embora pareça haver pouco crédito a respeito do alcance desses frutos para a psicanálise. Geralmente se dá



mais atenção a uma referência da lógica, da filosofia, da matemática, etc., havendo uma percepção, velada ou não, de que tais referências seriam mais fundamentais e eruditas do que as chinesas, vistas ainda como meras divagações ou exotismo. Os frutos colhidos por Cheng parecem ser mais palpáveis. Ele mesmo se encarregou de nomear alguns efeitos de seu encontro com Lacan na sua própria obra. Em decorrência do encontro com Lacan ele recebeu o convite de François Wahl para escrever e publicar um livro sobre a escrita poética chinesa. Depois em 1991 publica outro livro que fora impulsionado por tais encontros, onde ele fala da pintura de Shitao, alvo de grande interesse de Lacan. Há uma terceira obra em que tudo leva a crer que foi igualmente resultado dessa colaboração mútua. Trata-se do livro publicado em 2004, *Le livre du Vide médian*. Ao contrário do que ocorreu em *Vide et plein – le langage pictural chinois*, em que a primeira frase do livro é um agradecimento nominal a Lacan, neste não há uma menção clara. Mas o testemunho de Cheng a respeito das longas conversas que tiveram sobre o *Vazio mediano* se torna um dado importante para concluirmos que esse livro leva uma marca daqueles encontros.

Duas perguntas então: o que é o *Vazio mediano* e por que ele interessou tanto a Lacan? E por que ele se impõe neste momento de nossa discussão? Temos à disposição o relato de Roudinesco de que essa noção auxiliou Lacan a pensar nos nós borromeanos. Há também o texto de Eric Laurent originado de uma intervenção feita durante um dos seminários de Jacques-Alain Miller, que já foi chamado de *O Tao do analista*. Este mesmo texto foi publicado no Brasil em 2010 pela Revista Correio com o título de *A carta roubada e o voo da letra*. Recomendo a leitura deste por ser altamente elucidativo. Quanto ao motivo do surgimento desta noção nesse momento de nossa discussão, se deve em virtude de ser a resposta para a radical separação entre *yin* e *yang*.

Ao contrário da opinião popular que é veiculada entre nós ocidentais, *yin* e *yang* não formam pares complementares, não formam uma unidade, não formam uma imagem da perfeição. Portanto, o uso feito por Lacan dessas noções para falar da não-relação sexual é inteiramente precisa. Caso esse binômio representasse o que habitualmente lhe é atribuído, seria um erro grosseiro sua inserção nesse seminário. Para falar de *yin* e *yang* é preciso que se saiba que é uma referência externa a Mêncio. Não é mais dele que se trata, mas do Taoísmo, de Laozi, e de Chuang-tse.

Na base do pensamento chinês, sobretudo taoísta, há o *Um* original, que é o *sopro*. Não é uma tradução muito chamativa para a nossa língua. O *sopro vital* ou *sopro primordial* é a unidade originária, e é o responsável por animar tudo o que é vivo. Cada ser vivo, tudo na natureza é dotado e alimentado por esse *sopro primordial*; cabe a ele religar cada ser ao *Tao*, que quer dizer *Caminho*.

Numa concepção fenomenológica deste *sopro primordial*, ele se manifesta em todas as coisas a partir de três formas de *sopros* que emanam dele: o *sopro yin*, o *sopro yang* e o *sopro do Vazio mediano*. É uma estrutura ternária. Curiosamente os ocidentais valorizaram e construíram uma série de perspectivas imaginárias em torno de duas das três manifestações do *sopro primordial*, forcluindo quase que absolutamente a terceira expressão. O resultado imaginário dessa exclusão foi o de formar uma composição binária que se completava, o que não passou de mais uma ilusão de complementariedade – com a vantagem de ser de uma cultura tão distante a ponto de que tudo que é dito sobre eles, pela distância, passa a parecer verdade. Parte do infantilismo atribuído ao pensamento chinês é decorrente dessas noções forjadas com restos do que se pode recolher dos escombros de uma importação apressada. O pensamento chinês não é dual, nem dualista.

Em cada coisa emana um *sopro* que lhe é predominante: no sol, *yang*, na lua, *yin*; a montanha é *yang* e a chuva é *yin*; o pássaro é *yang* e a flor é *yin*; o homem é *yang* e a mulher é *yin*. Numa estrutura binária teríamos que dizer que essa noção acredita e escreve a relação sexual. Mas não é disso que se trata. Se só houvesse os dois *sopros* tudo estaria radicalmente *desconectado*, *desarticulado*. Não há interação entre esses dois *sopros*. *Não há nenhum tipo de relação (rapport) entre yin e yang*. É preciso que advenha um terceiro *sopro* para que haja uma articulação. Do *dois*, radicalmente separados, nasce o *três* que permitirá uma conexão antes impossível.

Essa intervenção do *Vazio mediano* não é estática, sua representação é a de movimentos em círculos concêntricos, ao redor de um ponto *vazio*. Portanto, não há um preenchimento do *vazio*, ele é sustentado como o lugar *a partir do qual* as conexões se tornarão possíveis. É interessante pensar numa concepção de *vazio* que sustenta uma estrutura ternária, que se coloca ao centro em torno do qual o movimento é possível, e ainda assim se mantém como *vazio*, sem que se vise preenche-lo.

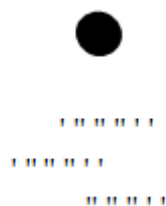
Segundo François Cheng, a concepção ternária do pensamento chinês se contrasta à concepção dualista do ocidente. Segundo ele a separação entre corpo e espírito, sujeito e objeto, foi o que permitiu ao ocidente instituir, de um lado, o estatuto do sujeito, e de outro o do objeto. Essa separação se constituiu a condição inevitável para o pensamento ocidental (Cheng, 2009). A China, por sua vez, não passou por essa opção, nem mesmo encontrou na estrutura ternária uma concepção banal de consenso. Vale ressaltar aqui que a noção de Meio Justo em Mêncio também não é uma expressão de um caminho do meio conciliador. Essa é mais uma deturpação. O terceiro termo seja o *ren* para Confúcio e Mêncio, ou o *Vazio mediano* para os taoístas não é a conciliação que faz a relação sexual existir. Eles funcionam como um caminho, uma via de passagem, ou como diz Cheng, *la voie du dépassement*.

O que Lacan propõe como um equivalente do *ren* no confucionismo, e do *Vazio mediano* no taoísmo? No Seminário 18 ele propõe ao menos três noções. Nos esquemas desenvolvidos na lição *O homem a mulher e a lógica* é o Falo  $\Phi$ , seguindo a materialidade do caractere  $\Delta$  como modelo para o esquema. Enquanto que no momento que o caractere é introduzido o discurso do analista ocupa esse lugar. No ponto 1 foram colocados *os efeitos de linguagem* e no 3, no traço horizontal, *a realidade do escrito*; o discurso do analista aparece no ponto 2, funcionando como o terceiro termo entre os efeitos de linguagem e a realidade do escrito. Então, a escrita não é primeira; em primeiro lugar vêm os efeitos da linguagem que podem fazer uma marca inominável, ilegível como consequência de uma chuva de significantes que deixe um sulco por não valerem como efeitos de significação, mas somente como lugar de gozo.

Ao contrário do que pensava Freud, a escrita-impressão não é primeira e a partir dela se constituiria o que é do significante, da linguagem, do semblante. Para Lacan sempre é a linguagem que antecede, e isso fica mais claro nesse momento. No ponto 1 os semblantes, os efeitos de linguagem:



Há exemplo de mais uma metáfora cara aos chineses, como uma nuvem esse ponto pode se converter numa *chuva de significantes*.



Como uma nuvem derrama chuvas de significantes que povoam e recaem sobre o sujeito. Imerso nessa chuva de significantes o sujeito pode encontrar alguns com os quais vai poder se identificar e se fazer representar no Outro. Significantes que valem como significantes e operam com efeitos de significação. Dessa chuva podem restar significantes que não fornecerão a mesma possibilidade, vindos como efeitos de linguagem, porém, sem que se façam apreender com uma significação. Desprovido de sua função de significante, incapaz de conferir um lugar para o sujeito junto ao Outro, incapaz franquear-lhe uma representação, não permite que o sujeito *se* inscreva. Contudo, esse efeito de linguagem *se escreve* não alhures, e sim no próprio sujeito de tal modo que, mesmo se tornando o deserto de Acoisa (Laurent, 2010) é a ele que esse sujeito se agarra. Esse resto de significante que não funciona como tal, desprovido de significação, é onde o sujeito se fixa, ele “agarra-se àquilo que é seu ponto de amarração, ao objeto *a*, e a letra, então, diz Lacan, torna-se litoral” (Laurent, 2010, 77). Litoral é o terceiro nome para o terceiro termo.

‘Litoral’ designa, tomando, para simplificar, o par  $S1 - S2$  como  $S2...$  litoral é o saber representado e, com efeito, a letra que vem se inscrever neste lugar é distinta dele em sua função de outra borda... Não há dois significantes; há duas coisas que são duas espécies distintas. O efeito de sentido (notado  $S2$ ) e o lugar de gozo fazem com que entre os dois não haja uma fronteira, mas uma linha que é heterogênea em todos os pontos. (Laurent, 2010, pp.77-78).

Uma chuva de semblantes que cai sobre o sujeito como significantes sem sentido, seja quando ouve do pai que *pode internar*, mas entende *pode enterrar*; ou quando ouve gemidos e sussurros no quarto ao lado e o que se marca aí é uma cena de sofrimento e não prazer, apesar das palavras que foram ditas; não importa tanto se foram barulhos sem a forma significante ou palavras apreendidas sob a forma de uma condensação, de

uma escanção ou de um mal-entendido. O *enterrar*, o *barulho* ou mesmo um *lizmente*<sup>157</sup> são equivalentes não na significação, mas no efeito de erosão que produzem. São equivalentes pelo fato de que o importante não é o efeito de significação, uma vez que desta chuva esses semblantes incidem como absolutamente desprovidos de seus efeitos de significação, e com isso deixam de funcionar como semblantes. O que os coloca como semelhantes, a exemplo do que Lacan desenvolveu no seminário *A identificação*, o que os identifica é o efeito, ou afeto, de gozo. A erosão feita pela chuva de semblantes escreve uma marca que fixa o gozo. A escrita é escrita do gozo uma vez que é a erosão provocada pela chuva de significantes que se fixam por serem absolutamente desprovidos de significação e sentido.



Isso mostra que o real da psicanálise, assim como o do sintoma, não é o mesmo real da matemática e da ciência, não é absoluto. O real da escrita é disjunto do semblante, por isso estão em campos distintos, semblante e real. Entretanto, o que a chuva mostra é que se o real é diferente do semblante, não lhe é indiferente. O real do sintoma decorre justamente de uma certa incidência específica da chuva de semblante num determinado sujeito. O real não é o mesmo para todos, ele não é absoluto, por isso tanto para a psicanálise quanto para o sintoma ele só pode ser pensado como relativo ao sujeito, se move conforme o vento sopra a chuva de semblantes.

O discurso analítico é, no ponto 2, o que faz a conexão entre os efeitos de linguagem e a marca da escrita que é feita pelos efeitos erosivos dessa chuva. Como diz Lacan, é o

---

<sup>157</sup> Cito Laurent: “É o que ilustra o exemplo de Michel Leiris e de sua jaculação ‘lizmente’ [*reusement*]. Ela é que vem marcar sua primeira lembrança encobridora de sua vida e que marca sua relação com a felicidade ou, mais exatamente, sua relação com a infelicidade, assim como sua relação a mulher que o corrige. Ele escolhe o soldadinho adorado, um soldadinho que vai cair, ele o agarra e diz ‘lizmente’, e sua mãe lhe diz: ‘Não, a gente não diz ‘lizmente’, mas ‘felizmente’”. Há, então, essa lembrança que ele insere na abertura dos seus escritos, na abertura de seu livro e, a partir daí, sabemos que ele viveu na infelicidade, e ponto.” (Laurent, 2010, p.87).

cruzamento que permite extrair os seus princípios. Na marca ilegível, porque desprovida de significação, não há articulação com a cadeia de significantes. Não fazem parte do mesmo campo. O sujeito pode ter ouvido a mãe dizer palavras de amor ao pai vindas em sussurros do quarto ao lado, mas são os gemidos que se sobressaem. As *palavras de amor*, com toda a sua significação, não fazem parte senão dos efeitos de saber possíveis, articuláveis como quaisquer outros semblantes. Contudo nada têm a dizer a respeito dos efeitos erosivos. Essas palavras carinhosas não dialetizam com os efeitos erosivos dos gemidos escritos como sofrimento. Nesse caso não o amor, mas o sofrimento se escreve como lugar de gozo.

Assim como no caso do escritor Michel Leiris, citado por Laurent, a mãe, ao contrário de corrigi-lo – *Não, a gente não diz ‘lizmente’ mas ‘felizmente’* –, se tivesse feito diferente:

uma mãe que não fosse depressiva e que, em vez de lhe dizer, enfim, em vez de lhe ‘encher o saco’ com este purismo, lhe tivesse feito uma carícia, pronto, as coisas teriam retomado seu caminho, eles teriam dado risadas e, depois, quando ele dissesse ‘tudo é possível’, ela diria ‘essa é boa, vou contar a seu pai quando ele chegar, vou lhe dizer: ‘Sabia que ele fez uma coisa formidável? Disse lizmente’, e isso com todo mundo dando gargalhadas. Certamente, se tivesse sido assim, não teria o mesmo efeito, não deixaria o mesmo traçado da infelicidade, não é? (Laurent, 2010, p.88).

De um lado é possível ter efeitos de saber como resultado da articulação entre S1 e S2. Do outro não, o que há são marcas e não significantes, a questão é saber como obter efeitos de saber de uma escrita, uma vez que o que ela fixa é apenas um lugar que não faz sentido algum e que ainda assim serve como lugar em que o sujeito se reconhece apenas gozando. São dois campos distintos, de um lado o saber e do outro o gozo, que não se comunicam, a não ser se introduzirmos esse raciocínio ternário.



O que há em comum entre *ren*, o *Vazio mediano*, o Falo  $\Phi$ , o discurso do analista e o litoral é que todos se situam numa referência vazia. A *Bedeutung* da relação sexual que não existe é uma referência vazia, que pode ser apontada nesse tipo de triângulo cujo

terceiro vértice não se fecha. Essa hiância inscrita na materialidade do caractere usado permite visualizar em cada um dos terceiros termos usados, que em nenhum deles há uma aposta para fechar o triângulo, nenhum deles toma o vazio como algo a ser obturado, mas como algo com o qual se deve saber o que fazer.

Como aponta Barthes em sua obra, cabe ao discurso do analista a função de fazer operar um efeito de leitura do que choveu do semblante e fez escrita para não ser lida. Cabe a ele fazer o ilegível se inscrever como uma legibilidade possível.

Continuo com Laurent:

Portanto, não é a significação, pois isso pode ser lido de várias maneiras e sobretudo o litoral pode se inscrever entre o efeito de sentido e o lugar, o efeito, o afeto de gozo pode se inscrever de muitas maneiras.

Então, Lacan dirá que, no discurso analítico, é a letra que opera, uma vez que ela dissolve aquilo que dá forma. E o que dá forma é o significante, é o semblante, é o 'lizmente' que, a seguir, a letra permitirá ler, articular e produzir um efeito, transformando o que 'choveu do semblante', uma vez que o semblante se faz significante, com um jogo de palavras: um vem com a chuva e o outro é o que molha no sentido de dar prazer. (Laurent, 2010, p.88-89).

No discurso analítico, é a letra que opera dissolvendo a forma do significante fazendo aparecer o gozo a partir da escrita que fixa seu lugar. Não há como pensar um outro ponto para localizar a interpretação analítica que não este ocupado pelo discurso analítico. O que opera tanto num quanto noutro é a letra. O único lugar que podemos esperar a interpretação é neste que leva em conta que ela não se situa do lado do saber e da articulação significante entre S1 e S2. A interpretação não é uma interpretação significante, muito menos uma elucidação do saber, ambos inoperantes com a escrita do gozo. Mas ao mesmo tempo ela não pode prescindir do significante, assim como o discurso analítico, mesmo que orientando pela letra e pelo litoral não tem como escapar de ser da ordem do semblante. Nem que seja o semblante do objeto *a* que é seu agente, ainda assim, é semblante. A questão se torna, então, a de saber como o discurso analítico e, por extensão, a interpretação pode tocar o gozo, partindo do semblante; se são campos heterogêneos.

Não basta dizer que é a partir da letra, isso já está claro até certo ponto. A letra, e o objeto *a*, é o que fixa o gozo em torno do qual se mobilizam as repetições e o real do

sintoma. É em função da letra que se justifica a conexão entre *vermögen* e *unvermögen*, a interpretação de Freud a respeito do pai morto no Homem dos Ratos, *lizmente* e *felizmente*, e outros exemplos descritos nos capítulos anteriores. É preciso saber como se pode operar a partir da letra, se valendo do significante, se valendo do semblante. Nos termos propostos por Miller, entre sentido e real. Portanto, se trata de verificar como é possível se valer dos efeitos de sentido sem se reduzir a eles, mas sim através deles tocar o real.

Lacan sonhou com um discurso do real, mas se limitou a falar dele de uma forma condicional e negativa como observa Miller, é apenas em termos de um discurso que *não fosse semblante*. É comum a percepção de que Lacan manteve os olhos bem abertos para a matemática como uma forma de encontrar uma linguagem que funcione como instrumento que não faz tela ao real, mas sim uma linguagem que é o real, reduzida à sua materialidade (Miller, 2011). Penso que podemos acrescentar aí a escrita chinesa e também a escrita poética chinesa. Independentemente de se chinesa a poesia já se apresenta a Lacan como uma possibilidade de tocar o real que seja mais próximo ao real da psicanálise, o que não é o caso da matemática. Se para a formalização a matemática pode ser um recurso fundamental, para a clínica esse lugar é reivindicado pela poesia. No que diz respeito a uma escrita e uma poesia chinesa, um dos recursos é que ela oferece tanto uma dimensão da poesia, quanto da matemática. O caractere chinês se presta a um isolamento da letra tal como o que se obtém pela matemática. Lacan demonstra, e eu procurei destacar isso no que diz respeito à escrita chinesa, o quanto tanto uma quanto outra podem ser reduzidas à sua matéria, reduzidas à letra.

A literalidade encontrada na matemática é fundamental para a uma transmissão literal. Contudo, a experiência clínica faz com que o ato de leitura do sintoma conte com o apoio de efeitos de sentido que se articulam por jogos de palavras, a fim de oferecer uma resposta adequada ao real do sintoma. Nesse sentido o literal da matemática pode encontrar mais entraves que um literal extraído da poesia. Se aquela pode se destacar pelo que viabiliza à formalização, esta pode transmitir algo sobre o saber ler na prática da psicanálise.

O bem dizer na psicanálise não é nada sem o saber ler, que o bem dizer próprio à psicanálise se funda sobre o saber ler. Se nos atemos ao bem dizer, não alcançamos mais que a metade daquilo de que se trata. Bem dizer e saber ler estão do lado do



analista... Parece-me que é o saber ler que faz a diferença. A psicanálise não é uma questão de escuta, *listening*, ela é também questão de leitura, *reading*. (Miller, 2011).

Na correlação entre gozo e escrita podemos observar que não há uma anterioridade do tanto da escrita quanto do gozo com relação à linguagem. O corpo do ser falante tal como a superfície em que o traço é feito sofre o efeito da linguagem que marca decisivamente seu gozo. Um gozo que bem que poderia nem mesmo existir, que do ponto de vista do geral da história não teria feito nenhuma falta. Poderia ser inteiramente descartável tamanha sua inutilidade para o vivo. Contudo, esse acontecimento que marca o gozo cujo sintoma se torna sua principal testemunha, altera toda a economia pulsional em jogo. Para usar uma expressão de Antônio Teixeira em *A soberania do inútil*, o inútil se torna soberano nessa nova economia pulsional que se impõe. Para Miller, é exatamente essa chuva de semblantes enquanto uma incidência significativa que faz do gozo do sintoma um acontecimento de corpo e não apenas um fenômeno. Se o gozo não é primeiro com relação à chuva de semblantes, assim como a escrita também não é com relação aos efeitos de linguagem, o gozo é primeiro em relação ao sentido do sintoma e ao discurso em torno do qual o ser falante vive e fala e regula suas condutas.

Diante disso, interpretar o sintoma é saber ler. Por sua vez, ler o sintoma não é outra coisa senão reduzi-lo ao que lhe é primeiro. Reduzi-lo a algo que é anterior ao sentido que sempre lhe foi atribuído. “A interpretação como saber ler visa reduzir o sintoma a sua fórmula inicial, quer dizer, ao encontro material de um significante e do corpo, quer dizer, o choque puro da linguagem sobre o corpo” (Miller, 2011). Para isso, o saber ler terá que se deslocar do lugar do analista para o lugar do analisante. O que deve ser transmitido a ele é algo de desejo do analista que permita ler a letra do sintoma, tornando legível a escrita sem significação. Esse é o *suporte* que a letra pode oferecer à interpretação, como aquilo que permite das ao estatuto de leitura sua exata precisão num claro distanciamento do método hermenêutico de leitura e exegese. A interpretação cujo suporte é a letra é uma interpretação que lê o sintoma privando-o de sentido. A interpretação deixa de ter o Édipo como referência em Freud e passa da escuta do sentido inconsciente para a leitura do fora do sentido (Miller, 2011).

Nos termos propostos por Miller, podemos situar o litoral entre saber e gozo, entre semblante e gozo em termos de sentido e fora do sentido. O litoral entre a linguagem e a escrita lido como um litoral entre o sentido da articulação significativa e o fora de sentido da escrita do real e do gozo.

A questão se torna um paradoxo. Diante de duas coisas que estão disjuntas, Lacan procurou saber com os chineses como mantê-las juntas, conectadas. Encontrou a imagem do litoral, recurso bem mais proveitoso que a antiga barra que sustentava uma oposição entre metáfora e metonímia. Melhor, também, que a noção de fronteira. A partir daí a questão se desloca para o modo com que se pode sustentar esse litoral sem deixa-lo escapar e se perder pelo caminho. O *ren* e o *Vazio mediano* são representações chinesas desse litoral. Será que entre os chineses podemos encontrar exemplos de como manejar com esse litoral? Se é o *vazio*, o *wu*, que está na base das duas noções chinesas de litoral, como eles lidaram com esse *vazio*?

Em relação ao discurso analítico e à interpretação, já sabermos que se situam no litoral e operam a partir da letra. Mas como fazê-lo tendo que lidar com semblantes, com significantes? Todos já se depararam com alguma distância, durante uma viagem de carro numa rodovia com a traseira de um caminhão ou ônibus que geralmente tem afixada uma mensagem clara e objetiva: *mantenha distância (keep distance)*. É de bom tom seguirmos à risca, não os caminhões, mas a mensagem que eles nos sugere. *Manter distância* entre os significantes e o sentido. Lacan nos sugere procurar pelo ponto de articulação, pelo litoral e pela letra que marcam um limite/conexão entre duas heterogeneidades, para em seguida dizer que é preciso manter distância. Uma aproximação e um afastamento. Aproximação da letra e do litoral como forma de tocar o real e o gozo, e afastamento como forma de viabilizar isso. Usar o sentido de modo a afastar-se dele. Parafraseando: na interpretação analítica trata-se de prescindir do sentido na condição de nos valermos dele.

Em 2011, no encerramento do Congresso da Nouvelle École Lacanienne de Psychanalyse – NLS, Miller termina sua conferência dizendo que: “Para tratar o sintoma... também é necessário se desprender das miragens da verdade que essa decifração lhes aporta e apontar mais além, à fixação do gozo, à opacidade do real” (Miller, 2011). Cheng diz que o *Vazio mediano* é particularmente operante no domínio

estético, principalmente na poesia e na pintura chinesas. Em torno do mesmo eixo Lacan busca formas de discursos que possam, a partir do significante, tocar o gozo e seu litoral – como seria o caso da literatura de vanguarda e do sujeito japonês, sem esquecer-se da caligrafia chinesa que pode exemplificar o que Cheng destacou – como operar com o *Vazio mediano*.

Pintura, caligrafia, escrita e poesia... *chinesas*. O que auxiliou Lacan para construir as noções de escrita, letra e litoral, talvez ainda tenha mais um capítulo para indicar como podem ser manejadas na experiência analítica.

### 7.1 A poesia de vanguarda

A poesia tem no mínimo duas opções. Ou bem afirma a continuidade do discurso e da palavra; ou bem afirma sua descontinuidade decompondo-a em seus segmentos. Ou ela carrega a linguagem de sentido, ou a esvazia. Se for decompondo, terá que segmentar a palavra e o próprio discurso. Ao afirmar a continuidade é impedida de ficar em cima do muro, conseqüentemente nega a descontinuidade. Isto é, aproxima e faz as bodas da palavra com o discurso.

Descontinuidade não precisa de desconstrução. Para Leyla Perrone-Moisés os vanguardistas não aderiram aos significantes de Derrida como palavra de ordem. Descontinuidade em literatura e poesia implica decomposição. Porém, uma decomposição que pede uma recomposição, pode conduzir a poesia falada para uma poesia visual. Não seria uma condição, somente uma possibilidade. Foi em torno desse deslocamento em deriva que a escrita chinesa, mais que a própria poesia chinesa, inspirou os poetas ocidentais naquilo que parecia ser, para muitos, a base para uma poesia visual. Para outros, o modo de composição do caractere chinês portava a chave para compor uma nova poesia sem voltar para a afirmação continuidade.

Em alguns momentos, os recursos linguísticos talvez pareçam insuficientes para marcar a segmentação imposta pela desmontagem do léxico, e também aí o recurso da visualidade se mostrou útil.

#### Volátil

Vima Teixeira

Percorria o cenário:

olho veloz

turbilhão de movimentos

atentos

abria um buquê

de deli-

cadezas

descrevia uma curva no ar

uma curva na curva

do lugar onde

[ se esconde

(Pietroforte, 2011, p. 24)

Segundo a interpretação de Pietroforte, em *abria o buquê* as vogais fechadas *u* e *ê* se contrastam com o verso que diz que o buquê se abre; em *de delicadezas*, o *i* e o *e* (cadezas) são vogais fechadas, enquanto o *a* (cadezas) é o máximo da abertura. Há, portanto, uma vogal aberta entre duas vogais fechadas, donde um buquê aberto em *delicadezas*. Além do recurso linguístico descrito resumidamente, é possível ver o recurso visual de algo que se *esconde* atrás do colchete.

Uma literatura que opte pela continuidade é a mesma que formata seu discurso de modo que a distribuição lexical do texto esteja subordinada a percursos temáticos e a uma narrativa que suporte a significação das palavras numa malha coerente, que viabilize a produção de sentido. Isto é, quanto maior for a organização e o cuidado com o percurso narrativo e temático, tanto maior será a coerência semântica que determina a significação do texto.

Faz parte do processo de criação do poeta, estabelecer relações entre as formas fonológicas e semânticas geradoras de efeitos de sentido. Se há arbitrariedade do signo linguístico, na poesia pressupõe-se que ela possa ultrapassar a arbitrariedade e estabelecer relações motivadas entre som e sentido. Por exemplo, num poema, a palavra *pedra* pode indicar metáforas diferentes ao longo do percurso metonímico desse signo no texto. Falar de pedra num poema não é o mesmo que falar de mineralogia, assim como falar de uma ave não é falar de zoologia. Não cabe selecionar diferentes tipos de pedras e pássaros, classificá-los e depois inseri-los num discurso coerente. Isso fica claro na música *Tropicana*, de Alceu Valença: *Da manga rosa quero o gosto e sumo, melão maduro sapoti, juá, jabuticaba teu olhar noturno, Beijo travoso de umbu cajá*. Não é de frutas que se trata esse discurso, mas de geração de sentido, em que cada uma das frutas vale mais pela possibilidade de relação motivada com o som do que pelo seu valor nutricional.

O poema de Carlos Drummond de Andrade, *No meio do caminho*, também é ilustrativo:

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Ao usar *tinha uma pedra*, o poeta dá permanência ao objeto de modo impessoal, porém ao dizer *me*, *minhas*, *esquecerei*, usando a primeira pessoa do singular produz um efeito de subjetividade, portanto, nada impessoal. *Tinha uma pedra* que antes era algo objetivo, agora se torna algo do qual o poeta não se esquecerá. Entre *pedra* e *caminho* não há somente uma antítese semântica da pedra que é uma descontinuidade do caminho, há também uma oposição fonológica entre consoantes orais *p* e *d* e as consoantes nasais *m* e *n* (Pietroforte, 2011, p. 41). Tais arranjos de formas fonológicas e semânticas através de mecanismos formais da linguagem constituem, portanto, o discurso poético.

Jakobson (2008) propõe na definição de função poética, os efeitos da projeção do eixo paradigmático no eixo sintagmático, as formas que um signo pode manter relações com outro signo: eles podem se relacionar por meio de significantes ou por meio de significados. “A palavra ‘pedra’, por exemplo, pode ser associada às palavras ‘rocha’, ‘montanha’, ‘dureza’ e ‘terra’, por meio do significado, em relações semânticas; ou às palavras ‘medra’, ‘treva’, ‘ela’ e ‘podre’ por meio do significante em relações fonológicas” (Pietroforte, 2011, 45). Com Jakobson, podemos compreender porque a função fundamental da linguagem não é referencial e sim poética, uma vez que é ela que revela que na linguagem se trata de relações de signo com signo. A função poética da linguagem é mais que uma das funções, é a principal função da linguagem do ponto de vista clínico, posto que é ela que explicita que as palavras ressoam sob outras palavras. Mas é preciso ressoar mais do que em outras palavras. A questão do gozo e o percurso pulsional colocarão uma interrogação sobre qual tipo de ressonância ressoa sobre o corpo e sobre o sintoma.

Então, a poesia sempre gerou soluções criativas para articular som e sentido, novos arranjos fonológicos e semânticos. Entretanto, os vanguardistas quiseram produzir

novos efeitos para além das articulações oferecidas. Para um novo efeito sobre a linguagem, que ressoe por onde ela circule, precisariam também de novos recursos, dentre eles os recursos plásticos e gráficos. Os vanguardistas encerram um ciclo histórico e formal do verso. Se este era o elemento estrutural básico ele passou a correr riscos. Decretou-se o fim do verso. Era o coração de um tipo de poesia que procuravam suplantar. Por meio da rima, do metro, do modo de composição, o poema é o que é pelo ritmo, tendo uma unidade rítmico-estrutural que é o verso.

O romantismo havia se tornado o auge das semelhanças e correspondências, sendo o exemplo de uma harmonia entre o poeta, as palavras e a realidade. O garante e o suporte dessa harmonia era o verso. Na segunda metade do século XIX, os franceses se debruçaram sobre esse problema. Na escrita de Mallarmé havia a pretensão de fazer do verso uma página virada, como no poema *Crise do Verso*: não há mais modelo celeste, circular, harmônico a ser imitado; a forma não antecede o poeta.

O verso antes era a chave de leitura e o pivô do poema. Com a intervenção vanguardista ele deixa de ser central e deixa de ser modelo. A crise do verso contesta sua forma e sua função, e desde então o que era o suporte, entenda-se, a rima, a métrica, a versificação, deixam de habitar o necessário para se recolherem ao horizonte do possível. Conclui-se que a questão não é só estética, ela é técnica, teórica e ideológica. Os vanguardistas declarar a independência do poema e dos laços lógicos da linguagem. Com isso, romperam com as tradicionais formas de soluções de arranjos fonológicos e semânticos. O visual, a visualidade, de acessória, passava a reclamar um espaço antes ocupado apenas pelo som e pelo sentido. O *Poema 69*, de E. E. Cummings, dá mostras disso:

né(cómoemsonho)voa

né(cómoemsonho)voa

torna

grande cada dim

inuti

vo faz o óbv

io e

str

anho

a

té que

nósmes  
mos vi  
remos mun  
(magic  
a  
mente)  
dos”

A palavra *névoa*, dividida, destaca um voo: *voa*. Enquanto que *comoemsonho* entre parênteses é um sonho diminutivo, que paradoxalmente, por *diminutivo* estar distribuído em três versos, torna-se grande: *névoa* torna grande cada diminutivo. O *óbvio*, do modo como está escrito, torna-se estranho.

A poesia ganha dimensões plásticas e visuais. Inicia-se um processo de sincretismo verbal e plástico da escrita. Esta, em sua forma cada vez mais plástica, disponível para uma distribuição no espaço, passa a concorrer em pé de igualdade na produção de significação e de efeitos de sentido. A imagem visual da escrita se presta até a subverter a arbitrariedade do signo. A visualidade da escrita torna, ou faz parecer motivada o que antes se mostrava arbitrário. Com isso o poema ganha contorno, espessura, forma; passa a ignorar a racionalidade calculável da geometria das linhas que formavam palavras, e passa para uma geometria de figuras. Enfim, a escrita e o espaço que circula as letras começa a ser manuseável, manipulável, palpável.

Refugiarei do lado de fora das polêmicas. Para muitos a mutação radical do conceito de poesia tem data e nome próprio. A data é 1897, o nome próprio é Mallarmé, mas bem que poderia ser *Um coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Tal poema é o marco da poesia moderna e modelo inaugural de um poema que se liberta da leitura linear, ou seja, abdica do significado final e antecipa o vazio da literatura sem matar a palavra poética. Nele, a poesia abre um espaço para uma nova forma de fazer e de ler a poesia. Há um texto e ao mesmo tempo um vazio, e é este que é convidado a se tornar matéria para a poesia. A página deixa de ser local de registro para se tornar um espaço habitado, métrico, vivo de recursos gráficos e de espaços em branco. Foge ao meu entendimento a crítica que muitos sustentam contra *A obra aberta* de Umberto Eco e, mas mesmo tempo, elogiam Mallarmé e o trabalho teórico de Haroldo de Campos. A obra de



Mallarmé é um exemplo claro de uma obra aberta, e é sabido que Haroldo de Campos desenvolvia as ideias do italiano antes dele tê-la publicado.

Com Mallarmé, a literatura é questionada no que diz respeito ao sentido e à relação que esta mantém com a escrita e com a leitura. Escrever se autoriza como uma prática insensata, e nessa direção não seria demais para ele dizer que o verso “remunera filosoficamente a falha da língua” (Mallarmé, 2010, p. 162). A língua e a linguagem postas a nu, a partir de um novo objetivo para a literatura: o impossível, encontrar a palavra exata, vizinha do indizível e do silêncio. A poesia rompe com a exigência de sentido e com a compreensão como normas; o leitor que lia deitado antes de dormir poderá perder o sono, é melhor lê-la, se for possível, noutra posição.

Em qualquer comentador da obra de Mallarmé, o leitor encontrará uma virtuosa lista de sinônimos para *descontinuidade* e *ruptura*. Não é preciso gostar dele, só não se pode achar que depois dele tudo continuou como estava. A descontinuidade está na poesia antes e depois de Mallarmé, mas, e acima de tudo, na sua própria poesia. O poema pode ser uma mensagem sem fim, conciso, fratura, e cortes na linguagem, que visam desmontar sintaxes, tudo ao mesmo tempo. Para os irmãos Campos, trata-se de uma poesia para se ler com o olho, ouvido e braile “devagar, com tato, algum palato, muito olfato” (A. Campos, Pignatari & H. Campos, 2010, p. 85).

Augusto de Campos, diante do trabalho de tradução de Mallarmé, chama a atenção para a questão de uma tradução daquilo que é intraduzível, enquanto que Haroldo de Campos nomeia trechos de *Um coup de dés*, de *ideogramas*: “O ideograma desta Página lembra também”... “tende à ideografia” (A. Campos, Pignatari & H. Campos, 2010, p.143). Em Mallarmé, o emprego de uma tipografia funcional tem funções claras: a diferença entre caracteres define o motivo preponderante, secundário e adjacente; a posição das linhas na página caso apareçam acima, no meio, ou abaixo ao canto, comandam a entonação; a imagem do espaço em branco pode indicar o silêncio; a página passa a fazer parte do corpo do poema definindo um comportamento para as palavras disposta nela, como se fizessem parte de um mesmo ideograma (A. Campos et al., 2010).

Claramente sob a influência da leitura de Pound e Fenollosa, Haroldo de Campos comenta:

As experiências tipográficas funcionais, iniciadas por Mallarmé em *Um Coup de Dés* tiveram continuação muito menos lúcida, alguns anos após, com o Futurismo italiano e Apollinaire, para só se cristalizarem outra vez funcionalmente nas obras de Joyce, Pound e Cummings. (A. Campos et al., 2010, p. 181).

O francês Guillaume Apollinaire escreveu, durante a Primeira Guerra Mundial, e publicou, em 1918, os *Caligramas*, uma série de poemas como se fossem uma escrita-imagem. No lugar da sintaxe veem-se desmantelamentos em função da materialidade tipográfica, com enorme variação na narrativa do discurso impedido de seguir um curso formal, formação de ilhas de textos separados de continentes de palavras por espaços em branco. O que salta aos olhos é a relação entre o visível e o legível e o figurativo tomando lugar do signo linguístico. Apollinaire cunhou o termo *Caligramas* a partir da união entre caligrafia – obviamente deveria se referir à caligrafia das crianças, seria inconcebível que julgasse encontrar aqui a caligrafia chinesa – e ideograma. Com toda liberdade poética chamou-os de ideogramas caligrafados, ou ideogramas líricos.

Os múltiplos percursos de leituras possíveis, decorrentes do modo de disposição gráfico-espacial dos versos, exigem a participação e a implicação do leitor para traçar seu próprio caminho de leitura. Por esse e por outros motivos a tipografia é constitutiva do discurso. À primeira vista, o *Caligrama* parece uma imagem, uma figura. O poema é convertido em sua totalidade, numa figura. Essa figura é, contudo, formada por versos. Há um jogo visual e discursivo, e por que não dizer que também espacial? Dependendo da distância não é o poema que se vê, e sim a figura. Uma espécie de anamorfose às avessas. Considera-se que o modo de proceder com esse poema plástico se dá num constante movimento entre o visível e o legível, sendo que, aquilo que os conecta não é uma lógica gramatical. Para o próprio Apollinaire seria uma lógica ideográfica, e argumenta: “Não se trata seguramente de narração, dificilmente de poema. Talvez, poema ideográfico. Revolução: pois é necessário que nossa inteligência se acostume a compreender sintético-ideogramaticamente ao invés de analítico discursivamente” (Faleiros, 2008, p. 25).

Acompanho Haroldo de Campos na crítica feita e no apontamento do erro de Apollinaire:

Na sua transposição do ideograma para a poesia, acabava confundindo assim Apollinaire a noção de ideograma como caráter escrito simbolizando uma coisa, ação ou situação, sem expressar o seu nome, pela justaposição das figuras abreviadas de coisas de alguma forma correlatas, com uma ideia sumária e ingênua de ideograma-figura. E o resultado é que ele acrescenta ao poema algo absolutamente infuncional e dispensável, a figurinha, o desenho do tema: se o poema é sobre a chuva (“Il Pleut”), as palavras se compõem em 5 linhas ondeadamente oblíquas. Poemas em forma de coração, de relógio, de gravata, de coroa etc., se sucedem em *Calligrammes*. (A. Campos et al., 2010, p.183).

Se poeticamente o alcance e a importância de Apollinaire são limitados diante do cenário de uma poesia e de uma literatura de vanguarda, o binômio proposto por ele – visibilidade e legibilidade – contrasta com outros dois que nos interessarão: fala e escrita, ilegibilidade e leitura. A poesia joga com a forma fonológica e com a forma semântica, havendo ainda uma terceira que muitas vezes Lacan parece ter insistido (não em relação à poesia necessariamente) principalmente antes de *Lituraterra*, que é a figurabilidade e a dimensão da imagem. Certamente não é em Apollinaire que encontraremos um suporte para discuti-las, uma vez que Apollinaire se distancia daquilo a que Lacan se referia. Vale somente como mais uma manifestação de uma nova maneira de pensar a poesia, que era efervescente, e, é claro, a noção de *ideograma* perpassando o domínio poético do ocidente no início do século XX.

A subversão incide também sobre o tempo. Ele não é mais soberano como o era na poesia oral. Na poesia que tem que ser escrita, o próprio tempo é integrado como forma de escrita. Nem tanto porque a escrita fixa o tempo, mas porque o tempo é que se inscreve. Força passagem e sulca o texto. Tudo, ou quase, se torna material, ou materializável. A sintaxe se torna visual. Toca-se o limite entre as artes verbais e as artes visuais.

Em resumo, o que há em comum entre os vanguardistas? Uma nova poética que opta pela descontinuidade e pela exclusão da significação. Para uma grande parte deles, o meio para se obter isso se faz através da grafia, do uso da forma visual junto com a fonologia e a semântica. Para Haroldo de Campos, o que sintetiza tudo isso é a noção de *ideograma*. A tentativa da Poesia Concreta Brasileira foi de reunir nela mesma aquilo que havia de principal da forma de fazer poesia de vanguarda, que julgavam resumir-se no método *ideográfico* de fazer poesia.

## 7.2 Joyce, a escrita-ideograma

O *ideograma* oferecia uma alternativa à insuficiência do verso como unidade mínima de sentido e estrutura rítmico-formal. O melhor exemplo que os concretistas encontraram disso foi em *Finnegans Wake*. A passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaço-temporal seriam as novas estruturações possíveis da linguagem e se equivaleria, segundo Décio Pignatari, ao que Joyce chamaria de relação de elementos verbivocovisuais. O método de composição joyciana em *Finnegans Wake* seria, segundo eles, uma “composição sintético-ideográfica”, como diz Haroldo de Campos (2006, p.141). Ainda segundo ele,

Essas postulações coincidem, em linhas gerais, com as que Pound derivou da poesia chinesa: o princípio de condensação (*dichtung = condensare – gists and piths/essências e medulas*) e o **método ideográfico de compor**: justaposição direta de elementos em conjuntos geradores de relações novas (o que Gomringer, a exemplo de Mallarmé, denomina de ‘constelação’)..

Será fácil compreender qual a **importância** que, **para a moderna estética da poesia, possui o sistema chinês de escrita – o ideograma**, afirmação que não deve ser tomada como um desejo de substituir simplesmente uma ordem linguística por outra, mas que parte da consideração do instrumento ideográfico como processo mental de organização do poema em exata consonância com a urgência por uma comunicação mais rápida, direta e econômica de formas verbais que caracteriza o espírito contemporâneo, antidiscursivo e objetivo por excelência. Por isso também chamamos o poema que concebemos como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideográfica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – verbivocovisuais – em jogo) de *poema concreto*. [grifo meu] (H. Campos, 2006, pp.141-142).

A semelhança pode ser observada nas palavras de Lacan:

Joyce, acho mesmo que não seja legível – não é certamente traduzível em chinês. O que é que se passa em Joyce? O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado, pode parecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós analistas, graças ao discurso analítico, temos de ler – o lapso. (Lacan, 1973/1985, p. 51).

O que consideram ser a teoria do ideograma aplicado à poesia, referindo-se a Pound e Fenollosa, se torna uma das noções-chave. Ele é considerado uma revelação para a estética moderna.

‘O micro-macrocosmo’ joyciano, a atingir o seu ápice no *Finnegans Wake*, é ou altíssimo exemplo... O implacável romance-poema de Joyce realiza também, e de maneira *sui generis*, a proeza da estrutura. Aqui o contraponto é *moto perpetuo*, o

ideograma é obtido através de superposições de palavras, verdadeiras montagens léxicas (A. Campos, Pignatari & H. Campos, 2006, pp. 40-41).

A palavra escrita de Joyce seria, segundo tais observações, uma *palavra-ideograma*. A divulgação de uma teoria a respeito do método de composição do ideograma como método para a composição poética coube a Ezra Pound, que todos sabem ter sido editor de James Joyce. Pound, de certo modo herdou de Ernest Fenollosa. Em 1913, a viúva de Ernest Fenollosa procurou Ezra Pound de posse dos escritos de seu marido, dando a ele a liberdade de publica-los onde ele assim o quisesse. Havia uma única condição, a de que esses escritos fossem tratados como literatura e poesia, e não como filologia. Isso poderia se compreendido indiretamente uma vez os manuscritos foram entregues também a um poeta, e não filólogo. Isso determina os rumos que a leitura de Fenollosa deve ter. Pound já havia dado mostras do seu interesse pela poesia japonesa, mais especificamente pelo *haikai* e, como outros imagistas, considerava que a arte e a poesia japonesa são consideradas como imagens, no sentido pictórico ou visual. Talvez isso tenha contribuído na recepção dada por Pound ao texto de Fenollosa, fazendo com que ele penetrasse no cerne da circulação da poesia contemporânea.

### **7.3 Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia**

A tese de Fenollosa é a de que os caracteres da escrita chinesa são instrumentos para a construção poética<sup>158</sup>. A vocação e o sentido desse texto devem ser tomados literalmente naquilo que ele se propõe, que é verificar a função poética do caractere chinês como meio para a construção da poesia. Ele não pode ser lido por aquele que procura aprender algo sobre a língua chinesa, sobre a escrita chinesa, nem mesmo por aquele que quer compreender o que é um caractere chinês. É em torno desses desvios que se multiplicam as críticas mais severas e equivocadas a seu respeito. Sinólogos, filólogos, linguistas se revezam para denunciar as imprecisões e erros grosseiros de Fenollosa. Mas essa perspectiva só é verdadeira quando se esquece de que ele não tinha como objetivo introduzir suas ideias em qualquer um desses campos. Um argumento frequente é que ele dá ênfase a um processo de formação do caractere chinês que, na verdade recobre apenas uma pequena parte dos caracteres existentes. Essas críticas têm

---

<sup>158</sup> Livro: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*.

fundamento, mas fora do âmbito da poesia. Resguardando esse campo de ação, a sua obra se tornou um marco, não só para a poesia de vanguarda, como até mesmo para estudiosos chineses e japoneses.

Para Fenollosa, o estudo da poesia depende da linguagem, e o caráter distintivo principal entre função referencial e função poética da linguagem (Jakobson, 2008) decorre de uma diferença de forma, ela depende do caráter plástico. Ele teve a sensibilidade de perceber e de demonstrar que, na poesia orientada pelas línguas fonéticas o que está em questão são relações intercambiantes entre som e sentido, enquanto que na escrita poética chinesa o elemento grafemático é o que ocupa um lugar predominante. A inovação de Fenollosa foi exatamente seu ponto mais sensível às críticas. A insistência do aspecto pictural do caractere chinês transformando-o numa imagem, quase uma pintura de virtudes expressivas, foi para muitos, seu maior desvio. Ele não nega a relação fônica incluída no caractere, mas não se dedica a tratar dela. Por isso pôde ser até ironizado, afinal o caractere chinês é uma escrita, não um desenho ou uma pintura. Por outros ele foi enaltecido, por tornar visível aos olhos opacos uma operação que escapava à poética ocidental embora estivesse estruturalmente presente na escrita chinesa.

Os concretistas viram nele o caminho para uma materialidade do signo e do espaço; Eisenstein<sup>159</sup> encontrou ali as bases para um processo de montagem, de combinação; Pound viu ali um método de fazer poesia, o método ideogrâmico ou ideogramático; os imagistas encontraram um elogio da imagem visual; ainda existem aqueles que se esbanjam nas qualidades metafóricas do ideograma – mas sempre numa perspectiva poética.

A principal contribuição de Fenollosa à compreensão do funcionamento do mecanismo poético *em qualquer língua*, pois o ‘modelo chinês’ apenas lhe servia de pedra-de-toque para a consideração do problema na poesia de língua inglesa (e, por extensão, nas línguas fonéticas do Ocidente). (H. Campos, 2000, p.44).

---

<sup>159</sup> Sierguéi Eisenstein, *O princípio cinematográfico e o Ideograma*. Cito: “A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado”. Esse texto faz parte da coletânea sob organização de Haroldo de Campos, no livro *Ideograma – lógica, poesia, linguagem*.

A função pictural do caractere chinês está para Fenollosa assim como o de *emblema* está para Marcel Granet. São ideias centrais e ambas se referem ao mesmo objeto, a escrita chinesa do caractere. O impacto da tese de Fenollosa autoriza o caractere chinês a diversos usos que têm como pivô a *forma*, a *imagem*, a *visualidade*. Seja pela figuração, pela combinação ou pela riqueza de possibilidades metafóricas com um mínimo de recursos linguísticos, o que ele desenha pode ser visto em paralelo com o que foi proposto por Jakobson. Para este toda coincidência fonológica pode ser apreendida como um parentesco semântico. Quase numa paralelismo, Fenollosa parece propor a mesma fórmula, substituindo apenas, a *coincidência fonológica* por uma *coincidência pictural ou visual*.

A leitura oferecida por Fenollosa abre espaço para as virtudes metafóricas do caractere, mas não explora a metonímia que estabelece deslizamentos entre as metáforas que se sucedem. Não que a ignorasse, só não a coloca em destaque como o fez Cheng, por exemplo. Lacan se interessou pela poesia chinesa também como uma outra forma de operar com a metáfora e a metonímia. Para seguir essa pista, será preciso mais do que o texto de Fenollosa.

Haroldo de Campos foi um grande intérprete de Fenollosa, um defensor de suas ideias. No caminho feito por ele pode ser observado que ele interpreta o autor americano a partir de Derrida. Ler Fenollosa com Haroldo de Campos por vezes parece ser um exercício de ler Fenollosa aos olhos de Jakobson e Derrida. Seria preciso entender as consequências que isso implica, não pude avançar nisso. Não sei dizer se isso implicaria no risco de obscurecer a separação entre escrita e fala tal como formulada por Lacan. Nas palavras de Haroldo de Campos:

Perante a ideia derridiana de ‘arquiescritura’, ‘movimento da diferença’ (*différance*), a língua oral já é uma *escritura* no sentido generalizado, independentemente de qualquer ‘grafia’ no sentido estrito. ‘Arquiescritura’ envolve ‘rastros’ (*traces*), que, como ‘arquifenômeno da memória’, anterior à oposição natureza/cultura, pertence ‘ao próprio movimento da significação’, a qual estará sempre ‘*a priori* escrita’, inscreva-se ou não numa forma sensível, ‘exterior’. (H. Campos, 2000, p.53).

Realçando a importância da tese fenollosiana da relevância do aspecto visual, figurativo do caractere chinês, é importante observar nela uma outra tendência, que, se não compromete para o poeta, não resguarda o psicanalista. Ela tende a se concentrar numa lógica dos semblantes. O império visual do caractere apontado por ele corre o risco de

resumir-se a uma operação com os semblantes, aproximando a escrita do caractere a tal ponto da *pintura* que pode correr o risco de afastá-la da escrita. Mesmo na pintura, os chineses não se limitaram a operar apenas com a imagem, eles encontraram formas de introduzir o vazio no pleno das imagens.

#### 7.4 A pintura chinesa

A pintura chinesa não visa a ser apenas um simples objeto estético, como diz F. Cheng (1991):

Há nesses pensadores chineses, como mais tarde nos artistas chineses, uma preocupação permanente. Eles procuram diretamente na vida ordinária ligar o visível ao invisível, o finito ao infinito, ou, inversamente, *introduzir o invisível no visível* e o infinito no finito. Mas, como, concretamente? Pelo Vazio-mediano, respondem. [grifo meu] (F. Cheng, 2003, pp.138-139).

O domínio estético chinês não pode ser pensado na exterioridade dos princípios que fundam seu pensamento. A pintura, a música, a poesia, sempre foram em maior ou menor grau perpassados por alguma grande tradição do pensamento acerca do *vazio*. Para um artista pode ter sido o taoísmo, para outro o confucionismo, para um terceiro o budismo, e em alguns até mais de uma dessas fontes. Nesse sentido aqueles que julgam esses três grandes eixos do pensamento como religiões, certamente diriam que a arte chinesa nunca tenha sido laica. Pensando fora do contexto religioso que muitas vezes de fato ocorreu, a arte chinesa pode ser vista como a expressão de uma busca do artista para encontrar a aplicação prática, o manejo concreto das noções fundamentais destes pensamentos. No caso, o artista chinês nunca se interessou por retratar a realidade, o mundo, ou mesmo o corpo humano.

O *vazio* está no centro do pensamento chinês assim como da arte chinesa, seja na poesia, na música ou na pintura, ele exerce uma função de pivô. Ao mesmo tempo em que é uma noção até certo ponto incontornável para o pensamento, é em torno dele que a arte adquire seu valor. O *vazio* como princípio básico pode ser encontrado, por exemplo, nas interpretações musicais sob a forma de ritmos sincopados, e principalmente pela presença do silêncio (F. Cheng, 1991). O silêncio introduzido na



música rompe o desenvolvimento contínuo dos sons criando um espaço que oferece ao próprio som outras possibilidades de ressonâncias.

Na poesia, a introdução do *vazio* decorre de artifícios de linguagem como a supressão de palavras vazias e a utilização de paralelismos<sup>160</sup> em pontos cruciais do poema. Esse processo de ruptura e reversibilidade que invade o encaminhamento linear do discurso aponta para o movimento do poeta que busca, na criação do poema, inscrevê-lo exatamente no espaço em que o homem e o mundo encontram-se separados. No paralelismo e na reversibilidade ele tenta instaurar um litoral em que as heterogeneidades se interpenetrem. Uma hora o homem e a montanha, noutra o homem é a montanha, para em seguida a montanha é que tem características de um homem. Não é uma relação de sujeito e objeto. É uma relação de sujeito a sujeito. A heterogeneidade entre homem e montanha, a exemplo de aquela que há entre saber e gozo, é o lugar que é visado e que orienta o cerne do poema. A reversibilidade mostra que não há uma separação por uma fronteira, e que não se trata de um *dentro e fora*.

O recurso da poesia é frequentemente linguístico e provisoriamente pode ser diferenciado do recurso visual da pintura. Quando Cheng diz que é na pintura que o *vazio* se manifesta de maneira mais visível, é preciso ter a percepção de que na escrita poética chinesa a dimensão visual não estará excluída, sendo ao contrário, um de seus principais recursos. A diferença é que o recurso visual da poesia é um modo de romper o semblante e de produzir um efeito de equivocidade, é uma das maneiras de forçar a língua. Enquanto que na pintura, a visualidade é seu modo por excelência.

O *vazio* se manifesta na pintura chinesa<sup>161</sup> pela presença de espaços não pintados do quadro. O espaço literalmente vazio do quadro não é inerte, ele dialoga com o conjunto do trabalho sendo essencial para o resultado final. Geralmente é ele o responsável pelo que há de mais vital no quadro. Uma outra forma de introduzir o *vazio* na pintura se dá não exatamente por um espaço não pintado, mas pela presença frequente de nuvens e névoas. É quase icônica a imagem de pinturas chinesas contendo uma montanha que tem abaixo um rio e entre eles uma nuvem numa imagem explícita da noção de litoral.

---

<sup>160</sup> Em *A instância da letra* é justamente em relação ao paralelismo que Lacan se refere à poesia chinesa.

<sup>161</sup> Sobretudo durante as dinastias Song (960-1279) e Yuan (1264-1368) esse espaço não pintado chegou a ocupar algumas vezes até dois terços do espaço do quadro.

Não é preciso ser um conhecedor de pintura chinesa para se ter essa imagem em mente, ela é extremamente frequente, todos nós já vimos uma tela chinesa desse tipo em algum momento. Em torno destas fortes metáforas culturais chinesas, montanha e água, a pintura também se encarrega à sua maneira, de operar um paralelismo e uma reversibilidade, apoiados na noção de litoral, por mais que eles o chamem apenas de *vazio* (*Vazio mediano*).

Alors qu'avec le Vide médian, le peintre crée l'impression que virtuellement la Montagne peut entrer dans le Vide pour se fondre en vagues et qu'inversement, l'Eau, passant par le Vide, peut s'ériger en Montagne. Ainsi, Montagne et Eau sont perçues non plus comme des éléments partiels, opposés et figés ; ils incarnent la loi dynamique du Réel. Toujours dans le domaine pictural, grâce au Vide qui bouleverse la perspective linéaire, on peut encore constater cette relation de devenir réciproque, d'une part entre l'homme et la nature à l'intérieur d'un tableau et , d'autre part, entre le spectateur et le tableau dans son entier. (F. Cheng, 1991, pp.47-48).

A pintura chinesa não se limita a reproduzir o aspecto exterior das coisas, na verdade ela tenta captar as linhas internas e fixar as relações opacas que existem entre elas. O modo com que representam a verdade como sendo opaca em relação à aparência das coisas, faz com que o pintor queira fazer do traço de seu pincel o traçado das linhas internas que dão vida a cada elemento a ser pintado. Isso opera um deslocamento praticamente inexistente na maior parte da história da pintura ocidental: o centro é deslocado da forma da pintura para o *traço do pincel*. Mais do que a nuvem entre montanha e rio, mais do que os espaços vazios das telas, é o *traço do pincel* a principal caracterização da noção de *litoral*.

Le Trait trace, aux yeux du peintre chinois, est réellement le trait d'union entre l'homme et le surnaturel. Car le Trait, par son unité interne et sa capacité de variation, est Un et Multiple. Il incarne le processus par lequel l'homme dessinant rejoint les gestes de la Création. (L'acte de tracer le Trait correspond à celui même que tire l'Un du Chaos, qui sépare le Ciel et la Terre). Le Trait est à la fois le Souffle, le Yin-Yang, le Ciel-Terre, les Dix-mille êtres" (F. Cheng, 1991, p.73).

Não encontramos em nenhum momento da história da arte chinesa, especificamente da pintura, o nu tal como o encontramos amplamente na arte ocidental, renascentista ou não. As figuras humanas nas pinturas chinesas dão impressão de um completo desconhecimento da anatomia humana, as articulações fazem ângulos muitas vezes impossíveis, além do mais ninguém encontrará um corpo num pintado, ou mesmo

esculpido tal como em Da Vinci ou Michelangelo. Por que se dá esse fenômeno? Não é em absoluto por qualquer desconhecimento da anatomia humana, nem por uma suposta inabilidade dos pintores chineses. Destaquemos o nu como um exemplo, a absoluta inexistência do nu na arte pictural chinesa se dá porque não é isso que os pintores buscam. Não visam a representação da realidade em termos da *mimese* platônica. Isso pode ser acompanhado no trabalho publicado por François Jullien, *Le nu impossible*. O que os pintores buscavam era a captura do *sopro*, do *Vazio mediano*, do próprio *vazio* através do exercício de sua arte. Se para Confúcio falar é um ato, a pintura para o pintor chinês é um pensamento em ação<sup>162</sup> (F. Cheng, 1991)<sup>163</sup>, um pensamento em ato.

O pensamento estético chinês é fundado sobre uma concepção organicista que propõe uma arte que tende, através da toda a sua história, recriar um microcosmo que seja reflexo de sua cosmologia ou, se dedica a encontrar uma ação, diria eu um ato, que se traduzisse na própria ação de litoral do *Vazio mediano*. A busca pelo gesto perfeito visa menos a estética do belo como a conhecemos - ela visa um gesto que seja o próprio *sopro do Vazio mediano*. Uma ação e um gesto onde o *Vazio mediano* é o lugar interno onde se estabelece a fonte do *sopro vital* (F. Cheng, 1991).

Por isso, o *Traço do pincel* adquire, para o pintor chinês, um extremo grau de refinamento. Ele não visa à representação, ele não se inspira pela *forma*. É exatamente o contrário daquilo que grande parte da arte pictural ocidental tentou alcançar. O refinamento do *traço do pincel* age no sentido de romper o invólucro da *forma*, e fazer saltar de seu interior a força pulsante do *sopro*, ou se preferirem, do *vazio*. Não seria nenhum excesso reescrever a frase acima dizendo que o *traço do pincel* age no sentido de romper a forma a fim de fazer emergir os afetos de gozo. É com pincel e tinta que o pintor – mais tarde falarei do calígrafo nesse mesmo sentido – consegue romper o semblante e fazer emergir o gozo.

Já disse eu, a diz-mansão do não-*mais* [papeludun], aquela pela qual se evoca o que instauro do sujeito no Hum-de-Plus, para que ele preencha a angústia d’Acoisa, ou seja, aquilo que conoto com o pequeno *a*, é aqui objeto por ser o cacife de qual aposta a ganhar com tinta e pincel? (Lacan, 1971/2003, p.21).

---

<sup>162</sup> Há um alcance ainda maior na ideia de Cheng de que a pintura chinesa é um pensamento em ação. O sentido que ele dá a essa leitura é a tese central do seu livro *Vide et Plein*. Segundo ele a pintura chinesa é também um a filosofia em ação, a ponto de debater a noção de *vazio* no pensamento chinês a partir da arte pictural daquele país. “*La peinture en Chine est pleinement une philosophie en action (...). C’est pour cette raison que nous avons choisi, pour l’étude du Vide, la peinture comme son domaine d’application.*” (F. Cheng, 1991, p.48).

<sup>163</sup> “*La peinture, une pensée en action*” (F. Cheng, 1991, p. 10).

A tinta e o pincel nas mãos do pintor e calígrafo chinês não estão a serviço da *forma*, na busca pelo *sopro* só há um caminho: dissolver o que constitui a forma numa total ruptura do semblante. Por isso, segundo Cheng, na China, dentre todas as artes a pintura ocupa o lugar supremo. Sendo um pensamento em ato é ela que revela o *mistério do universo*. Com relação à poesia, ela pode servir como um Outro, afinal ela inspira a própria poesia a buscar não a forma dos versos e das palavras, mas o *gesto* que movimenta a criação. A relação da pintura é com a única concessão feita por Lacan para se separar interior e exterior: ele aceita falar de interior do sujeito para situar o litoral como diferente da fronteira, é exatamente com relação a isso que peço licença para chamar de *interior do sujeito* que a pintura chinesa tem que ser concebida.

A imagem do desprendimento: a água que não se apega a nada, sempre pronta a instantaneamente voltar a partir, água que, mesmo antes da chegada do budismo, falava ao coração do chinês. Água, vazia de forma. (Michaux, 1999, p.31).

A noção de *Yin-yun* não deve ser confundida com a noção de *yin-yang*. Vimos no capítulo anterior que estes são dois dos três *sopros* que fenomenicamente dão vida e movimento do *sopro primordial* a todas as coisas. O *Yin-yun* é anterior ao *yin-yang*. Sendo assim não é um *sopro*, alguns procuram traduzi-lo como *caos*. Nele os sopros *yin* e *yang* ainda são puro devir. Os chineses diriam que é um estado de não-ser não estático, mas no qual pulsa o movimento para vir a ser. Uma espécie de impulso criador. Vale lembrar que é um pensamento que se absteve da imagem de um Deus criador, estando livre para ressurgir nas mãos que seguram o pincel embebido de tinta. O pintor antes de começar a pintura deve primeiro estar em consonância com esse desejo de criação, um desejo que executará no próprio gesto da pintura a passagem do *caos* para a vida, para a essência da pintura, ou seja, o *sopro* e o *vazio*. Portanto, *Yin-yun* não se confunde com o *vazio*; ela deve estar presente, enquanto força que impulsiona, desde o início da obra e principalmente durante todo o movimento de sua execução e permanecer viva após o termino. Um pintor achará que fez um bom trabalho não quando obtiver um determinado resultado estético, mas sim quando conseguir ser movido, e mover sua mão para dar escoamento a um gesto que recrie todas as coisas. Talvez um cristão fizesse a comparação de que o que se visa é repetir o gesto criador de Deus. Muito embora um chinês, no sentido clássico, não entendesse absolutamente nada do que esse cristão estaria falando.

É com relação a essa imagem de *Yin-yun* que a segunda noção, a de Traço Unário de Pincel, toma todo seu relevo. O Traço Unário do Pincel se extrai do *Yin-yun* enquanto primeira afirmação do ser. Ele é semelhante ao sopro primordial que se extrai do Vazio original. É por isso que é possível afirmar, como o próprio Shitao o fez, que o Traço, na ordem pictórica, é o equivalente ao sopro, ele é o seu traço tangível. O Traço não é uma simples linha. Com a ajuda de um pincel embebido em tinta, o artista deposita o traço sobre o papel. Por seu volume e sua soltura, seu *Yang* e seu *Yin*, pela impulsão e ritmo que comporta, o traço é, virtualmente e ao mesmo tempo, forma e movimento, volume e vislumbre. Ele constitui uma célula viva, uma unidade básica de um sistema de vida. (F. Cheng, 2003, p.148).

Quando se fala de *traço único, ou unário, do pincel* não está em jogo tanto a imagem da tinta sobre o papel; mais do que ela, que é a materialidade da pintura, está em jogo o gesto, o movimento. Falar de *traço único do pincel* é falar essencialmente de um *gesto único da mão, do pincel*, – e de certo modo, também, da *tinta*.

### 7.5 Shitao – entre a pintura e a caligrafia

O período de maior efervescência cultural e artística foi durante a dinastia Tang (618-907). Não sem motivo, Paul Dèmieville, e o próprio Cheng, se dedicaram especialmente a este período. Por outro lado, o pintor chinês que mais suscitou um interesse em Lacan foi de um período bem mais tardio, do período em que a China foi dominada pelos manchus, a dinastia Qing (1644-1911). A situação de dominação forçou um afastamento entre arte e política e uma nova classe de artistas se forma numa espécie de *nouvelle vague* (F. Cheng, 1991), que passa a ser designada como os *Quatro Eminentes Monges-Pintores*, embora tenham feito vias absolutamente solitárias: Hung Jen (1610-1663), K'um Ts'an (1612-1693), Chu Ta<sup>164</sup> (1626-1705) e Shih-t'ao (1641-1710).

Shih-t'ao, que habituamos a chamar de Shitao, teve uma personalidade complexa<sup>165</sup>, que se refletiu na sua marca como pintor. Ele escreveu um dos textos teóricos mais

---

<sup>164</sup> François Cheng publicou um livro belíssimo exclusivamente sobre Chu Ta, cujo título é o nome do pintor *Chu Ta*. Segundo Cheng, Chu Ta foi o mais ativo e o mais extravagante de todos. Sua maneira de dispor os traços de forma sucessiva é considerada única sendo por isso o mais “inimitável” dentre os pintores chineses, o que o torna o mais original de todos.

<sup>165</sup> “Son enfance tragique est marquée par la quête douloureuse d’une identité dont on cherche à la priver: son père, de la lignée royale des Ming, est assassiné après la mort du dernier empereur par des membres de sa propre famille qui se livrent à une lutte fratricide pour le pouvoir. Shih-t’ao, alors âgé de trois ans, ne devra sa vie qu’à la vigilance d’un serviteur qui la confie à un monastère. Mais l’éclat de son talent, son succès trop rapide, vont l’amener bientôt à faire acte d’allégeance auprès des nouveaux

importantes do pensamento estético chinês: *Observações sobre a pintura do monge Abóbora-amarga (Propos sur la peinture de moine Citrouille-amère<sup>166</sup>)*, tendo sido este um dos textos estudados nos encontros entre Lacan e Cheng.

É nesta obra que Shitao renova a tradição pictórica chinesa (Cheng, 2003), e é dela que podemos extrair essa relação íntima entre as noções de *yin-yun*, daquela que Lacan preferiu chamar de *traço unário do pincel* ao invés de *traço único do pincel* e o de *receptividade*. Para que o artista possa executar o *traço único do pincel* é preciso que:

o artista esteja em estado de acolhê-la. É aqui que intervém a noção de Receptividade. O Traço deve ser movido pelo sopro, mas, antes, é necessário que o próprio artista seja intimamente movido pelos sopros vitais, tanto pelo Yin e o Yang como pelo Vazio-mediano, esses mesmos que foram capazes de se incarnarem em bambu e em rocha, em montanha e em água. O artista deve atingir esse grau de franca disponibilidade onde os sopros internos que o habitam encontram-se em condições de se alternarem com os que vêm de Fora. O verdadeiro Traço só pode resultar desse encontro e dessa troca entre sopros internos e sopros externos. (F. Cheng, 2003, p.148).

Apesar de Shitao dizer que não é preciso uma grande disciplina nem uma assiduidade para o exercício da execução do traço, devemos lembrar que se trata das orientações de um monge<sup>167</sup>, cuja disciplina pode ser deduzida. A retórica que permeia a descrição de Shitao é bem própria aos discursos monásticos chineses comuns tanto ao taoísmo como ao budismo *ch'an*. A descrição feita por ele daquilo que se busca na noção de receptividade pode ser, sem grandes prejuízos, substituída pela descrição de outro monge *ch'an* na prática da meditação zen, o que os japoneses chamam de *zazen*.

Por outro lado, é possível reconhecer um princípio que orienta os ritos em Confúcio. Tanto nos ritos para este, quanto na noção de *receptividade* para Shitao a ação tem de estar em conformidade com o que um situa no coração, e o outro na alma, mas se

---

maîtres. Attiré vers le monde, il a le plus grand mal à se plier à la règle monastique qu'il a choisie. Esprit paradoxal, perpétuellement tiraillé par des forces contraires : tel va-t-il se révéler dans son oeuvre, aussi variée que féconde, placée toute sous le signe d'une incessante interrogation." (F. Cheng, 1991, p.35).

<sup>166</sup> A obra de Shitao recebeu o título que em francês seria *Propos sur la peinture*. Esta obra foi reeditada em Paris, em 1984 com o título *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*.

<sup>167</sup> Paralelamente vemos o quão intrincado é a relação entre as diversas escolas de pensamento chinês, sendo apenas por aproximação que separamos o taoísmo, do confucionismo e do budismo. Muitas vezes, e com frequência os pensamentos dessas escolas penetram uma nas outras. Aqui em Shitao isso pode ser exemplificado. Quem acompanhou com atenção seus desenvolvimentos teóricos sobre a arte da pintura, pode perceber claramente que recorre a noções fundamentais do taoísmo. Entretanto Shitao foi acolhido desde os três anos de idade num mosteiro zen-budista e recebeu ensinamentos do monge zen Lü-na Ben-yüeh.

referem ambos a uma ação que coloca em relevo a enunciação. Independentemente do nome que cada um dê, é uma enunciação que é visada, algo que parta de uma posição do ser falante e não de um aspecto formal.

Antes mesmo de Shitao, o *traço do pincel* já havia se tornado primordial em relação à pintura mesma. É possível ir ainda mais longe e dizer que nele encontramos mais do que uma representação chinesa da noção de *litoral*. O *traço do pincel* é o próprio manejo do *litoral* e da *letra* no domínio pictural dessa prática significativa

Gostaria de destacar como duas outras práticas significantes se encontram na pintura fazendo-se presentes mesmo que tenha em relação a ela uma autonomia. Trata-se da poesia e da caligrafia. Desde a dinastia Tang iniciou-se uma prática que se tornou constante a partir da dinastia Song, o uso de poemas nas pinturas. Muitos talvez se recordem de terem visto pinturas chinesas com uma série de caracteres escritos na própria tela. São poemas. Eles não visam interpretar ou comentar a imagem pintada, nem compõem uma realidade separada do quadro. Não há um hiato que os separe. Assim como, por exemplo, o espaço não pintado faz parte do quadro e lhe confere movimento, o mesmo ocorre com a poesia. O ritmo da poesia se agrega ao ritmo da pintura.

É curioso não ter encontrado um comentário específico de Lacan a esse respeito, uma vez que é uma característica marcante na pintura chinesa como um elemento fundamental na construção da teoria da escrita em Lacan. O poema na pintura não explora as virtudes figurativas da materialidade dos caracteres, já há o suficiente a ser dado ao olhar em uma pintura. O ritmo que ele suscita é o ritmo próprio de uma poesia oral, que deverá ser lida em voz alta, pelo que ecoa de sua tonalidade. Em outras palavras é a inscrição da dimensão da fala sobre a inscrição de uma imagem que se esboça como escrita – muito embora não o seja.

A poesia na pintura revela o pensamento do pintor-poeta no momento que antecede a criação. Portanto não há um pintor que convida um poeta para escrever em sua pintura, nem se trata de uma citação de outro poeta. Tornara-se comum que um pintor fosse ao mesmo tempo poeta e calígrafo, não necessariamente nesta ordem. Um poema escrito em uma pintura não é exatamente apenas um poema, posto que não precisaria estar ali;

nem é exatamente apenas uma pintura, que o dispensaria. O manuseio do litoral parece nunca ter deixado de presentificar-se de diferentes maneiras na arte chinesa.

## 7.6 A caligrafia chinesa

A outra prática significativa que se confunde com a pintura é a caligrafia. No entanto é preciso ter clareza que são dois domínios distintos. A caligrafia não é uma pintura, assim como esta não é aquela. Shitao foi um calígrafo, cuja habilidade é igualmente apresentada tanto na pintura quanto na caligrafia. Sua caligrafia a exemplo de sua pintura foi extremamente variada e pulsante. Por mais que o livro de Shitao lido por Lacan, aborde basicamente a pintura apesar de falar também da caligrafia, não se pode considerá-las como sendo uma única e mesma arte. Por mais que a tangencie e que suas considerações lhe caiam bem. Essa facilidade de adesão com a caligrafia se deve a dois fatores: primeiro porque a própria pintura já havia encontrado no *traço do pincel* seu cerne; segundo porque o valor do *traço* para a pintura é ele mesmo uma importação da *caligrafia*. Não se trata de mera coincidência, a caligrafia influenciou de maneira decisiva a pintura chinesa.

A *arte do Traço* na caligrafia introduziu uma *arte do Traço* na pintura – lembrando que se trata menos da transmissão de uma técnica do que de um princípio que implica *movimento/gesto, instantaneidade e ritmo*. A apreensão do movimento da mão do calígrafo que faz o traço sem o recurso do retoque, tentando capturar o *sopro*, executando uma prática do *litoral*, é absorvida como fundamento para a pintura. Grande parte do que descrevi até aqui a respeito da pintura, se deve em alguma medida, à influência da caligrafia. Isso é ainda mais facilitado em virtude de uma interseção inexistente em nossa cultura: o pincel que pinta o quadro é o mesmo que escreve a letra. Com a diferença de que na pintura há uma abundância de traços enquanto que na caligrafia há economia deles. A caligrafia sempre é uma operação de redução.

Novamente, a partir dos Tang, como pode ser visto em Wu Tao-tzu, a execução de um quadro é feita de maneira espontânea e sem retoques, a fim de executar o ritmo dos gestos sem que ele seja interrompido (F. Cheng, 1991). Esse é o princípio da caligrafia que, sempre em relação a uma escrita, sempre em torno de um caractere – o que não é o



caso da pintura – passa a buscar nele outro modo de apresentação que de uma simples grafia. A preferência pelo estilo cursivo se dá, também, em virtude de poder realizar o traço sem retirar o pincel do papel, interrompendo assim o ritmo vital.

Os chineses haviam se habituado, através da caligrafia, a valorizar a prática de tocar as coisas concretas pela via de *traços* mais íntimos e essenciais, o que abriu caminho para um tipo de pintura que se tornou predominante.

La calligraphie est venue em exploiter la beauté plastique. Cet art est fondé, d'une part, sur la structure harmonieuse ou contrastive des traits et, d'autre part, sur l'aspect sensible et variété des traits faits de pleins et de déliés. Aboutissant au style cursif et rapide, la calligraphie a introduit enfin la notion de rythme et de souffle. Elle est devenue un art complet. En la pratiquant, le calligraphe a l'impression de s'impliquer en entier, c'est un engagement à la fois du corps, de l'esprit et de la sensibilité." (Cheng, 1991, p.76).

Volto a dizer que a arte da escrita chinesa, chamada por nós de caligrafia, é, sobretudo um modo de tocar o corpo. Ela visa à ressonância no corpo, e não a uma ressonância semântica. Na caligrafia chinesa, Lacan encontrou uma das práticas significantes que visam uma ressonância outra que não a semântica.

A manobra ou manuseio do pincel é de suma importância na arte da escrita chinesa. O pincel deve ser mantido numa posição absolutamente vertical sem apoiar os cotovelos sobre a mesa, e não segurá-lo em nenhuma de suas extremidades. A somatória de regras estritas para a execução da arte caligráfica pode parecer a um iniciante alguma coisa fora do bom senso e da naturalidade de um movimento que cabe a uma escrita. Toda a disposição do corpo em relação ao pincel e à mesa deve ser seguida e acrescida das demais condições para a execução que exigem do corpo uma disciplina que realmente não lhe é natural.

La posture, la position du bras et de la main, le contrôle de la pointe du pinceau, les manoeuvres horizontales et verticales, les mouvements lents et rapides, la forme des éléments et l'agencement du caractère. Tout cela semble impossible à faire tenir ensemble. Le désarroi est d'autant plus grand que la coordination de toutes ces opérations se fait un vue d'un geste que le débutant ne sent pas encore, dont il n'as pas l'idée. (Billeter, 2005, p.158).

Dito de uma maneira bem simplificada, a caligrafia comporta pelo menos três momentos básicos na sua execução, o início, o meio e o fim, cada um deles é marcado por sua devida função e importância. O primeiro geralmente é chamado de *ataque*, *qi bi*, que significa o primeiro lance, o primeiro contato do pincel com a superfície; ele pode ser *direto* que é o mais usado na forma cursiva, *caoshu*<sup>168</sup>, e é bem característico pela sua vivacidade, e o *indireto* que procura dar mais forma às extremidades, sendo mais suave e usado na forma regular *kaishu*. O segundo é o *desenvolvimento*, *xingbi*, significa fazer seguir o pincel de modo a realizar a forma do caractere. Por fim, o *encerramento* ou *término*, *soubi*, o movimento de conclusão e retirada do pincel para fechar o elemento.

O prazer de abstrair venceu.

O pincel permitiu o passo, o papel facilitou a passagem.

O real original, o concreto e os sinais que lhe eram próximos, a partir de então podia-se comodamente abstrair deles, abstrair, andar depressa, depressa por bruscos traços que deslizavam sem resistência sobre o papel, permitindo um outro modo de ser chinês. (Michaux, 1999, pp.13-15).

É estritamente em função do movimento do pincel que a escrita caligráfica se transforma numa realidade sensível. A manobra do pincel pode dar a um caractere simples uma potência e uma densidade inexistente na sua forma regular, do mesmo modo que pode dotar um caractere complexo de uma pureza e uma simplicidade ímpar. É o manejo do pincel que transporta uma forma de sua universalidade para uma realização original e única. Exatamente como observou Lacan (2003, p. 20) em *Lituraterra* ao dizer que “o singular da mão esmaga o universal”.

Os caracteres evoluídos convinham mais do que os arcaicos à velocidade, à agilidade, à viva gestualidade. Certa pintura chinesa de paisagem pede velocidade, só pode executar-se com o mesmo relaxamento da pata do tigre quando salta. (Para isso é preciso ter estado contido, concentrado, porém, sem tensão).

Do mesmo modo, o calígrafo deve primeiro recolher-se, carregar-se de energia para dela se libertar depois, para dela se descarregar. De uma só vez.

O saber, os ‘quatro tesouros’ da sala de literatura (pincel, papel, tinta, tinteiro) é considerável e complexo. Mas depois...

A mão deve estar vazia a fim de não por obstáculos ao influxo que lhe é comunicado. Deve estar pronta para o mais pequeno impulso, assim como para o mais violento. Suporte de eflúvios, de influxos. (Michaux, 1999, p.29).

---

<sup>168</sup> Descrevi os estilos de escrita usados em outro capítulo.

É de posse de uma liberdade de expressão que usamos a palavra *traço* para indicar o traço do pincel ou a arte do traço no que se refere à caligrafia chinesa. O fato do pincel ser o mesmo usado para a escrita, para a caligrafia e para a pintura, pode ter deixado contribuído para que não surgisse uma questão que fez parte da arte ocidental. Segundo Jean-François Billeter o pincel, para os chineses, não foi conhecido por produzir traços, ele se tornou o meio para engendrar formas de outra ordem.

E a página perfeita é a que parece ‘riscada de um traço’.

A China virtuosa, ocupada de harmonia, não teria apreciado o abstruso.

A escrita deve possuir uma virtude tonificante. É uma conduta.

Mostrar um belo equilíbrio, um que seja exemplar. Até os apaixonados a que chamaram ‘loucos de caligrafia’, e nela perdiam o beber e o comer e o sono e o equilíbrio de uma vida, traçavam, quando retomavam o pincel, caracteres isentos de desequilíbrio, cheios, pelo contrário, de um novo e soberbo equilíbrio.

A ordem superior é dinâmica.

Assim a escrita chinesa, salva ao mesmo tempo do barroco e da rigidez, armadilhas dos calígrafos. (Michaux, 1999, p.41).

Não se trata de empreender um debate crítico do bom ou mau uso do termo *traço* para a caligrafia, ele é consagrado em diversos idiomas e traduções. A rigor, não é necessário um pincel para se fazer um traço. Ao contrário, o pincel é aquilo com que não é possível fazer um traço. Qualquer objeto que tenha uma ponta capaz de fazer um traçado pode fazer uma linha que será chamada genericamente de *traço*. Não é por acaso que se pode usar a expressão *traçado geométrico*. Um traço regular é em resumo uma linha, e esta é uma abstração geométrica que nos auxilia na apreensão racional do espaço. O essencial dos desenhos geométricos, dos mapas antigos, ou mesmo dos nossos *GPSs*, é composto por essas linhas, esses traços para uma abstração racional. Esse traço-linha pode se afastar da pura abstração no momento, por exemplo, que o amante da rainha lhe escreve uma carta, antes dela ser roubada. Essa carta roubada não participa da escrita pensada a partir da escrita chinesa, até mesmo por ser feita por linhas sem espessura. A linha geométrica influenciou a arte europeia impondo inicialmente dois campos distintos: de um lado a linha, desprovida de cor, espessura, com toda a sua natureza abstrata, intelectual e racional – seu papel é basicamente o de separar, definir, ordenar, medir e representar o número e a proporção; de outro lado a pintura com cores, textura, e outras qualidades sensíveis que não são mensuráveis, mas fazem apelo aos sentidos. Podemos encontrar uma enormidade de trabalhos de Leonardo da Vinci em que encontramos uma versão desenhada e uma posterior pintada. Outros pintores europeus, atentos à

proporção e à perfeição da perspectiva atingidas no desenho, encontraram formas de lhe conferirem cores e sensibilidade fazendo uma pintura consequente de uma reunião das duas referências.

O que se deve entender por *traço do pincel* na arte da caligrafia chinesa não tem nenhuma vizinhança com nenhuma dessas formas em ação na arte ocidental. Na tradução do livro de Shitao para o francês, Pierre Ryckmans traduziu *hua*, como *trait de pinceau*. Resumidamente, *hua* tem o sentido de *elementos alongados, desenvolvidos*; mas pode significar também o *gesto de traçar, a ação de executar aquilo mesmo que é traçado*. Partindo do termo usado por Shitao, *hua*, é possível apreender que pode ser entendido, grosso modo, como *traço do pincel*, levando-se em conta as observações feitas, e também a *ação, o movimento* que executa aquilo que se inscreve sobre uma determinada superfície. A indecidibilidade de *hua* como *traço do pincel* ou a *ação da mão e do pincel*, não implica a exclusão de nenhum deles. Na verdade nos auxilia no entendimento do que se trata ao falarmos de caligrafia chinesa.

Em outro capítulo abordei os estilos de escrita<sup>169</sup> onde justifiquei que seria necessário retornar a eles para falar da caligrafia. Esse é o momento de fazê-lo, visando em primeiro lugar, compreender o que Lacan se referia ao dizer “o que deles se elide na escrita cursiva” (Lacan, 1971/2003, p.20). Atendo-me ao estilo cursivo, o *caoshu*, um estilo praticamente destacado dos demais, composto por caracteres acentuadamente modificados por uma escrita rápida, quase como uma estenografia, como se tentasse capturar o elemento também por uma contração do tempo. O tempo no uso da escrita cursiva não é tomado como uma extensão, nem é explicitamente visado, funciona mais como um relâmpago.

Nesta caligrafia – arte do tempo, expressão do trajeto, da corrida – o que suscita admiração (para além da harmonia, da vivacidade, e dominando-as) é a espontaneidade, que pode ir quase até à explosão.

Deixar de imitar a natureza. Significá-la. Por traços, arrebatamentos.

Ascese do imediato, do relâmpago. (Michaux, 1999, p.33).

Na sua execução a ênfase recai sobre o *ataque* e o *término* contraindo o desenvolvimento a status menor. Contudo isso em nada compromete a qualidade da

---

<sup>169</sup> *Lishu, xingshu, kaishu e caoshu.*

caligrafia, sendo apenas um modo de manejar com o ritmo que ressoa de uma posição subjetiva, passando pelo corpo, pelo pincel, tinta e papel, para, em seguida, ressoar no corpo.

Existem casos em que a redução operada pela escrita cursiva *caoshu* ainda conserva alguns elementos do caractere original, mas que apenas um conhecedor da arte poderia identificar. Isso porque a economia de movimentos, a redução faz com que um caractere que pode ser formado por vários outros caracteres e conseqüentemente por vários traços, sem escrito em *caoshu*, com apenas um traço e um único movimento rápido. Em casos mais extremos o gesto do calígrafo pode elidir completamente a forma regular do caractere. Neste caso a forma clara e definida do caractere no seu estilo regular *kaishu* é inteiramente substituída pela *opacidade* obtida pela caligrafia.

O sinal apresenta, sem forçar, uma ocasião de voltar à coisa, ao ver que não tem mais que se introduzir lá dentro, à passagem, expressão realmente exprimível. (Michaux, 1999, p.27).

O calígrafo rompe o semblante para fazer aparecer a opacidade do gozo. Se vale do recurso significante e do efeito de sentido para, através deles, romper a forma e intervir com a letra. Abre mão da ressonância semântica quando desprovê o significante de sua forma legível, de seu semblante, para obter, num manejo do *litoral*, intervindo com a *letra*, obter uma *escrita ilegível* embora plena de ressonâncias no corpo.

Lacan:

“Permitam-me avaliar o que deles se elide na escrita cursiva, na qual o singular da mão esmaga o universal, ou seja, propriamente aquilo que lhes ensino só ter valor pelo significante? Não o encontro mais ali, mas é por eu ser novato” – e um pouco mais à frente – O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela junção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura. (Lacan, 1971/2003, p.21).

O convite do calígrafo àquele que lhe contempla a obra é um esforço de leitura, no sentido lacaniano de leitura do sintoma. De modo algum o objetivo da caligrafia é ser posto como objeto de decifração. Lacan não encontra no *caoshu* por estar elidido é o significante, o semblante. Ele encontra o escoamento o das águas da planície siberiana, metáfora maior de Lacan para falar da caligrafia. A escrita cursiva, *caoshu*, é o

escoamento das águas oriundo da chuva de semblantes. Não há como se fazer sujeito sem que haja uma operação de conjunção entre a chuva de semblantes e a escrita do escoamento das águas, entre o estilo regular/significante (efeito de linguagem) e a opacidade da escrita caligráfica. Onde Lacan nomeou o litoral é onde ele situa uma conjunção por onde se faz o sujeito.

Para entender porque a pintura demonstra seu casamento com a letra sob a forma da caligrafia é preciso partir, em primeiro lugar de que a pintura em questão é também a chinesa, com algumas características já descritas. Em segundo lugar que a caligrafia é diferente da pintura, apesar dos pontos de tangenciamento. Terceiro: uma se dedica à escrita, a outra toma principalmente elementos da natureza. Por fim, a caligrafia pode parecer uma pintura pelas qualidades estéticas; do mesmo modo que pode parecer uma escrita de significantes, não sendo. Ela é o exemplo de como o semblante da pintura pode ser rompido fazendo aparecer a letra. Se Lacan chama isso de casamento é por levar em conta a união que se viabiliza pelo litoral, sem esquecer-se do furo que ela implica já que não é pintura nem uma escrita regular. Um casamento que não se faz sem descontinuidade. É a façanha de fazer uma rasura sem ter que apagar coisa alguma.

## 7.7 O sujeito japonês

A façanha da caligrafia, segundo Lacan, é sem chances para um ocidentado... mas, quem sabe para um sujeito japonês?

Quanto aos seres realmente falantes, o *on-yomi* basta para comentar o *kun-yomi*. A pinça que eles criam um com o outro é o bem-estar daqueles a quem formam, para que eles saiam disso tão frescos quanto waffle quente.

Nem todo mundo tem a felicidade de falar chinês em sua língua, por ser esta um dialeto dele, nem, sobretudo – ponto mais importante –, de ter tirado do chinês uma escrita tão estranha em sua língua, que isso torna palpável, a todo momento, a distância entre o pensamento, isto é, o inconsciente, e a fala. Ou seja, a distância tão embaraçosa de destacar nas línguas internacionais que se revelaram pertinentes para a psicanálise. (Lacan, 1972/2003, pp.499-500).

Essa passagem de *Aviso ao leitor japonês* escrita por ocasião da publicação dos *Escritos* em japonês é contemporânea da lição sobre *Lituraterra*. A diferença é de apenas uma questão de meses. Neste, ele havia antecipado praticamente os mesmos elementos:

Eu gostaria de dar um testemunho do que se produz por um fato já assinalado, qual seja, o de uma língua, o japonês, tal como trabalhada pela escrita [*écriture*]. No estar incluído na língua japonesa um efeito de escrita, o importante é que ele continue ligado à escrita, e que aquele que é portador do efeito de escrita seja uma escrita especializada, uma vez que em japonês ela pode ser lida com duas pronúncias diferentes: como *on-yomi*, sua pronúncia em caracteres, o caractere se pronuncia distintamente como tal, e como *kun-yomi*, a maneira como se diz em japonês o que ele quer dizer. (Lacan, 1971/2003, p.24).

As considerações de Lacan acerca do sujeito japonês, da coisa japonesa e de uma possível inanalísabilidade do japonês, suscitaram debates frequentes que permanecem atuais<sup>170</sup>. Em virtude disso, não é mais novidade do meio psicanalítico algumas observações sobre a língua e a escrita japonesas. É possível que entre os psicanalistas o tema *Japão* suscite mais curiosidade do que o chinês. O próprio Barthes falou de um *sistema Japão*<sup>171</sup>, sem propor algo análogo para a China. Esse país o fascinou de um modo significativo, principalmente como semiólogo. Viu ali um império de signos, que Lacan preferiu chamar de império dos semblantes. Destacou uma série de aspectos da vida do japonês desde a culinária, a arte, poesia, teatro, passando pelas máquinas caça-níqueis até o cerimonial, dentre outros. Essa plethora de signos facilita o caminho para falarmos de pintura japonesa, caligrafia japonesa, por exemplo. Todavia não é a mesma coisa falar de caligrafia e língua japonesa.

Sem dúvida, estamos autorizados a falar da caligrafia japonesa, assim como da pintura japonesa, do mesmo modo que falamos da música brasileira e da pintura birmanesa. Neste caso, nossa referência é a fronteira. Nos limitamos a pensar o território – se a música é feita no Brasil, é brasileira, se é feita no Tibete é tibetana, e assim por diante. Só assim, na lógica territorial, em termos de nacionalidade, é que podemos falar de pintura e caligrafia japonesas. Para Roger Pol-Droit há uma filosofia indiana, enquanto que François Jullien dirá que não há *pensamento oriental* nem *filosofia oriental*, mas sim *pensamento chinês*, ou *filosofia chinesa*, para dizer que qualquer forma de filosofia

---

<sup>170</sup> Não me dedicarei a discorrer muito sobre o tema, sugerindo como leitura os trabalhos do grupo Franco-Japonês do Campo Freudiano, os textos e entrevistas de Shin'ya Ogasawara. Entre os diversos brasileiros que abordaram a questão sugiro a leitura do livro de Ram Mandil, *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*, que aborda o tema especialmente no capítulo *O escrito para não ser lido*; o livro de Marcia Rosa, *Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro*. Vale dizer que nestes dois últimos os leitores encontrarão descrições e comentários esclarecedores sobre a metáfora da planície siberiana utilizada por Lacan em *Lituraterra*, a mesma que optem por comentar a partir da escrita de um caractere chinês.

<sup>171</sup> Em *O império dos signos*.

oriental, tem suas bases na chinesa. A China está para o Japão, em diversas instâncias, assim como a Grécia está para o pensamento ocidental.

Isso não diminui em nada o valor dos signos ou semblantes no Japão, muito menos o valor da caligrafia e pinturas desenvolvidas em terras japonesas. Mas não são nem uma nem outra, japonesas de fato. A riqueza de semblantes japoneses não impediu que a Samsung fosse condenada por espionagem e roubo de informações tecnológicas da Apple. Questões jurídicas, tecnológicas e morais a parte, os japoneses sempre *importaram* e tiveram uma paixão por aprimorar, ou ao menos, rebuscar, o que muitas vezes eles transformam em sinônimos, tudo aquilo que capturavam de fora. Assim como a pintura, a caligrafia, o zen, mesmo que possam parecer japoneses são chineses, a escrita também foi importada da China de uma maneira mais sistemática, apenas no século VI. Esse processo havia começado por volta do século IV, mas só ocorreu de maneira mais consistente quase dois séculos depois.

Os japoneses até então não haviam desenvolvido um escrita e, a exemplo dos coreanos encontraram na escrita chinesa o sistema de que tanto necessitavam. Porém, as duas línguas não só não são iguais, como têm características bem distintas. A língua chinesa é basicamente morfemática, onde uma sílaba praticamente se equivale a uma palavra, enquanto que a japonesa é constituída de várias sílabas. O que um chinês pode falar usando apenas uma sílaba, o japonês geralmente precisa empregar mais de uma. Somente isso já nos dá uma ideia de como esse ajuste exigiu um esforço. O que parece não ter sido um impedimento, inclusive porque até nos dias de hoje os japoneses adoram desenvolver e requintar tecnologias de outros países. Além de ser polimorfêmica nela os tons estão absolutamente abolidos, não havendo qualquer distinção de tom a ser grafada. Enquanto que a chinesa é basicamente tonal. Cada variação do tom de uma palavra falada em chinês encontra um caractere que lhe é correspondente. Onde encaixá-las numa língua que desconhece a variação dos tons?

Em chinês, há uma dissimetria entre morfemas e sílabas – tem-se elevado número de morfemas que têm que conviver com uma possibilidade bem menor de sons emitidos por sílabas distintamente justificáveis. Por isso, moldar a pronúncia japonesa em função da pronúncia chinesa produziria um número incontornável de homofonias e isso exigiria uma alteração da língua japonesa em função de uma outra língua. O japonês teria que se



*achinesar*. Nunca foi esse o caso. O Japão importou a escrita, não a língua dos chineses – e isso faz toda a diferença.

Aqueles que preferem chamar os sinogramas, a escrita morfemática, de escrita logográfica em oposição à escrita fonográfica, dirão que a escrita japonesa teve que se tornar um sistema misto (Sampson, 1996). Aí está mais uma diferença que interessa diretamente a Lacan. A escrita chinesa, onde foi possível erguer ou reformular a teoria da escrita e da letra em psicanálise, é uma logográfica, como já abordei antes. A escrita japonesa é em parte logográfica, pela importação da escrita chinesa, e em parte fonográfica, como uma maneira de lidar com a diferença das duas línguas. Isso quer dizer que para uma grafia chinesa que indica uma sílaba, o japonês teve que criar outras grafias para escrever, digamos assim, as sílabas que sobravam na sua língua. A diferença no número de sílabas usadas no japonês não podia ser simplesmente ignorada.

Durante séculos a escrita japonesa se aprimorou como uma atividade de grupos de intelectuais que não precisavam dar à escrita um aspecto funcional como os funcionários públicos chineses tiveram que fazer. Se num país a escrita visava um uso prático e também de erudição e poder, no outro o tripé se manteve, mas substituindo a praticidade pela complexidade. A língua japonesa se tornou um complexo sistema para articular som, significado e escrita (Sampson, 1996).

Os caracteres chineses, *zi* (uma sílaba para dizer caractere, e *hanzi*, para dizer *caractere chinês da época dos Han* – dinastia Han), são chamados em japonês de *kanji* (aqui há uma proximidade sonora entre *hanzi* e *kanji*). Eles compõem um sistema em que cada caractere possui um som e um sentido, exatamente como no chinês. Além dele, o Japão desenvolveu alguns séculos depois da entrada e adoção dos *kanjis* dois sistemas silábicos para comportar o número maior de sílabas características de sua identidade linguística: os *kanas*. Diferentemente dos *kanjis*, dos caracteres chineses, os *kanas* são japoneses, desenvolvidos a partir dos caracteres chineses, mas ainda assim japoneses. Não há nada semelhante a um *kana* na escrita chinesa. Se os *kanjis* indicam som e sentido, os *kanas* indicam *apenas o som*. Assim, uma *kana* que se pronuncia *ma* pode ser usado em qualquer palavra que contenha essa sílaba. Não há um alfabeto, mas um silabário. É como se ao querer dizer *cinema* um japonês, na ausência de um caractere para dizer o mesmo, dispusesse, no entanto, de um *kanji* para escrever *ci*. Faltaria então

o *ne* e o *ma* – com os *kanas* eles *resolvem* esse problema. Essa palavra terá que ser escrita, nesse exemplo fictício, com um *kanji* (*ci*) e dois *kanas* (*ne + ma*).

Porém, se observarem, tomei partido neste exemplo fictício ao dizer que um *kanji* seria usado para pronunciar *ci*. Isso não é automático. Os japoneses criaram duas formas de ler o caractere chinês que ele importaram. Não nos esqueçamos de que são formas de pronunciar uma escrita que foi adotada por eles, que passou a fazer parte da apresentação linguística daquele país. Não se trata de um código para ler a língua do Outro, não é uma capacidade de tradução linguística, senão eles poderiam fazer isso com qualquer língua e os japoneses seriam os tradutores mais bem pagos do mundo. Quando Lacan diz que nem todo mudo tem a felicidade de falar chinês na sua própria língua, trata-se muito mais de uma provocação e do que ele busca produzir de ressonância com sua fala do que algo que tenha que ser tomado literalmente. O japonês fala japonês, o chinês fala chinês. Não há japonês que fale chinês falando japonês. Falando analiticante, sempre falamos a língua do Outro. Porém, linguisticamente, não se fala a língua do outro na mesma língua, em qualquer lugar do mundo. Isso tem que ser levado em consideração para entender o que é o sujeito japonês, segundo Lacan.

Como ia dizendo, foi necessário criar duas maneiras de ler o caractere chinês, adotado como escrita do país. Como cada caractere é uma unidade de som e de sentido, optaram por fraturar essa unidade. O *kanji* passou a indicar ou o som, ou o sentido. Sem que os chineses soubessem nada disso, afinal, se trata de um arranjo de soberania. Quando um japonês usa um caractere chinês adotado pelo seu país valendo pelo sentido que ele tem, ele lhe dará a pronúncia que ele dispõe na própria língua para indicar aquele sentido. Então, 人 tem em chinês um som, *ren*, e um sentido, *homem*. O japonês ao adotar para este caractere a opção pelo sentido (*homem*), usará a pronúncia que em sua língua já era usada para dizer *homem*, no caso, *hito*. A isso chamamos *kun-yomi*. Onde *kun* significa *instrução*. A leitura de 人 segue a instrução dada pelo sentido, estando-se livre para pronunciar com aquilo que a língua já oferecia. Assim como ao vermos 5 lemos *cinco*, enquanto um inglês lê *five*.

Por outro lado, o *kanji* pode ser tomado apenas pelo som, desconsiderando-se o sentido. Neste caso o caractere não terá nenhum valor com relação ao significado que ele

evocava originalmente, descolado do sentido, ele valerá apenas como som, como se fosse uma espécie de *kana*. Como *on* significa *som* e *yomi* significa *leitura*, este é o *on-yomi*.

Disso extraímos que a leitura *kun-yomi*, com a pronúncia oriunda do idioma japonês, tem o sentido em função de um isomorfismo semântico em relação ao caractere chinês. O contrário da pronúncia do *on-yomi* onde há um significante sem sentido, apreendido apenas como som. Um mesmo caractere pode, ora ser lido do modo *kun-yomi*, ora do modo *on-yomi*. Quando isso acontece pode-se dizer que o *on-yomi* é uma cifração do *kun-yomi*, enquanto este é uma decifração por incluir o sentido. 人 tem seu sentido decifrado com a leitura *kun-yomi*; por isso ela é do campo da decifração. Rompendo com o sentido e adotando apenas o som é com se houvesse a adoção de uma cifra numa partitura. Essa é a leitura cifração *on-yomi*.

Segundo Ogasawara, é em decorrência dessas duas formas de leituras que Lacan teria falado que o japonês não seria analisável. Segundo ele, Laca acredita que há na língua japonesa uma correspondência estabelecida entre *on-yomi* e *kun-yomi*. Se um é a cifração do outro haveria neste caso “uma tradução automática do registro da letra do ‘on-yomi’ para o da palavra do ‘kun-yomi’ – isto é, há uma decifração automática que passaria ao largo do artifício do discurso analítico.” (Ogasawara, n.d., p. 65). Se o analista deve saber ler a letra do sintoma e, durante a análise esse saber ler é transmitido ao analisante (Miller, 2011), o japonês não precisaria do dispositivo analítico por já saber ler, por um recurso próprio à sua língua em relação à letra. Neste caso, na língua japonesa a distância entre o inconsciente intérprete e a palavra seria tangível.

A primeira objeção a fazer, na verdade já foi feita: em outras línguas não precisamos construir um sistema tão complexo como o japonês, mas podemos ler algarismos romanos em nossa própria língua, o mesmo com algarismos arábicos; assim como o inglês e o francês podem dizer *dinner* cada um em sua própria língua desde que um rei<sup>172</sup> decidiu invadir o outro país e levou com ele algumas palavras, comidas e diversões. Quando marcamos um encontro com alguém e perguntamos, *A que horas nos encontramos?* e ouvimos *3 está ótimo*, jamais vamos pensar que se trata de três pessoas, as *três Marias*, ou que seja uma exigência quanto ao número de garrafas de vinho, e sim

---

<sup>172</sup> Guilherme dos normandos, o Conquistador.

que se trata das 3 horas, provavelmente da tarde, posto que não seria de bom tom um encontro às 3 da manhã. Do mesmo modo procede um japonês ao falar. Ele não decifra automaticamente se é *on-yomi* ou se é *kun-yomi*, ele conta com marcações gráficas e principalmente com o contexto. Como sua escrita tem *kanjis* e os *kanas* (Hiragana e Katakana) estes se tornam referências fundamentais para uma decisão entre qual sistema de leitura usar. Por fim existe uma intervenção oficial nisso:

Até a Segunda Guerra Mundial, qualquer caractere chinês podia ser empregado em japonês, o que acontecia de fato com um grande número deles. Em 1927, os grandes jornais de Tóquio utilizavam entre 7.500 e 8.000 caracteres, e estimava-se que um leitor culto devia conhecer cerca de 5.000. (Alleton, 2010, p.107).

Após a guerra, estimulado pela pressão americana e por outra interna “o governo japonês publicou em 1946 uma lista de 1.850 caracteres que podiam ser utilizados ‘temporariamente’, até que fosse feita uma reforma mais radical.” (Alleton, 2010, p.107). “Dos 1.850 ‘*kanjis* aprovados’: 844 dos *kanjis* têm apenas leituras *on*... 30 têm apenas leituras *kun*... os restantes 976 têm, cada um, uma leitura *on* e uma leitura *kun*, num total de 1.103 *on* e 1.085 *kun*” (Sampson, 1996, p.207).

O pressuposto lacaniano, ainda segundo Ogasawara, “consiste em sobrepor a duplicidade do registro do ‘*on-yomi*’ e do ‘*kun-yomi*’ à duplicidade mais geral do registro da linguagem”, mas, felizmente ele adverte, “essa sobreposição é uma ficção teórica” (Ogasawara, n.d., 66). Na clínica, em pleno Japão, o sintoma permanece opaco sem tradução automática como em qualquer lugar do mundo.

Não podemos dizer que pelo fato da relação do japonês com a escrita ter um lugar privilegiado, isso signifique que ela lhe ofereça algum tipo de garantia, muito menos que ele a tome no lugar de um Outro não barrado. Como diz Henri Michaux “na escrita, a religião recuava. A irreligião da escrita começava” (Michaux, 1999, p.17). O que dizer da prática da caligrafia que ao contrário de erguer um Outro não barrado acaba por romper o semblante para fazer surgir a opacidade do gozo? O que dizer do Haikai que pela brevidade exerce uma suspensão do sentido através da linguagem?

É verdade que Lacan disse que o japonês em “um de seus registros pode satisfazer-se com a referência à escrita, e o outro, com o exercício da fala” (Lacan, 1971/2009,

p.117). Sem dúvida. Assim como Marguerite Duras, James Joyce, etc., por um lado; e por outro lado, numa outra perspectiva, quem, ao se satisfazer da fantasia não se satisfaz em referência à escrita?

Do mesmo modo, como dizer que não há um amor endereçado ao saber e sim à letra, e mesmo uma fetichização da letra? A questão é de qual saber estamos falando? Do mesmo saber que a tradição ocidental conheceu? De quais figuras de saber falamos ao afirmarmos que não há uma relação com o saber e sim com a escrita? De onde os japoneses retiraram a escrita? Seria por uma desconsideração do lugar do saber? O saber para o japonês tem uma clara filiação para com as figuras de saber na China. A relação com as inúmeras cerimônias buscam suscitar menos as formas do que a enunciação numa clara transferência aos ensinamentos de Confúcio. Tanto a forma é o que menos importa como o ato que é visado (o que não impede que muitos façam apenas pantomimas) que adotaram como seu o zen, cujo ensinamento básico compartilhado com o taoísmo é que de *a forma é o vazio*. Kabuki, ikebana, cerimônia do chá, artes marciais, caligrafia, etc.. Estas não seriam relações também com o saber? E não seriam outras formas de satisfação para além da escrita? Algumas delas podendo ser outras formas de, assim como caligrafia, fixar um modo de litoral separando gozo de uma articulação significativa.

Dizer que a escrita ou a letra são fetichizadas seja pelo japonês ou pelo chinês é desconsiderar todo o percurso feito por Lacan para construir essas duas noções a partir da escrita chinesa. Tomemos o que diz Ram Mandil (2003, p. 54) se referindo às cartas de Gide:

o objeto-fetice como o exemplo mais depurado de um ‘semblante’, ou seja, daquilo que, da ordem simbólica, nos faz crer que não há nada além ou aquém dele” e prossegue “um objeto simbólico cuja presença busca apagar o vazio apresentado pela ausência do ‘pênis da mãe’”.

Pelas palavras de Mandil, podemos ter a dimensão de que falar de fetiche com relação às cartas de amor de Gide é algo bem distinto de falar de fetichismo da escrita tanto para o japonês quanto para o chinês.

É até possível encontrar citações ao nome de Ogasawara, atribuindo a ele, e buscando nele um suporte de saber para dizer o que ele não disse. Num deles o autor diz que

Shin'ya Ogasawara teria dito que de fato o verdadeiro japonês não precisava da psicanálise, num argumento a favor de que o japonês não é analisável. Se ele disse isso em uma carta, ou numa conversa de amigos eu não sei, mas cito-o textualmente citação é longa, mas torna-se necessária:

Uma moça veio me ver por causa de sua depressão, grave e de longa duração. Era uma mulher inteligente que, tendo terminado seus estudos de economia em uma universidade privada muito renomada... Ela, então, apaixonou-se por um homem casado, que trabalhava na mesma firma... Desesperada ela havia sido demitida. Foi nesse momento que ela se submeteu a uma operação no nariz, por um cirurgião plástico, para ter o nariz mais *empinado*. Como, mesmo antes dessa rinoplastia, seu nariz não era de todo achatado, a operação deu-lhe um nariz que parecia um pouco com o de Cyrano de Bergerac. Na época, ela estava, mesmo assim, satisfeita com o resultado; mas, após algumas semanas, apercebendo-se de que seu nariz era objeto de gozações, ela submeteu-se a uma nova operação. Quando a interroguei sobre a motivação de sua primeira rinoplastia, ela não encontrou muita coisa para dizer. Só após várias sessões pude captar diretamente esta frase: 'Meus pais eram sempre orgulhosos de mim'. Para explicar a escansão que fiz a esse respeito, é preciso uma tradução: esse *ser orgulhoso* diz-se, em japonês, *ter um nariz empinado*. Seus pais, que não tinham educação universitária, estavam sempre muito orgulhosos pela Inteligência de sua filha e esperavam que ela obtivesse um sucesso social notável, o que lhes *empinaria o nariz* ainda mais. E foi exatamente no momento de seu fracasso social que ela realizou, ao pé da letra, em seu sintoma, esse desejo do Outro, de ter *um nariz empinado*. (Ogasawara, n.d., p. 68).

A escrita chinesa pode dar elementos para elaborar uma teoria em psicanálise. Algumas práticas significantes pode dar a dimensão a respeito de um modo de operar com o literal e com a letra. Assim como a relação da língua japonesa pode dar uma medida de como se pode pensar a posição do ser falante diante da escrita e da possibilidade ou não de leitura. Contudo, isso não pode ser confundido efeitos de hierarquização, idealização, ou de seu avesso, em críticas como se não passassem de imposturas e utopias. Não se trata de imaginar que o japonês não precisa de análise ou que seja inanalísável por esse ou aquele motivo. Se ele faz ou não uma tradução automática ou se ele fala sem separar o significante do significado. Existem inúmeros signos, como diria Barthes, para contradizer isso. Existe uma série de práticas mais antigas do que a entrada da escrita que fazem claramente uma escansão entre significante e significado. Lacan iniciou seu ensino com uma delas, a técnica do mestre zen. Não vou retomá-las.

Parece-me que a questão passa por outro ponto. Quando Lacan chama a atenção para o sujeito japonês, seu modo de ler o caractere chinês pelo *kun-yomi* e *on-yomi*, a operação

que ele faz na própria língua, o distanciamento do inconsciente em relação à palavra, parece visar outra coisa. Ele não quer falar do sujeito antropológico japonês, ou do sujeito linguístico, muito menos dos nativos daquele país, mas tão somente da clínica psicanalítica. Logo dirão: isso é óbvio, desnecessário dizê-lo! No entanto, mesmo sendo, isso parece frequentemente esquecido no encaminhamento dado a essas questões.

Penso que Lacan quer introduzir a questão da *inanalizabilidade* como um passo na direção de elaborar a noção de *incurável* em psicanálise, tal como será tratada diretamente em Joyce. Creio que, também, sendo mantida a questão da disjunção entre escrita e fala, desenvolvida com a escrita chinesa, ele acrescente uma disjunção entre escrita e leitura a partir do sujeito japonês. E por fim, a questão de como fazer, como ler a escrita ilegível. Se isso estiver correto, o que importa é a questão da inanalizabilidade e incurabilidade, a separação entre escrita e fala, bem como entre a escrita e a leitura, o como saber fazer com a leitura do que não é feito para ser lido. Essas seriam questões que se imporiam para um sujeito japonês, chinês, francês ou moçambicano.

No Seminário que sucedeu o *De um discurso que não fosse semblante*, e também contemporâneo ao *Aviso ao leitor japonês*, o Seminário livro 19 *...ou pior*, há uma passagem a respeito da escrita chinesa que pode ser uma boa indicação da sua conexão com a questão do sujeito japonês. Não se trata da referência à China antiga da página 77, ou do retorno de *yin* e *yang* na página 94, ou do caractere *hao* da página 167. Trata-se daquela que talvez seja a segunda maior transcrição em caracteres chineses feita por Lacan, depois da citação de Mêncio. A diferença entre a fala e a escrita já estava satisfatoriamente desenvolvida no seminário anterior.

A lição é a de 9 de fevereiro de 1972 e vem logo após uma palestra a respeito da topologia da fala. A lição em questão, que recebeu o título de *Peço-te que me recuses o que te ofereço*, é a primeira vez que Lacan apresenta em público os nós borromeanos. É também uma lição em que ele escreve em chinês no quadro logo atrás dele. Apresenta todo o seminário desse dia sem fazer nenhuma, absolutamente nenhuma menção ao que ele escreveu, apesar de estar à mostra para todos que o assistiam. Nem sequer traduz. Muito menos o lê em voz alta. Simplesmente escreve e se silencia. Não fará menção a esse escrito em nenhum momento durante todo o trajeto do seminário desse ano. A ponto destes caracteres nem mesmo serem incluídos na publicação do seminário.

A primeira hipótese é de que é absolutamente sem importância. Nada além de uma ocorrência eventual e uma alegoria que Lacan deu o luxo de fazer antes da conferência, e como não falou nada a respeito, a ausência de importância estaria confirmada. Talvez seja a possibilidade mais provável. Nas minhas investigações não achei nenhuma hipótese, apenas uma pergunta deixada no ar. Entretanto, avaliarei outra possibilidade. O que ele escreveu foi:

蓋 請  
非 拒  
也 收  
我  
贈

Em *pin yin* isso é lido: *qǐng jù shōu wǒ zèng gài fēi yě*<sup>173</sup>. Sem nenhum comentário sobre os caracteres, a tradução deste escrito é: *Peço-te que me recuses o que te ofereço porque não é isso*<sup>174</sup>. Uma escrita ilegível para seu auditório, uma escrita que não foi lida. Uma intervenção e uma forma de colocar a questão da diferença entre escrita e leitura. Acredito que é justamente disso que se trata. De certo modo a escrita chinesa guarda uma relação intrínseca com sua origem divinatória de inscrições feitas sobre os cascos de tartarugas e ossos de antílopes. Uma origem não representativa, vinda de fora, da exterioridade, que leve o nome do divino, é o de menos. Uma marca feita pelo real e não pela racionalidade, essa extimidade que desde o início se impôs como uma escrita separada da fala e ilegível à leitura. Desde sua origem ela foi algo diverso de uma realização da razão, uma extensão da fala e um instrumento legível. Não, ela se fez em outro plano. Uma escrita do real separada da fala e ilegível que incitava o trabalho de tornar a leitura possível. É uma origem em que o leitor sempre será um estrangeiro em

---

<sup>173</sup> Por favor/pedido, rejeitar, aceitar, eu, oferecer, não é, pontuação.

<sup>174</sup> Frase que não somente deu o título da lição no momento da publicação, como, principalmente, foi usada diversas vezes nessa lição, sendo o pivô dos desdobramentos desse dia. E ainda assim, em nenhuma momento Lacan fez um referência que era essa a frase escrita por ele no quadro, em caracteres chineses.



relação ao que lê. Nisso ela interessa não só ao chinês, isso nos diz respeito diretamente. E é no cerne da hiância entre escrita e fala, e entre escrita e leitura do ilegível que se justifica falar de escrita poética chinesa para pensar a interpretação.

### **7.8 Escrita poética chinesa**

Nem toda poesia chinesa é escrita. A origem da poesia chinesa é sobretudo oral, geralmente cantada. Ela é fruto de cantos populares espalhados por todo o território do que hoje concebemos como China. Segundo consta a tradição, os primeiros poemas são do século XX a.C.. Isso é o que reza a tradição, porque a primeira obra escrita de comprovação histórica é o *Shi Jing*, sendo conhecido como *O Clássico das Poesias*, *O livro das Odes*, etc.. Ele foi o resultado de uma compilação feita pelo próprio Confúcio e é um clássico até hoje, sendo constantemente reeditado e ainda sucesso de vendas.

Podemos encontrar alguns livros que têm traduções parciais do *Shi Jing*, no Brasil é o caso, por exemplo, do *Escrito sobre jade – poesia clássica chinesa. Reimaginada por Haroldo de Campos*, e de uma tradução de uma compilação feita por Lin Yutang, *Misticismo chinês e poesia chinesa*. Ainda em português, mas numa edição de Portugal, citaria *Uma antologia de Poesia Chinesa*, por Gil de Carvalho; na língua inglesa o *Classical Chinese Poetry – an anthology*, de David Hinton; em francês, para ficar em apenas duas indicações, *La poésie chinoise – des origines à la révolution*, de Patrícia Guillermaz; e o *Antologie de la poésie chinoise classique*, dirigido por Paul Demièville. Em cada um destes podemos encontrar uma pequena amostra do que é a poesia do *Shi Jing*. Para quem se interessar por uma versão completa uma das inúmeras opções é uma publicação de Taiwan, trilingue – chinês clássico, chinês simplificado e inglês – e ainda com um cd para ouvir a pronuncia no original em chinês. Trata-se de “*Airs of the States*” from *Shi Jing*, por Fu-Shiang Chia.

Os poemas do *Shi Jing* foram compostos entre 1766 e 256 a.C. por poetas e músicos anônimos sendo transmitidos de uma geração a outra. Confúcio reuniu cerca de 3000 cantos populares e cantos ritualísticos dentre os mais conhecidos em diversas regiões da China, ainda não unificada. Selecionou 305 poemas e cantos para formar o *Shi Jing* que se tornou um dos cinco clássicos obrigatórios para a formação de qualquer chinês,

posteriormente adotada como exigência para os concursos públicos. Cada chinês deveria sabê-lo de cor, como é o caso para todos os clássicos chineses.

Na verdade o critério de escolha utilizado por Confúcio foi muito mais moral do que literário. Eles deveriam conter mensagens que pudessem facilmente ser aplicadas na educação do homem de bem e em conformidade com os *ritos*. O *Shi Jing* é dividido em três categorias: *Feng*, *Ya* e *Sung*. De um modo geral eles têm uma linguagem simples, muitas vezes dotadas de lirismo, outras vezes falando de festas, colheitas, estórias entre senhores e vassalos, de relações com as divindades, cantos de amor, de relações familiares, oferecendo uma gama de opções para a educação confucionista. Sua forma era livre e de extensão variada.

Pode ser facilmente observado que, apesar de Lacan ter mencionado o *Shi Jing* em diversas ocasiões, algumas delas mencionadas neste trabalho, não é a respeito desta poesia que a discussão sobre a escrita poética se apoia. Para quem tiver o interesse de acompanhar o desdobramento histórico das diversas modalidades de poesia chinesa, encontrará em alguns dos livros citados um caminho para começar.

O período mais rico em termos culturais e artísticos, repeti algumas vezes, é o da dinastia Tang. A questão levantada por Lacan a respeito da interpretação e a escrita poética chinesa não se restringe somente à poesia Tang, mas é nela que encontraremos o terreno mais consistente e o maior número de exemplos. A poesia Tang produziu efeitos tão marcantes que ele se estenderá para além dos limites daquela dinastia. Ao contrário de grande parte da história da China que fora imersa em guerras sucessivas, o período Tang conheceu tempos de paz e prosperidade, o que favoreceu um grande impulso nas artes.

Costuma-se dizer que durante os Tang todo mundo era poeta. Fala-se de mais de cinquenta mil poemas de todos os gêneros e uma lista de recenseada de dois mil e trezentos poetas. É desse período os três nomes mais conhecidos entre os ocidentais: Li Po, também conhecido como Li Tai Po, ou Li Bo (701-762), Tu Fu ou Du Fu (712-770) e Po Chu Yi (722-846). Graças a Cheng e Lacan, os analistas passaram a se familiarizarem com o nome de Wang Wei.

No início da dinastia, o costume era imitar os clássicos, havendo muito pouca originalidade e criatividade. Os poetas citados acima fazem parte de uma segunda geração de poetas Tang, chegando se transformar nos maiores nomes da poesia chinesa. Até então não havia formas regulares para os poemas. A partir de então é criada uma forma de versificação que se tornou básica: versos de cinco e de sete sílabas foram os preferidos.

A poesia oral é fundamental em qualquer tipo de poesia que referirmos, e não é diferente no caso da chinesa. Os recursos de ritmo, entonação, as ressonâncias vindas do som da poesia dita em voz alta são caros a qualquer poesia confundindo-se com a própria noção e conceito de poesia. A diferença começa no momento em que pensamos a relação da língua chinesa em relação à sua escrita, como já procurei apontar alguns aspectos. Por não ser uma escrita fonética ela ganha quase uma independência da fala. Nesse sentido assim como os poetas ocidentais retiram frutos de artifícios gramaticais e de sintaxe, para resultados semânticos e sonoros, os chineses, de posse da escrita que têm passaram naturalmente a tirar proveito do que ela tem a oferecer. A poesia clássica do *Shi Jing* pode sobreviver sem os jogos gráficos, o que mostrar que é bem possível fazer poesia chinesa sem eles. Hoje ainda é possível encontrar novos poetas que não dão um lugar central ao manuseio dos recursos gráficos disponíveis na escrita dos caracteres.

Por outro lado, se não são recursos centrais, não são dispensáveis. Seja na poesia ou na vida cotidiana do uso da língua o chinês se viu impossibilitado, pelo menos ainda pelos próximos séculos, de abrir mão dos caracteres. Como disse em capítulos anteriores, houve no início e primeira metade do século XX uma tentativa de substituição dos caracteres por um alfabeto romanizado como o nosso. Indo direto ao ponto, isso se mostrou impossível. Os maiores intelectuais chineses estavam envolvidos nisso seja a favor ou contra. Aquele que é conhecido como o *pai* da linguística moderna chinesa demonstrou essa impossibilidade através de uma obra teórica consistente. O linguista Zao Yuanren (1892-1982) participou da construção do sistema de transcrição latina do mandarim, conhecido como *pin yin*.

Zao Yuanren lembra ao chinês o que os reformistas tentavam esquecer com os argumentos de se lançarem na modernidade e que para isso teriam que destruir tudo que

fazia parte da história clássica da China, tudo que lhes parecia uma representação de atraso. Segundo Rainer Lanselle, a escrita esteve historicamente ligada ao religioso, ao espaço administrativo do Estado, portanto do poder administrativo, de uma elite de especialista que sempre a revestiu de poder e status, sem nunca precisarem fazer da escrita um reflexo da fala. A reforma queria tirar essa forma de política do poder, mesmo que precisasse parecer científica.

O que mais me impressionou no argumento de Zao Yuanren a respeito da impossibilidade de uma passagem satisfatória da escrita do caractere para a forma oral, ou seja, aquilo que efetivamente marca a separação entre escrita e fala no chinês, foram suas poesias. A poesia sempre foi algo presente para os chineses muito mais do que para nós ocidentais. Elas fizeram parte da religião, dos concursos públicos, na educação infantil, nas brincadeiras de adultos e crianças, nas reuniões e festas, reuniões de negócios, jogos em torno de uma mesa e bebida, em ornamentos domésticos, enfim, em tudo. Por isso não estranha um linguista não se limitar a comentar a linguagem poética, ou teorizar sobre ela, mas também de fazer poesia. As poesias de Zao Yuanren que me refiro não são um exemplo da arte poética chinesa, delas não temos como esperar muita coisa em termos literários. O objetivo dele era outro: era o de produzir um efeito sobre todos os chineses, de ressoar em seus corpos mais do que no pensamento, a impossibilidade de abdicarem dos caracteres. Poesias para ressoar nos corpos e para expor a diferença, o abismo entre a escrita e a fala.

São dois poemas<sup>175</sup>, o primeiro deles é escrito dessa forma em caracteres chineses:

---

<sup>175</sup> Na minha pesquisa encontrei esses dois poemas de Zao Yuanren que visam esse objetivo descrito, não posso afirmar se de fato foram apenas esses dois ou se tiveram outros do mesmo porte.

### 施氏食狮史

石室诗士施氏，嗜狮，誓食十狮。

施氏时时适市视狮。

十时，适十狮适市。

是时，适施氏适市。

氏视是十狮，恃矢势，使是十狮逝世。

氏拾是十狮尸，适石室。

石室湿，氏使侍拭石室。

石室拭，氏始试食是十狮。

食时，始识是十狮，实十石狮子。

试释是事。

O segundo, também em caracteres chineses é assim:

### 季姬击鸡记

季姬寂，集鸡，鸡即棘鸡。

棘鸡饥叽，季姬及箕稷济鸡。

鸡既济，跻姬笈，

季姬忌，急咭鸡，

鸡急，继圾几，

季姬急，即籍箕击鸡，

箕疾击几伎，伎即齑，

鸡叽集几基，季姬急极屣击鸡，

鸡既殒，季姬激，

即记《季姬击鸡记》

Quando são escritos em caracteres são perfeitamente compreensíveis (para quem sabe ler em chinês). Mesmo alguém que não sabe chinês pode ver a variedade de caracteres dispostos em cada um dos dois poemas. São poucas as vezes que um caractere é repetido. Contudo, se for transcrito de uma forma fonética, como acontece nas escritas fonéticas, ou seja, se os chineses forem transcrever a fala, os fonemas, usando o *pin yin*, vejamos o que acontece. No primeiro poema:

《 Shī Shì shí shī shǐ 》

Shíshì shīshì Shī Shì, shì shī, shì shí 10 shī.

Shì shíshí shì shì shì shī.

10 shí, shì 10 shī shì shì.

Shì shí, shì Shī Shì shì shì.

Shì shì shì 10 shī, shì shǐ shì, shī shì 10 shī shìshì.

Shì shí shì 10 shī shī, shì shíshì.

Shíshì shī, Shì shǐ shì shì shíshì.

Shíshì shì, Shì shí shì shí shì 10 shī.

Shí shí, shǐ shì shì 10 shī, shí 10 shī shī.

Shì shì shì shì.

Os acentos são as indicações dos quatro tons de pronúncia que existem atualmente no mandarim. Agora vejamos o que ocorre com o segundo poema:

《jì jī jī jī jì》

jì jī jì , jì jī , jī jī jī jī 。

jì jī jī jī , jì jī jī jī jì jì jī 。

jī jì jì , jī jī jī ,

jì jī jì , jì jī jī ,

jī jī , jì jī jī ,

jì jī jī , jì jī jī jī jī ,

jī jī jī jī jì , jì jī jī ,

jī jī jī jī jī , jì jī jī jī jī jī jī ,

jī jì jì , jì jī jī ,

jì jì 《jì jī jī jī jì》 。

Nos dois poemas todas as “palavras” são compostas pelas mesmas sílabas. No primeiro, há apenas a sílaba *Shi* distribuída em apenas quatro tons. No segundo há apenas a sílaba *Ji*, também distribuída em quatro tons possíveis.

Impossível de serem compreendidas, tanto através de uma escrita fonética quanto na forma oral. A repetição da mesma sílaba ao longo de todo o poema encontra como critério distintivo apenas o uso dos tons, que no chinês moderno, o mandarim, são em número de quatro. Apenas quatro tons para distinguir todos os usos da mesma sílaba são insuficientes na forma oral e na transcrição fonética. A sílaba *shi* corresponde a aproximadamente 250 caracteres, ou seja, 250 significações diferentes. O mandarim possui hoje não mais que 450 sílabas diferentes enquanto que os grandes dicionários possuem mais de 50.000 caracteres diferentes (Lanselle, 2007, p.135).

Ninguém pode tomar esse poema como típico da poesia chinesa pelos motivos que já expus. Além do mais a significação do poema em si oscila entre a aberração, uma fantasia infantil ou uma caricatura. Sua função é a de mostra um impasse entre a escrita e a fala. Uma poesia feita com uma só sílaba seria no máximo uma melodia como *O samba de uma nota só*. Isso significa também que para um chinês que apenas ouve essa poesia cairá num absoluto *nonsense*. Levando a língua a seu extremo, Zao Yuanren demonstrou na década de 1920, que o chinês falado e uma transcrição fonética estão

abertos a toda sorte se equívocos e mal-entendidos. A escrita dos caracteres é aquilo no qual os chineses sempre se apoiaram para lidar com a mais pura equivocidade da linguagem.

Isso nos mostra exatamente com o que os poetas chineses intervêm quando estilhaçam e contorcem essa escrita. O que Zao Yuanren disse é algo como: *precisamos desses semblantes senão estaremos perdidos tendo que falar lalingua o tempo todo!*. É fantástico notar os poetas que sempre jogaram com as virtualidades visuais e materiais dos caracteres nunca tiveram pudor para promover verdadeiras rupturas no mais elevado semblante chinês.

Os poetas chineses não abriram mão da escrita dos caracteres, não o ridicularizaram ou clamaram pelo seu fim. Ao contrário, se valeram e se apoiaram neles para romper semblantes, rompendo também o maior deles, a própria forma rígida dos caracteres. Os poetas fizeram ao seu modo, o mesmo que os calígrafos. Escrita poética chinesa e caligrafia por vias diferentes tocam no mesmo ponto.

Desde a origem, a escrita do caractere se recusa a ser um simples suporte da língua falada e seu desenvolvimento, como diz Cheng, foi uma longa luta para assegurar uma autonomia e uma liberdade de combinação. Sempre houve uma relação dialética e contraditória não só entre o som, o sentido e a grafia, mas também entre estes e o movimentos do corpo para ajustar a exigências das formas rígidas e invariáveis. Não só o tempo, também a contração dessa tensão levou o canto da poesia popular do *Shi Jing* ao canto escrito dos Tang. Toda a poesia dos Tang é um canto escrito e uma escrita cantada (F. Cheng, 1996).

Muito provavelmente, Cheng e Lacan leram Fenollosa. Primeiro, porque a obra do último se tornou bastante conhecida através de Ezra Pound, e Cheng é um poeta da Academia Francesa. E também por uma indicação fornecida por Haroldo de Campos:

Uma contribuição decisiva para este tipo de análise deu-a, recentemente, François Cheng... com seu ensaio '*Le Langage Poétique Chinois*' (na obra coletiva *La Traversée des signes*, 1975). Cheng parece retomar decididamente a hipótese fenollosiana da 'leitura harmônica' (embora não a mencione explicitamente neste seu trabalho), elaborando-a e robustecendo-a com novos e atualizados argumentos. Escreve o autor: 'Mais do que simples suportes de sons, os ideogramas se impõem com todo o peso de



sua presença física. Signos-presença e não signos-utensílio, eles chamam atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam. Em virtude de sua escrita, os chineses têm a impressão de apreender o universo através dos traços essenciais cujas combinações revelariam as leis dinâmicas da transformação. Não é por acaso que na China a caligrafia, que exalta a beleza visual dos caracteres, tornou-se uma arte maior. (Campos, 2000b, p.59).

A leitura de Fenollosa por Cheng parece inequívoca como parece querer ressaltar Haroldo de Campos. Mas este deixa escapar, intencionalmente ou não, a distinção das duas formas de leitura. A primeira distinção diz respeito à influência de Granet sobre Cheng, e se deixa entrever rapidamente no recurso à noção de emblema, mas é um apoio acessório, quase sem importância. Cheng vai mais além de Granet. Observa-se também uma influência do trabalho com Lacan, quando acentua que se trata de signos-presença e não de signos-utensílios, afinal, a letra para Lacan, desde que pensada a partir da escrita chinesa, liquidou as chances de ser pensada como um instrumento. Cheng deixa isso claro ao recusar a noção de signo-utensílio, e sustenta-lo como signo-presença, em função de sua materialidade. Isso já introduz uma distância entre Cheng e Fenollosa.

A segunda e mais importante diferença entre Cheng e Fenollosa a ser observada, justifica a minha opção de não apresentar a tese fenollosiana ao lado da de Cheng, interpondo-as com algumas páginas de distância, para que esta ficasse bem delimitada. Precisei falar primeiro da pintura chinesa e principalmente da caligrafia para dizer que Cheng não é Fenollosa. Por isso Cheng vale mais a Lacan do que Fenollosa, não só porque foi amigo de François e nem conheceu Ernest. Este enfatiza a dimensão visual do caractere, que de fato existe e é importante. O que Cheng toma como ponto de partida distinto, que escapou a Haroldo de Campos, é que desde o início o gesto, o movimento, a implicação do corpo, estão incluídos. Ao introduzir o ritmo gestual, e o que este procura capturar no que é escrito, a exemplo do ato da caligrafia, Cheng assinala a importância de algo que permanecia de fora em Fenollosa, Pound, nos irmãos Campos, nos poetas imagistas, concretistas, etc.. É a partir daí que ela pode interessar verdadeiramente tanto à psicanálise quanto à poesia. No primeiro caso, interessava mais à poesia, e apenas de modo coadjuvante ao psicanalista<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Agradeço as perguntas que certa vez me foram colocadas por Marcus Coelen, Gilson Ianinni e Antônio Teixeira por ocasião de uma apresentação que fiz sobre o tema. Perguntas que ficaram sem

O laço entre a caligrafia e a poesia é tão íntimo que, na grande maioria dos casos o artista é ao mesmo tempo o calígrafo, o poeta e o pintor. O tipo de texto mais frequentemente escolhido para ser objeto da caligrafia é o texto poético, até mais que os religiosos<sup>177</sup>. E mesmo quando aquele que faz a caligrafia não é o poeta que compôs o poema, ele não se limita a uma cópia, em caligrafia, ele o recria através da sua mão, pincel e tinta.

Lorsqu'un calligraphe aborde un poème, il ne se limite pas à un simple acte de copie. En calligraphant, il ressuscite tout le mouvement gestuel et toute la puissance imaginaire des signes. C'est une manière à lui de pénétrer dans la réalité profonde de chacun d'entre eux, d'épouser ça cadence proprement physique du poème et, finalement, de le récréer. (F. Cheng, 1996, p.16).

Aquilo que o calígrafo procura atingir com o gestual rítmico, com o movimento que visa romper o semblante, o poeta recria não só no ritmo oral do poema, mas, sobretudo, no gestual da materialidade dos caracteres, no movimento combinatório semelhante a uma dança. A aposta ganha pela caligrafia com tinta e pincel através do gesto do corpo, a escrita poética chinesa ganha também com tinta e pincel. Mas o movimento passa a ser a do corpo dos caracteres, que giram, contorcem, se invertem, tremem, se apagam, ficam menores ou maiores, viram de lado e até vão embora. O caractere 好 que se diz *hao* é composto por dois caracteres, o primeiro à esquerda é *mulher*, e o segundo é *filho*. Por sua vez *hao* significa *bom*. Um poeta pode, ao descrever a saudade de uma mãe com relação ao filho que se foi, escrever 好 sem 子 o *filho* que se foi, dando assim ao caractere 子 o movimento da partida, da ausência sentida pela mãe. Mesmo que o rigor da língua escrita não permita esse tipo de separação na escrita de 好. Ou escrever 子 invertido, como se fosse de forma espelhada, para dizer que o filho tem o olhar voltado para outra direção.

Essa é uma forma de conferir ao caractere a presença física, uma corporeidade ou materialidade que inclui a todo momento uma ideia de intervenção mais do que de expressão. A combinação faz parte da estrutura e da formação dos caracteres chineses, porém é uma combinação, ou combinatória, com normas rígidas e invariáveis. Através da combinatória o poeta se apropria daquilo que a língua escrita permite, para subvertê-

---

resposta naquela ocasião, pelo simples fato de não tê-las. A ausência de respostas, graças à perguntas me conduziram, bem ou mal, a isso que acabei de descrever.

<sup>177</sup> Levando-se em conta que muitos textos tidos como religiosos foram compostos em forma de poesia.

la com movimentos que ela não permite. Com gestos combinatórios impensáveis na norma culta. Portanto são gestos e movimentos dos corpos de signos-presença. Assim como na caligrafia parte dos semblantes, com a nítida intenção de uma rasura sem precisar apagar.

Uma poesia feita assim é impossível de ser apenas oral. Pode-se até tentar, mas na ausência da habilidade de um tradutor que procure capturar o que a palavra não diz, corre-se o risco de pagar o preço de perder a própria poesia. É uma poesia que tem seu valor aos ouvidos, mas que ganha seu devido lugar ao ser uma poesia que exige *leitura*. Mais do que o olhar ela reclama pela leitura. Como na caligrafia. Enquanto muitos pensam que a caligrafia tem seu fim no olhar daquele que contempla, ela na verdade exige desde antes de sua execução um *desvio do olhar*. Sem o desvio do olhar o gesto não é alcançado e a caligrafia fracassa. Aquele que conhece caligrafia, ao ver uma, compraz-se de um gozo estético sem dúvida, mas espera ser tocado por algo que ultrapassa a imagem dada a ver. A escrita poética chinesa também. É uma questão de leitura, não de contemplação. Nem por isso podemos nos furtar às análises gráficas dos caracteres da poesia chinesa, sem esquecer que é mais do que um mero jogo de imagens.

A relação da escrita fonética com a fala, com o som da voz, é uma relação direta que relega a um segundo plano a função de imagem de seus elementos formadores, que servirão somente para fazer a notação do som a ser emitido pela voz. Enquanto que, na escrita logográfica ou sinográfica, o olhar é convocado a exercer um papel ativo naquilo que é dado a ver ou apenas entrevisto. A ambiguidade e a homofonia estão suficientemente marcadas na língua chinesa falada. A sua forma gráfica também reserva toda uma ambiguidade em torno daquilo que Lacan chamou de vestígio e do entrevisto (Lacan, 1969).

A única coisa que pode dar o status correto a uma gramatologia é a relação da escrita com o olhar como objeto, o olhar em toda a ambiguidade que já assinaléi há pouco a propósito da relação com o vestígio, com o entrevisto e em suma, com o corte no visto, na coisa que se abre para além do visto. (Lacan, 1969/2008, p. 306).

O vestígio a que ele se refere é diferente do sinal; este é alguma coisa para alguém, seguindo suas palavras no seminário *De um Outro ao outro*, ao passo que no vestígio

não há necessidade de alguém, o vestígio se basta a si mesmo, posição que está bem de acordo com uma concepção teórica em que predomina a desarticulação, as peças soltas. Então, o que significa o sujeito é diferente da marca, do vestígio. Este não é o significante que representa o sujeito. Contudo, essa não é a única forma de *representar* o sujeito, o vestígio como aquilo que basta por si só, pode representar o sujeito, mas o faz de uma maneira diferente. Ele é representado numa forma que lhe provoca uma estranheza particular, pela materialidade do traço – que é o vestígio de uma marca. Essa é uma maneira de formular que o sujeito se constitui na forma que apaga o vestígio, substituindo-o por uma assinatura (Lacan, 1969).

Expor o que a escrita sinográfica expõe ao olhar e ao entrevisto, equivale a dizer que uma escrita porta o traço, o vestígio. Parece ser um convite a pensar a anamorfose do olho e do olhar em relação ao visto e entrevisto da escrita dos caracteres.

pela simples existência de uma escrita como a chinesa, na qual fica claro que o que é da ordem da apreensão do olhar não deixa de ter relação como que se traduz no nível da voz, ou seja, que existem elementos fonéticos, porém há também muitos que não o são. teria sido mais simples, se assim podemos dizer, que a escrita fosse apenas a transcrição do que se enuncia em palavras, ao passo que, ao contrário, longe de ser uma transcrição da fala, a escrita chinesa é um outro sistema, no qual eventualmente se engata o que é recortado num outro suporte, o da voz. (Lacan, 1969/2008, p. 306).

A escrita chinesa não é totalmente independente e autônoma, e ao mesmo tempo não é apenas uma transcrição como é a fonética. Isso que foi dito por mim inúmeras vezes se justifica nessa passagem de Lacan que indica um certo tipo de laço que se verifica nela, entre o olhar e a voz. Um jogo de ambiguidades decorrentes do olhar que pode ser engatado na voz. A virtude da escrita poética chinesa se apoia nesse jogo de palavras que é ao mesmo tempo um jogo de traços, de grafias, sem deixar de ser um jogo de sons. Parece ser justamente o engate com o suporte da voz que autoriza todo o jogo que é dado a ver. Sem esse engate os traços deixariam de ser remetidos de volta à língua. As manipulações da materialidade do caractere não produzem desenhos, nem apenas figuras, muito menos reproduzem a norma culta. Os poetas chineses conseguem alterar os corpos dos caracteres mantendo um engate com a voz, dizendo para quem olha que não se trata só de ver, é preciso ler.

O engate conseguido pelos poetas chineses é através da escrita. Esse engate pela escrita exige uma leitura. Porém, a escrita dada a ler é transgressora quanto ao código, ela não se encontra na norma culta, os dicionários não incluem esses caracteres forçados pelo poeta. Então, como é que leem? Não seria uma questão bem próxima a do sujeito japonês que precisa ler, engatando a voz ao olhar do caractere? A posição imaginada por Lacan, do sujeito japonês diante de um caractere que lhe é estrangeiro, precisando traduzi-lo engatando a voz, não é muito semelhante a de um leitor de poesia chinesa que encontra distorções na materialidade dos traços do caractere? Num certo sentido o chinês não teria que fazer uma tradução automática, que nenhum de nós conseguiria, inclusive porque muitos ocidentais nem sabem reconhecer se uma escrita chinesa está espelhada ou de cabeça para baixo? O que quero dizer é que a escrita poética chinesa impõe para cada leitor, a exigência de que ele seja um sujeito japonês, ou pelo menos se depare com a necessidade desse trabalho. Ela exige um sujeito japonês que saiba interpretar a escrita encontrando para ela não o sentido, mas um nome pronunciável. De qualquer modo, um significante novo nunca faz parte da língua materna.

Acredito que a escrita poética chinesa contribua para dizer algo a respeito do sujeito japonês. O sujeito japonês não precisa ter nascido no Japão, é até melhor que não nasça para não gerar confusões. Tendo a acreditar que uma das coisas que Lacan quis com a noção de sujeito japonês foi trazer para a psicanálise a questão do ser falante que, sendo falante, precisa se virar com uma escrita que é ilegível. Como falar uma escrita que não se deixa ler facilmente. A questão do ser falante que precisa falar em sua própria língua uma escrita que não é dessa ordem. Uma tentativa de extrair das marcas de um corpo uma escrita que possa ser lido. Uma das apostas da escrita poética chinesa que pode ser essencial para a interpretação entendida como leitura é de que aquilo que parece indizível, assim como uma palavra de cem letras, é na verdade o real do dizer. Mas só se pode nomear o gozo por essa via.

### **7.8 Escrita poética chinesa é para ser lida**

Por isso, creio que pensar que o japonês é inanalísável, ou que o japonês fala chinês na sua própria língua, ou que ele faça uma tradução automática, e que tudo isso diga algo a respeito da distância que há ou não entre o inconsciente e a fala, é tomar um rumo

escorregadio. Seguir essa via implica no risco de tomar a retórica lacaniana ao pé da letra é se deixar guiar pelos semblantes que ele usa e não pelo ponto que ele visa. A escrita poética chinesa pensada ao lado da noção de sujeito japonês, tal como me parece, chama a atenção de que cada sujeito em análise irá se deparar, via discurso analítico, com uma escrita que sempre será estrangeira a ele. Falamos sempre a língua do Outro, mas a escrita que vem daí nunca é legível. Por ser sem sentido, essa escrita do gozo ilegível para o significante, intraduzível, coloca esse sujeito diante de saber fazer com a escrita do sintoma. Cada sujeito que se coloque a trabalho para fazê-lo terá que ler essa escrita, e só poderá fazê-lo como estrangeiro. Isso parece ser semelhante a fazer análise em uma língua estrangeira, “é ali que os significantes são desprovidos do sentido e reconduzem ao gozo” (Alvarenga, 2011, p.41). Alguém que leve sua análise longe o suficiente poderá produzir um significante novo, sem sentido, mas formulável de um modo singular. Leria, assim, em sua língua singular, essa escrita que não tem sentido.

O analista faz sentir um de seus silêncios, cala e pouco depois sussurra de um modo que devo esforçar-me para não perder o fio de sua voz: *Não... é... seu*. Fim da sessão.

A partir daí, produz-se um giro decisivo com relação ao sintoma. A interpretação mostra a leitura que o sujeito seguia fazendo, atribuindo ao Outro um desejo mortificante. A conclusão é que se o que está escrito não é meu, sem dúvida a leitura o é, terei então que me encarregar desta leitura e do gozo extraído dela. (Tarrab, 2006, 133).

Pensando desse modo considero que a analisabilidade ou não do sujeito japonês, não se refere aos japoneses, mas sim à inanalísabilidade ou não da escrita e da incurabilidade do sintoma. Com a escrita de suas poesias, os poetas chineses expandem o problema de que leitura e interpretação andam juntas. Como diz Miller, interpretar é ler, mais que escutar. Pensar a diferença entre escrita e fala, e entre escrita e leitura coloca por terra o sonho de que haja uma unicidade da língua em qualquer sujeito, “seja pela multiplicidade das línguas que ele encontrou, ou pela ressonância do silêncio ou ainda da voz” (Laurent, 2011, p.62).

Uma coisa é o problema e a questão que a escrita poética chinesa coloca, outra é seu modo de operar com a poesia que possibilita pensar o essencial da interpretação. Esta joga com a equivocidade, assim como a poesia, pelo menos aquela que nos interessa, desde Mallarmé. Nesse sentido, a equivocidade da poesia chinesa a partir dos Tang, coloca em destaque para além do equívoco próprio à sonoridade da fala, do engajamento da voz, um engajamento do olhar. O modo que mais exploram as

possibilidades da linguagem produzir uma equivocidade para ganhar terreno para separar sintoma e gozo, para usar uma expressão de Lacan, é operando com a materialidade da escrita dos caracteres.

Além da proximidade da poesia com as outras duas artes do traço, a pintura e a caligrafia, nos três casos pelo manuseio do traço, há relações bem próximas com a música pelo aspecto do ritmo fonológico, e também com a mitologia e cosmologia chinesa. Em termos gerais a relação entre a poesia e a música encontra apoio em características inerentes à própria língua. Sendo o chinês tradicional essencialmente monossilábico<sup>178</sup>, a equivalência de um caractere invariável a uma unidade de som e sentido submete a língua a uma grande quantidade de homofonias que serão usadas no discurso poético em rimas concisas e densas. Soma-se a isso o uso dos tons, atualmente quatro, mas que já foram oito. A língua falada tem características de canto, e isso confere à poesia a oportunidade de agenciamento de contrapontos tonais.

A relação da poesia com o mito não se dá apenas por um laço de origem entre a poesia cantada e os cantos rituais. A relação vai bem além desse ponto, devendo mais à escrita do que ao canto. É pela escrita que se estrutura o laço entre poesia e os mitos em virtude da capacidade combinatória dos elementos gráficos dos caracteres. Se por um lado as combinações de caracteres não oferecem uma fonte segura para uma pesquisa etimológica, por outro se tornam plenamente aptas a suscitar o engendramento de imagens e figuras que facilmente assumem uma conotação mágica (F. Cheng, 1996). Como num exemplo já citado por mim, é comum encontrar em templos sequência de caracteres escritos no lugar de imagens sacras. Para estes fieis cada caractere porta uma presença quase divina e a relação entre eles, ou até mesmo da combinação que forma cada um deles, é plena de forças que intervêm na natureza e no universo.

Esse ponto é ilustrativo de como há um recurso poético não só num poema formalmente constituído. De certo modo cada caractere, individualmente, é um poema em potência. Mesmo sem considerar a intervenção do poeta que força a língua, a relação entre uma mística chinesa e a poesia própria a cada caractere pode ser encontrada no exemplo que nos dá Cheng:

---

<sup>178</sup> No chinês moderno há um número maior de combinações que disponibiliza uma proporção maior de dissílabos.

Par exemple, que le cerf lu, devient le symbole de la prospérité, et la chauve-souris fu celui du bonheur, par le simple fait que les mots prospérité et bonheur se prononcent respectivement lu et fu. Parfois, on va jusqu'à combiner plusieurs objets pour créer des liens avec des expressions existans. (F. Cheng, 1996, p.25).

Esse exemplo, apesar de ser extraído de uma expressão do misticismo, ilustra primeiramente a combinação poética que serve a um semblante místico-religioso, e em segundo lugar a relação mantida entre o som e a escrita do caractere. No discurso místico o laço que garante a semântica do símbolo não é apenas entre o som e o sentido, há a participação direta da escrita do caractere. É, na verdade, a similitude e identidade entre o som e a escrita que garantem o sentido. Misticamente, o caractere é interpretado imaginariamente como muitas vezes é encontrado no ocidente, que o ideograma representa diretamente a coisa.

No que diz respeito ao uso de recursos gráficos e fônicos da escrita, isso pode ser observado tanto nas práticas místico-religiosas quanto na poesia. O poeta busca suscitar um grande número de imagens e evocações de forte conteúdo dentro do imaginário cultural chinês. Seguindo o modelo da escrita, ou seja, do uso dos recursos gráficos que mantêm um laço com os recursos fônicos, a poesia chinesa tende para uma simbolização sistemática da natureza tecendo um jogo complexo entre metáforas e metonímias (F. Cheng, 1996). Montanhas, rios, nuvens, pássaros, árvores, bambus, rochas, insetos e peixes são extremamente frequentes nesse jogo entre metáforas e metonímias. A metáfora lacaniana da planície siberiana para falar da escrita é um exemplo fiel aos temas mais frequentes na pintura e na poesia chinesas.

A poesia chinesa não criou tantas figuras dotadas de simbolização. Ela se apropriou e renovou o direito à vida a uma enorme lista de símbolos míticos coletivos, verdadeiras metáforas culturais, semblantes apreendidos da cosmologia chinesa, que perpassam grande parte dos poemas. Ler uma poesia chinesa é estrar em contato com imagens que podem não ter nenhum sentido para um não chinês. As metáforas perfazem um jogo infundável de significações porque se apoiam tanto em imagens míticas quanto em noções fundamentais para o pensamento chinês. *Vazio, Vazio mediano, sopra vital, Céu, Terra, homem, yin, yang*, estão presentes de modo manifesto ou por alusão, compartilhando espaço com pedras, montanhas, aves e água. O poema como o de



Drummond, que tem uma pedra (yang) no meio do caminho (Tao), feito por um chinês, teria seu sentido e significações inflacionadas. Nada é, apenas, o que parece ser nesses poemas. A poesia chinesa é inseparável do sistema semiótico chinês. O império dos signos, ou dos semblantes não deixa de ser um império dos sentidos.

Então, como uma poesia que é tão marcada pelos semblantes e pelo sentido pode servir para pensar a interpretação analítica? Obviamente, não é pela via de suscitar a multiplicação de sentido, nem de convidar interpretações hermenêuticas de um sentido verdadeiro por vir. Um discurso que assim o fizesse interviria somente do campo do semblante e ainda nutriria o sintoma de sentido. Não é nisso que encontraremos o valor da poesia chinesa para a interpretação. Tal poesia não se limita a organizar um universo discursivo sobre o discurso cosmológico e seus semblantes.

No geral, a poesia chinesa recorre aos recursos habituais para uma poesia. Ela utiliza o léxico e a sintaxe. Alterna o uso de palavras plenas<sup>179</sup> e de palavras vazias<sup>180</sup>; reduz o número de palavras vazias conservando certos advérbios e conjunções; coloca uma palavra vazia no lugar de uma plena, como no exemplo usado por Lacan no seminário 18, em que *wei* pode ser usado tanto como um verbo quanto como uma conjunção, uma palavra vazia. São formas de introduzir um vazio no pleno, usando os termos de Cheng, ou seja, é um processo de esvaziamento do sentido. Essas operações restituem aos caracteres usados no poema sua natureza ambivalente e móvel. O poeta pode omitir um pronome pessoal ao descrever ações em cadeia de tal modo que os gestos humanos estejam ligados aos movimentos da natureza<sup>181</sup>. Com a intenção de criar uma ambiguidade pode omitir elementos que indiquem tempo, ou mesmo através de justaposição temporal que rompam com uma lógica linear<sup>182</sup>. Tais recursos que podem ser acompanhados passo-a-passo na livro de François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, são importantes e convergem para um ponto em comum, a produção de um equívoco e da perda de sentido. Mas eles estão muito próximos àquilo que é feito pela poesia ocidental.

---

<sup>179</sup> Substantivos, verbos de ação e de qualidade (Cheng, 1996).

<sup>180</sup> São aquelas que indicam relações: pronomes pessoais, advérbios, preposições, conjunções, etc. (Cheng, 1996).

<sup>181</sup> “Nuages blancs/se retourner contempler s’unir  
Rayons verts/pénétrer chercher s’évanouir”(Cheng, 1996, p. 40).

<sup>182</sup> “Cette passion pouvoir durer/devenir pousuite-mémoire  
Seulement à l’instant même/déjà dépossédé” (Cheng, 1996, p. 49).

É possível tentar compreender a poesia chinesa a partir das figuras clássicas de Jakobson, a metáfora e a metonímia. As relações fortemente acentuadas entre as imagens e signos carregados de sentido e de significação nos autoriza a pensar no uso de metáforas sobre metáforas, essas se sucedem quase que indefinidamente. Um poema pode exigir de uma metáfora o máximo que ela pode dar. Não se limitam a fazerem o uso de metáforas porque toda a linguagem chinesa abusa dessa figura retórica. Para que seu uso se justifique como poesia ela terá que criar relações ainda mais complexas. Por isso são metáforas de metáforas e assim sucessivamente. Como cada caractere pode suscitar tanto pelo som quanto pela escrita, um desdobramento de sentidos ao serem dispostos em série, parecem engendrar metáforas metonimicamente. São metáforas de metáforas e metonímias de metáforas. Isso acaba por renovar e recriar cada metáfora que, a princípio, poderia ser amplamente conhecida na cultura por ser originada de semblantes coletivos. Tal como um tonel, pode viabilizar por essa via complexa de metáforas e metonímias o esvaziamento do sentido.

Entretanto, as figuras retóricas usadas pelos chineses não são a rigor a metáfora e a metonímia, mas duas outras extraídas da tradição das poesias do *Shi Jing*, a saber: *bi* seria a comparação através da qual o homem busca na natureza um elemento que possa ilustrar um sentimento existente nele mesmo; e *xing*, que é uma incitação, uma evocação pela qual os elementos da natureza fazem surgir no homem, sentimentos latentes (Cheng, 2009). O *bi* expressa e mostra, o *xing* suscita e evoca. Ambos colocam a retórica a serviço das relações entre o homem e a natureza, nomeando ou instaurando relações íntimas. Procuram transcender o enunciado da obra para chegar ao seu cerne, portanto, as figuras retóricas *bi* e *xing* visam o belo e a produção de um acontecimento, uma ressonância que possa afetar o corpo. “Cette expérience est proche de celle de l’illumination que connaissent les adeptes du Chan (Zen). Pour ceux-ci, la rencontre fortuite avec un élément révélateur de la nature est à même d’ouvrir l’espace intérieur de l’homme” (Cheng, 2009, p.16).

Pelo recurso gráfico que os caracteres chineses viabilizam, encontramos as contribuições mais ricas da poesia chinesa. As imagens dos caracteres permitem a supressão de ligações, conjunções, e de outras formas de narração. Tornam possível uma extrema economia atuando numa perspectiva francamente sintética, rompendo com

a linguagem comum e introduzindo novas formas de continuidade e de descontinuidade. Isso se torna ainda mais envolvente porque os jogos gráficos não são feitos em total independência com os jogos fônicos. Ao contrário, é a engenhosidade de relação feita em cada um deles e entre eles que faz da escrita poética chinesa, um capítulo importante tanto para a poesia quanto para a psicanálise.

Em Chine, on designe les seize ans d'une jeune fille(c'est l'âge où une jeune fille devient désirable et où elle peut se marier) par l'expression po-gua 'melon brisé'. Car le mot melon, gua 瓜, est composé de deux fois le caractère ba 八, 'huit'. Ainsi, en divisant le mot 瓜, 'melon', on obtient deux 八 'huit', donc le chiffre seize (seize ans). A partir de l'expression 'melon brisé' née d'un jeu pourtant purement graphique, plusieurs poètes ont composé des vers qui évoquent l'idée érotique de chair tendre e fraîche (d'un melon), de morsure dans la chair, etc. (F. Cheng, 1996, p.103).

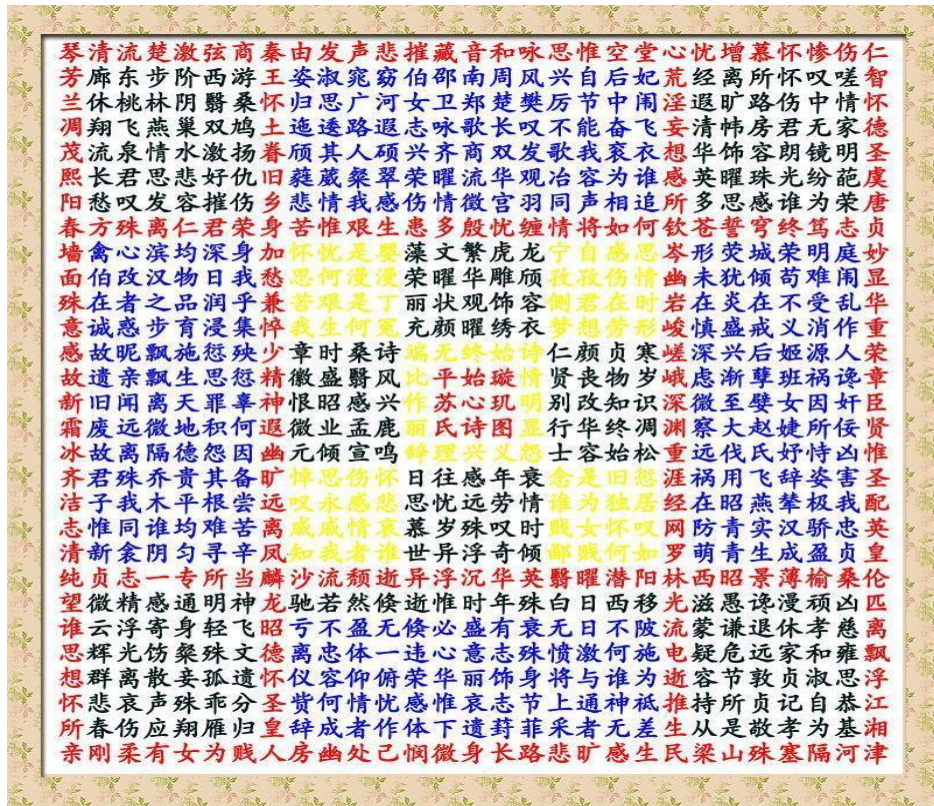
Noutro exemplo Cheng ilustra o jogo fônico:

Dans le chaleur de l'intimité, l'homme raconte la dureté du voyage et la femme que l'écoute essaye de se représenter sa peine. Très ingénieusement, le poète joue d'emblée sur l'homophonie entre deux mots : raconter et route, tous deux se prononçant dao. Le poème progresse sur cette ambiguïté, d'un côté, l'homme qui raconte, de l'autre, la femme que refait en pensée la route qu'il a parcourue. Bientôt, l'image de la route suscite celle des arbres qui la bordent et qui en jalonnent les étapes. Ces arbres, appelés nien, ont des fruits amers. La combinaison des deux images : routes + fruits amers fait surgir l'expression dao-ku, qui veut dire à la fois 'la route est dure' et 'se plaindre' (mot à mot : raconter amertume). Par cette expression à double sens, l'imagination de la femme rejoint le récit de l'homme, lequel n'en finit pas de raconter sa peine et de se faire dorloter. (F. Cheng, 1996, p.104).

Irei me concentrar em alguns aspectos em que a *escrita* opera o papel mais relevante. Onde o plano fônico é inteiramente levado em conta, mas o plano gráfico e visual se tornam preponderantes para pensar a leitura de uma escrita. Afinal, a escrita poética chinesa segue a tradição da própria escrita e da caligrafia, que parecem restituir o corpo no texto.

Na escrita, os signos se libertam das relações codificadas (F. Cheng, 1996). Os poemas chamados de *hui-wen-shi* podem ser lidos em diferentes direções, cujo exemplo mais simples envolve aqueles em que se lê numa direção e depois na direção inversa, o que só é possível através do recurso de redução de regras sintáticas comentada logo acima, mas já começa a exigir mais do uso estrito da escrita. As formas mais elaboradas deste tipo de poema pode se assemelhar a um labirinto em que incontáveis combinações são

possíveis. No caso do poema abaixo já foram catalogados mais de 700 poemas possíveis, extraídos de suas combinações.



Essa maravilhosa engenharia poética é apenas um único poema que tem sido objeto de interesse por séculos. Ele é atribuído a uma poetiza de nome *Su Hui* (350-395). As cores que serão encontradas em algumas apresentações ou sombreados de tons diferentes formando quadrados e linhas no interior do poema são apenas marcações feitas séculos depois na tentativa de criar uma sistematização de leitura. O poema foi criado sem essas segmentações e como é o caso do chinês tradicional, sem nenhuma pontuação. Um labirinto repleto de equívocidade que é um desafio para qualquer leitor intérprete. Sem precisar ir a extremos como esse, poemas assim anteciparam a poesia de vanguarda em pelo menos quinze séculos.

O uso da materialidade dos caracteres assume diferentes formas de apresentação. Em outro tipo (*Shang lian*) ocorre um jogo entre poetas que desfilam perguntas e respostas em tom de desafios, que lembram um pouco os duelos de repentistas no nordeste brasileiro. Acontece que esses duelos de perguntas e respostas não seguem apenas uma

rima exigida pela poesia chinesa, segue uma formação específica dos caracteres. Vejamos:

此木为柴山山出，  
因火成烟夕夕多。

Com intenção de facilitar o entendimento coloquei na disposição de leitura ocidental, horizontal, da esquerda para a direita. Sem oferecer a tradução com a finalidade de explorar a materialidade dos caracteres, vemos o jogo combinatório claramente. Cada verso possui sete sílabas, ou seja, sete caracteres. Como a rima é exigida na poesia chinesa, a combinação não é aleatória nem independente do aspecto fônico. É importante dizer também que todas as combinações são inscritas na norma culta, portanto são todos caracteres regulares. Em cada verso de sete sílabas o quarto caractere tem que ter a combinação gráfica dos dois primeiros: 此+木=柴; 因+火=烟. E também o último caractere tem que ser a combinação entre o quinto e o sexto: 山+山=出; 夕+夕=多. Essa é uma ilustração de como a escrita poética chinesa articula som e sentido através da escrita. É a escrita que faz com que o som, o aspecto fônico e rítmico da poesia não se desprenda do sentido que ela produz. Na introdução do livro de Jakobson, *Seis lições sobre o som e o sentido*, Lévi-Strauss comenta que a poesia dispõe de numerosos meios para superar a divergência entre o som e o sentido fazendo menção a Mallarmé. Os chineses também encontraram diversas formas de fazer essa articulação pela via da escrita. A interpretação tem efeitos de sentido, mas o que ressoa deles não vai longe (Lacan, 1977).

Em outra modalidade começamos a ver não apenas jogos de combinações, mas de deformações na escrita do caractere. Na maioria das vezes o caractere é o mesmo da forma regular, porém se encontra distorcido, seja com formas mais alongadas ou encolhidas, deitadas, de lado, refletidas em espelho, resultando em curiosos jogos gráficos. Por exemplo:

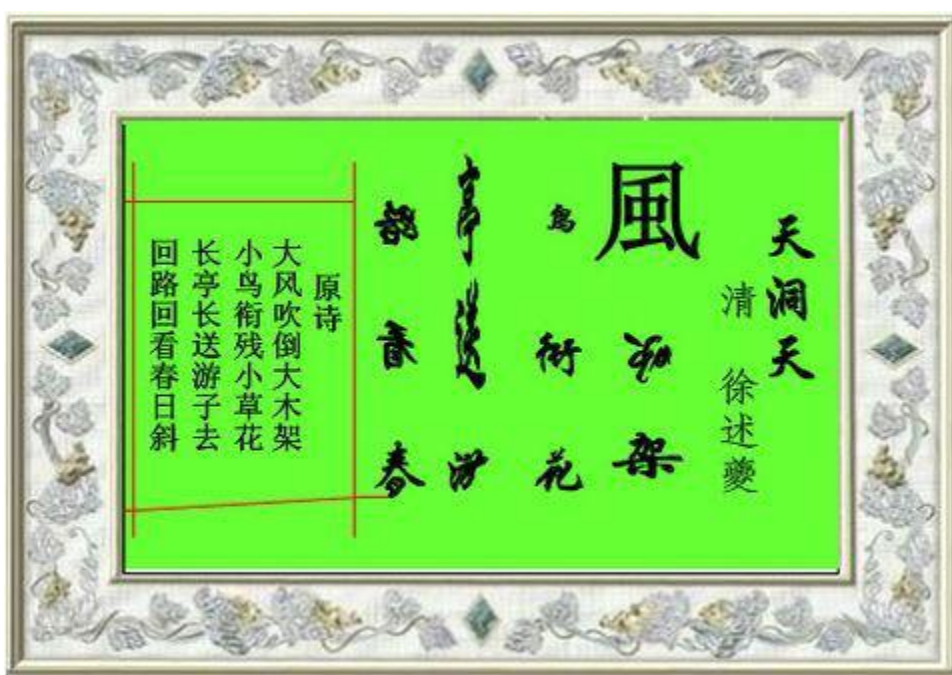


Neste exemplo, vemos o mesmo poema sendo escrito de duas maneiras diferentes: em uma delas à direita, cuja disposição é irregular é o poema original, na vertical, da direita para a esquerda, com quatro versos de três caracteres cada. Ao todo doze sílabas e necessariamente doze caracteres. No quadro ao lado está o mesmo poema escrito de uma maneira mais formal, sendo somente uma *leitura* feita por acréscimo. Explico melhor: dentro desta área não é o poema original, ele tem quatro versos de sete caracteres cada, os dois primeiros que estão isolados indicam o nome do poeta. Como um poema de doze caracteres pode ser transcrito em vinte e oito caracteres? O que sustenta a concisão do poema neste caso são os recursos de intervenção na materialidade da escrita. O círculo com um traço ao meio na verdade é escrito 日 *ri*, que significa *sol*; o que vem a seguir é escrito assim 山 é *shan* e significa *montanha*. Dois caracteres, dois sons e dois sentidos. Porém, ao escrever 日 sem a forma regular, retangular, fazendo redondo e bem maior – lembro que os caracteres têm tamanhos idênticos, independentemente do número de traços que o compoem – acaba por sugerir mais do que a sílaba *ri* pode transcrever. Assim como no caso da *montanha*, ao estender o traço central altera o formato e tamanho original do caractere. A imagem de um *grande sol se pondo por detrás de uma montanha alta* definitivamente não cabe em duas sílabas *ri shan*, no entanto, o poeta o diz assim mesmo.



Há algo intraduzível. Assim como o japonês polissilábico tem que ler o caractere que comporta uma única sílaba em chinês, tendo que se virar com a diferença das línguas frente a uma escrita, aqui também, a escrita poética chinesa nos exige o mesmo. Há algo que está escrito, mas que não é traduzível diretamente para a fala. A fala terá que se desdobrar e fazer uso de mais significantes que quiser capturar o que está escrito. Há uma materialidade intraduzível devido ao descompasso existente entre escrita e fala. Essa escrita começa a apontar que pode produzir nesse descompasso não um efeito de sentido, mas uma ressonância que não se restringe à semântica.

Cada um dos caracteres usados está com alterações na forma, exigindo um esforço de leitura. Há caracteres deitados, mais finos, mais espessos, sempre indicando algo que a fala não pode dar conta apenas com a sílaba que o representa. O vestígio do traço captura mais que a representatividade do significante.



Neste outro exemplo do mesmo estilo de poesia *Shen zhi ti*, segue-se a mesma lógica de construção. Fala da longa despedida de um viajante que vai para longe e a esperança de que ele volte. Vamos nos ater aos dois últimos versos da direita para a esquerda. Os dois primeiros 亭送 indicam *despedida*, e como são escritos alongados sugerem uma despedida prolongada, seria necessário mais dois caracteres para escrever isso, ou seja,

长亭长送. Saltemos o terceiro caractere do penúltimo verso. No último verso vemos escrito 路看, *lu kan*, onde *lu* é caminho e *kan* é ver, para dizer que esta vendo o caminho. Mas se observarem bem esses dois caracteres aparecem escritos de uma maneira invertida. Essa forma de escrita que também não é aceita na norma culta, por ser completamente irregular, força a língua para dizer, apenas com esse movimento dos corpos, da materialidade, que o viajante olha para trás e vê o caminho de volta, anunciando uma saudade e uma certa tristeza de partir para tão longe. O último caractere é 春, que significa *primavera*, mas observem igualmente que na composição do caractere 春, o 日 que fica abaixo do caractere, e que sozinho significa *sol*, encontra-se inclinado sugerindo que o sol da primavera está se pondo junto com a partida do viajante.

O último caractere do penúltimo verso, o que saltei a pouco, acentua uma passagem relevante. O caractere em jogo é 游 *you*, e *you zi* 游子 significa *viajante*.

## 游子

Porém, o caractere 子 significa *filho*. Observem que ele aparece como parte que compõe o caractere 游, abaixo à direita, e repete como um segundo caractere 子. A rigor, na língua chinesa e na escrita dos caracteres que é rígida 游子 quer dizer *viajante*, e é disso que o poema trata. A pronúncia do poema é mantida, mas a escrita aqui se torna totalmente irregular. Mais do que nos outros exemplos citados. *You* é escrito de uma forma cursiva e bem distorcida, como se estivesse *embolado*, e sobretudo, sem a escrita 子. A ausência absoluta do caractere 子 tanto para escrever 游 quanto para formar a palavra *viajante* 游子, estão absolutamente ausentes. No contexto do poema, isso quer indicar que o filho (子) se foi, não está mais presente, de tal modo que sua ausência é sentida na própria escrita do caractere. O problema é que a forma do caractere é fixa e cada um é uma unidade de som e sentido. O que acontece se essa forma é alterada a ponto de não encontrar correspondência fônica para ela? Não estamos falando de uma escrita fonética em que é plenamente possível formar palavras que não existem, mas que



podem ser lidas porque são formadas por elementos que transcrevem sons e não sentido. Estamos falando de uma escrita em que o laço com o elemento fônico já é frágil.

Um caractere tem forma fixa, e é nela que se pode apreender o laço frágil de sua pronúncia. Quando essa forma é rompida o que é que resta? Não se cria novos caracteres assim. A habilidade dessa modalidade de poesia pode se mostrar de particularmente interessante se pensarmos que o poeta consegue desarticular algo sem que se desprenda totalmente do som, tanto que é uma poesia que só poderá percorrer seu curso se houverem sons pronunciáveis. Mas a unidade de som e sentido foi estilhaçada. Nesse exemplo, o que vemos é um dos modos possíveis da escrita poética chinesa desarticular som e sentido. Pela escrita produzem um efeito de esvaziamento do sentido ao escreverem algo que não existe, mas que lhe é imputado um som.

É através da escrita que a poesia chinesa pode operar com a articulação e com a desarticulação entre som e sentido. Dizendo de outro modo, é com a escrita que ela produz efeito de sentido e também efeito de furo. É somente pela subtração de um elemento constitutivo da escrita da palavra viajante que o poeta nomeia quem estava de partida. Não diz diretamente que é o filho que parte, há apenas uma alusão por uma manipulação forçada na materialidade da escrita. O nome a ser nomeado no poema só advém por efeitos de ressonância, que não são de uma ressonância significante. Fazendo um furo do caractere a escrita poética chinesa faz emergir o nome de gozo em torno do qual a partida é jogada.

Através da escrita, o poeta chinês estabelece: a) o fundamento do equívoco; b) circunscreve o intraduzível na fala; c) produz ressonâncias e não apenas sentido; d) articula e desarticula som e sentido; e com isso, e) produz efeito de sentido e efeito de furo. Com a escrita a poesia produz corte e conexão. Pensar a interpretação no final do ensino de Lacan como um corte, e por extensão mais próxima do silêncio do analista não é divergente de uma interpretação pensada a partir da escrita poética chinesa. Uma vez que nessa perspectiva ela é ao mesmo tempo corte e conexão. É isso que torna a interpretação poética, e não uma referência ao belo. Se há uma estética da interpretação ela encontra seu eixo por produzir efeito de sentido ao mesmo tempo em que produz efeito de furo. Não se trata de num momento um tipo de efeito e noutro, outro efeito. Eles têm de ser simultâneos.

O analisante fala e o analista corta. A interpretação é um corte cirúrgico... O corte analítico é corte de escrita, que recorta o palavreado, reduzindo-o a peças soltas que vão se depositando sem nenhuma disposição gramatical. Só depois, ao reuni-las em uma frase, o objeto ressalta, destaca-se. (Holck, 2009, p.120).

A escrita poética chinesa com as operações que realiza com e sobre a materialidade dos caracteres produz ao menos dois tipos de desconexões: 1) Desconectam o significante do significado - uma vez que cada caractere é uma unidade indivisível de som e sentido, ao serem fraturados, retirados de sua composição na língua, mantidos o elemento fonético são esvaziados de sentido e significação, desapropriando-os do significado; 2) desarticulam a articulação significante – como grande parte das unidades de escrita são caracteres complexos, formados por dois ou mais caracteres eles são como uma espécie de *micro* holófrase, ou um exemplo reduzido de uma cadeia significante S1- S2. Por exemplo, 昊 = S1 日 – S2 天. Quando numa poesia, é mantida a pronuncia do caractere visado, mas é alterado um dos elementos dessa *cadeia*, algo que não é possível na norma culta, o leitor tem a expectativa de encontrar a forma habitual S1-S2, mas só encontra S1 desarticulado de S2. Nesse ponto a escrita poética chinesa faz aparecer o S(A) como efeito dessa desarticulação significante.

Se Lacan chegou a dizer que aguardava, mas não esperava nada (Miller, 2009), o leitor também aguarda ou espera encontrar o significante que lhe é familiar, mas encontra outra coisa, se depara com S(A).

Poderia ilustrar com mais uma série de exemplos, mas espero ter conseguido mostrar algo do que me parece relevante na escrita poética chinesa. Ela é uma prática que se vale não só da linguagem, uma vez que é poesia, como também tira partido da escrita para romper com os semblantes oferecidos pela tradição e pela cultura chinesa, conseguindo com isso fazer emergir o a opacidade do gozo. Assim como a poesia, de um modo geral, e a psicanálise, é um discurso do semblante que intervém rompendo o semblante.

Ela aponta que no simbólico há algo de real. Faz isso principalmente com a escrita o maior dos semblantes chineses. Ela faz aparecer aquilo que não mente. Isso que aparece tem a angústia como seu principal correlato clínico, como irrupção do real que não

mente. Dito de outra forma, o que se pode extrair dela é a introdução do simbolicamente real, o objeto *a*. Ela expõe não só a fratura da língua, mas também, principalmente da escrita. A escrita chinesa forneceu a Lacan elementos para construir a teoria da letra e da escrita em psicanálise em relação ao gozo e ao real. Porém, a escrita mesma, como uma grafia de uma língua escrita num dado idioma, numa dada cultura, aquela que é praticada e reconhecida no meio social – chamarei aqui de *escrita na China* para diferenciá-la da escrita chinesa –, esta, pensada assim, é também um semblante. Se o futebol no Brasil é ou já foi paixão ou identidade nacional, sendo uma dos grandes semblantes ao lado do samba, cada país tem seus semblantes privilegiados. Na China, sem sombra de dúvida o maior deles é a escrita.

Então, por um lado a escrita poética chinesa faz aparecer ou introduz o simbolicamente real no semblante, fraturando a escrita tornando aparente o objeto *a* esvaziando o real de sentido. Por outro lado, a insistência desse semblante que não cessa de se escrever como é o caso da escrita na China, me permite pensá-lo como um sintoma, o sintoma chinês. Nele vemos a insistência do real que volta sempre no mesmo lugar e, de modo análogo, também uma maneira de transportar sentido para o real. A escrita na China talvez possa ser pensada como um sintoma chinês que transporta sentido para o real.

Se isso fizer algum sentido proponho pensar a escrita poética chinesa como uma interpretação que intervém sobre o sintoma chinês. É claro que não é uma análise sociológica, no máximo um recurso para tentar entender e extrair o máximo daquilo que esta investigação me ofereceu. Fazendo um paralelo entre o modo que a escrita poética chinesa intervém na língua chinesa e, sobretudo, na escrita, procuro pensar como ela pode ajudar a pensar a interpretação.

Ou a interpretação é apenas uma mentira, só age sobre os semblantes, mas é impotente em relação ao real. Ou então poderíamos defini-la a partir do simbolicamente real, o que, porém, exigiria ajustar o que ele chamou de significante novo. Mas não se trata de um significante particular, é um novo modo de existência do significante, ou, pelo menos, um novo uso do significante que, tal como o real, não teria nenhuma espécie de sentido. Daí sua referência à poesia. (Miller, 2009, p.165).

Não qualquer poesia. A referência principal é aquela que já pode ser chamada de poesia de vanguarda, assim como literatura de vanguarda. Desde *Lituraterra* Lacan já havia apontado a literatura de vanguarda como uma das formas de intervir com a letra. Diversas características desta modalidade de literatura e de poesia estavam presentes na

poesia chinesa com uma diferença de quase dez séculos. Conforme o tipo de debate a esse respeito, essa diferença é pouco ou muito relevante. Tendo a experiência clínica como ponto de partida e de chegada, pouco importa que os chineses da dinastia Tang tenham antecipado a literatura de vanguarda. Em função de uma discussão como a que venho propondo, considero que uma das principais qualidades da Poesia Concreta brasileira – fora seu valor como poesia propriamente dita e daquilo que o movimento concretista representou e ainda representa não só em termos de poesia, mas também como proposta de tradução – foi a de tornar notória a relação entre a literatura de vanguarda e a escrita chinesa. Coube principalmente a Fenollosa, e depois a Pound, mostrar os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. Assim como Lacan construiu sua teoria da escrita e da letra a partir da escrita chinesa, Fenollosa construiu uma teoria sobre a poesia também a partir dos caracteres. Porém, a explicitação de que este reunia as principais referências para os vanguardistas, sabendo disso ou não, coube à poesia concreta. Foi através dela que foi possível reunir, por exemplo, Pound que tinha uma resistência contra Mallarmé, num mesmo princípio frente à poesia. Foi a partir dela que ficou mais claro reunir Fenollosa, Pound, Mallarmé, Cummings, surrealistas, imagistas, futuristas, etc., e principalmente James Joyce.

A poesia a que Lacan se refere quando fala da interpretação no Seminário 24 não é qualquer poesia. Sendo ainda mais radical como o próprio Lacan foi e nos incitou a sermos, digo, com ele, que é preciso entendermos o que é poesia a partir da poesia chinesa. Através de Cheng, o que Lacan sugere é que a poesia dos Tang nos ensine o que é que ele chama de poesia. Aquela mesma feita a partir do século VIII, uma poesia que é um canto escrito e uma escrita cantada, ou seja, algo que não deixa de marcar um litoral, que não se apoia numa completa independência da escrita com a fala, tal como fazem os nós borromeanos. Uma poesia que só pode ser, sendo escrita.

É fato que os nós borromeanos são uma escrita independente da fala. Se for isso que estiver em questão, eles são bem mais literais que a escrita poética chinesa. A psicanálise não é a mesma a partir deles. Mas qual a concepção de interpretação no ensino de Lacan depois da teoria dos nós? Arrisco-me a dizer que não há. Pode haver um modo de explicar os efeitos de uma interpretação através dos nós. Pode haver também uma formalização precisa do lugar e princípios da interpretação a partir deles.

Mas como traduzir os nós numa teoria da interpretação? Falta-lhes exatamente a dimensão de semblante que a poesia faz questão de manter, até mesmo para continuar sendo poesia. Parece-me que a concepção de interpretação analítica depois da teoria dos nós é justamente aquela pensada o mais próximo possível da escrita, dos nós, ou seja, a escrita, poética chinesa.

Quando o poeta chinês contorce, amarra e desamarra articulações da matéria dos caracteres, ele manipula os caracteres ao modo com que Lacan fazia com os nós. Um ano antes de falar da interpretação com relação à escrita poética chinesa ele passou grande parte do Seminário sobre Joyce fazendo essas manobras com os nós. Cheng lhe mostrou que os poetas Tang eram, por assim dizer, *lacanianos*, fazendo isso com os caracteres. Sempre em função de uma escrita, dos nós, ou da poesia chinesa.

Cito Miller:

Há, se posso dizer assim, uma interpretação borromeana?...

Lacan fala uma vez, em seu *Seminário 23*, de manipulação interpretativa. Quer dizer, ele utiliza para a interpretação a mesma palavra – manipulação – usada para os nós que ele desenhava no quando, que ele construía também como objetos,..., manipulações.

Falar de manipulações interpretativas é, nessa linha, recorrer a um modo borromeano de interpretação. (Miller, 2009, p. 172).

Os enlaces e desenlaces do corpo dos caracteres formavam combinações que não existiam. Se não fosse o contexto e a linguagem poética eles não seriam nada. Sem sentido, sem forma fônica, nada lhes restaria a não ser um amontoado de rabiscos de que não sabe ler nem escrever. Mas a poesia saber fazer com isso, sabe como forçar a língua sem abandoná-la de todo. É isso que difere a poesia, ela força a língua permitindo que todos ainda reconheçam ali, algo que se refere à língua. Como fez Joyce, por exemplo. A escrita poética chinesa e a escrita de Joyce forçam a língua, enlaçam e desenlaçam numa combinatória que mantêm o leitor atento para que ali haja algo a ser lido. Conseguem fazer nós com a materialidade da escrita, sem transformá-la em nós. Ninguém terá dúvida ao ter diante de si um texto de Joyce de um lado e do outro uma página do seminário sobre Joyce que apresente apenas uma ilustração dos nós.

Tanto Joyce quanto os poetas Tang souberam fazer nós com as palavras sem que elas deixassem de ser minimamente palavras. Muitas vezes sem sentido, mas reconhecíveis. O

que a escrita poética chinesa faz com a materialidade dos caracteres desarticula som e sentido, produzindo algo sem sentido. Mas o apelo ao som que lhe é imputado ou mantido mesmo que por um fio, é o que exige que seja atribuído a ele alguma coisa da ordem de um significante. Um significante novo. Um significante sem sentido, posto que o semblante reconhecido na norma culta não é mais encontrado, se desfez na manipulação do poeta. O mesmo poeta que o segura antes do precipício com um som. Joyce nos exige um som a ser extraído de uma palavra de cem letras, é isso que nos faz acreditar que ali há um significante apesar de ser sem sentido. Um significante que funcione como letra. A escrita poética chinesa não tem à sua disposição um alfabeto, terá que sustentar o som que caiba numa sílaba. A palavra de cem letras do poeta chinês terá que ressoar com a de Joyce num intervalo de uma sílaba. O quase impronunciável invade tanto o número de letras quando no número e forma dos traços.

É quase impossível entender a sugestão de Lacan a respeito da escrita poética chinesa pensando apenas *a poesia*, qualquer uma. Assim como será preciso saber que primeiro precisou passar por Joyce. A escrita poética chinesa na psicanálise lacaniana, precisa da escrita de Joyce para ser compreendida. Se é possível pensar em filiação teórica sem incorrer em ingenuidade, diria que ela só faz realmente sentido do ponto de vista da experiência clínica de orientação lacaniana, a partir das noções de escrita, letra, separação entre escrita e fala, entre escrita e leitura, e, da teoria de *sinthoma* e escrita em Joyce. Inversão curiosa, pois no campo literário, vários já disseram que a escrita de Joyce seguia o *método ideográfico*. Dentre eles Ezra Pound, editor de Joyce, e Haroldo de Campos. Para eles, Joyce fazia *ideogramas*.

Portanto, parece-me que a escrita poética chinesa, ao desenhar e fazer novos enlaçamentos com o caractere o desprovê de sentido, mas sustenta tratar-se de um significante novo por um som. Não novo no sentido da língua, afinal, não sei de nenhum caso que um destes tenha sido inserido na norma ou passado a ser usado. Eles permanecem únicos enquanto efeito poético. Ela produz uma espécie de neologismo escrito.

A escrita do caractere pela poesia toma forma de um escrito dessa ordem. O sujeito pode ter escutado quando criança a mãe dizer: *...isso acaba com meus dias de vida*”, e o que se fixa como uma escrita sem sentido a ser lida, é uma espécie de formação

*ideogrâmica* das palavras da mãe, como algo que resiste à leitura: o que quer dizer, pergunta ele, “*diz dívida*”? (*dias divide*). E com isso gozar em torno de infinitas contabilidades.

Por isso pouco, importa se o som que se mantém seja o som de uma palavra produzida pelo equívoco, ou se são apenas gemidos ou barulhos. Trata-se sempre de uma escrita. Se um barulho se inscreve para um ser falante no lugar de um significante sem sentido, funcionando como letra, uma interpretação que opere a partir da letra e da escrita não precisa ser como uma palavra aceita pela norma culta. Se o que faz escrita não obedece às normas aristotélicas da proposição, não sendo uma sentença lógica que é transcrita para a escrita, a interpretação do analista também não precisa ser uma proposição formal. Ao contrário, nem deve ser. Se é um *barulho* que funciona como letra, como escrita, a interpretação do analista pode ser com *barulhos*. Nesse caso ela não seria poética por ser uma fonte de inspiração do analista. Este seria o erro de pensar a poesia a partir das referências habituais do ocidente, da poesia oral que adormece (Lacan, 1977).

Pensando a partir da escrita poética chinesa, essa interpretação do analista, com *barulhos*, é poética porque produz um efeito de furo fazendo emergir o objeto *a* e a letra, deixando entrever que se trata de uma escrita desprovida de sentido. E, ao mesmo tempo, produz um efeito de sentido se valendo de algo que se mantém, em função do *barulho*, fazendo parte da escrita *daquele* sujeito, e não de qualquer um. Assim como a escrita poética chinesa mantém o efeito de sentido pelo uso do semblante, operando com ele o efeito de furo ao desarticular a escrita, o analista, ao interpretar com *barulhos*, mantém nele o pouco de semblante para que o sujeito reconheça ali, algo a ser lido. O que autoriza e legitima a interpretação não é sua formulação proposicional. Quando Lacan dizia que a interpretação opera com uma lógica, ele não disse que teria que ser com a lógica formal. A escrita poética chinesa sugere que essa lógica seja *poética*.

Entendendo *poética* fora do campo estético de uma interpretação que seja bela, inspirada. Pode-se preferir dizer que ao interpretar com *barulhos* o analista não esteja *interpretando*, mas sim fazendo um ato. Se essa é uma forma de dizer que a referência é a escrita e não o significante, perfeito. Mas por que esse analista não intervém com *barulhos* com aquele analisante em que isso não aparece como escrita? Ou se o faz por

que isso não ressoa como naquele em que o *barulho* se fez escrita? Penso que, ele só faz efeito naquele que o tiver como escrita, em função do semblante *barulho*. Neste caso haveria uma indecidibilidade entre *barulho dimensão de gozo e barulho como sentido*, e talvez seja essa indecidibilidade entre ambos, a sustentação desse litoral entre os *dois barulhos* que realmente opere na interpretação.

Algumas considerações precisam ser feitas, que pressupõem o acompanhamento do raciocínio feito ao longo de todo o percurso dessa investigação: 1) a escrita chinesa permite a Lacan elaborar a teoria da escrita e da letra, separadas e diferentes da fala e do significante; 2) esse hiato entre escrita e fala exige a concepção de um litoral; 3) a escrita chinesa é diferente da língua chinesa falada, mas não é absolutamente independente, por ser uma escrita inscrita em uma língua viva; 4) considerando que os chineses poderiam ter qualquer forma de escrita: 4.1) a escrita do caractere funciona como litoral marcando entre escrita e fala, e 4.2) numa eventual substituição da escrita do caractere, logográfica, por uma alfabética e fonética, como se tentou fazer no início do século XX, haveria um impossibilidade que foi apontada por Zao Yuanren, ou seja, 4.3) o caractere chinês é que mantém alguma conexão entre a escrita e a fala, portanto funciona como um semblante, articulando o que está desarticulado; 5) a escrita poética chinesa intervém justamente sobre esse semblante; 6) ela intervém de uma maneira dupla, 6.1) com o efeito de sentido, e 6.2) com o efeito de furo.

Posto isso, segue-se que: a) a escrita chinesa não é completamente independente da fala, uma vez que tem elementos fonéticos e laços mesmo que frouxos com a fala; b) a escrita dos nós borromeanos é uma escrita totalmente independente da fala, não há elementos fonéticos nem próximos nem distantes que indiquem uma pronúncia; c) a escrita chinesa não é como a escrita dos nós; d) a escrita dos nós não pode ser traduzida em uma interpretação, falta-se o semblante para poder operar com o efeito de sentido; e) a escrita chinesa, sob a forma da escrita poética chinesa pode ser traduzida em uma interpretação analítica porque pode operar o efeito de furo que o nó borromeano opera, e também com o efeito de sentido que não está ao alcance do manejo dos nós; f) tanto a materialidade dos nós pode ser manipulada, quanto a materialidade dos caracteres chineses; g) justamente o que falta à escrita poética chinesa em relação aos nós borromeanos, que é a total independência com a fala, é o que lhe possibilita operar tanto com o efeito de furo quanto com o efeito de sentido.



Desses exemplos, podemos extrair algumas conclusões. É pelo equívoco que a interpretação deve operar e ele comporta três pontos nodais, a homofonia, a gramática e a lógica. Em cada um deles a escrita é que permite a ocorrência da equivocidade.

Começo pela homofonia – da qual depende a ortografia. Que, na língua que me é própria, como brinquei mais acima, equivoque-se o *dois* [*deux*] por *deles* [*d'eux*], conserva um vestígio da brincadeira da alma segundo a qual fazer deles dois-juntos encontra seu limite em ‘fazer dois’ deles. (Lacan, 1972/2003, p.493).

O equívoco, mesmo na homofonia não ocorre sem a escrita na medida em que o impasse é introduzido juntamente com a escrita, sem ela poderia passar despercebida a equivocidade entre *deux* e *d'eux*, entre *universitaire* e *unis vers cithère*, por exemplo. Enquanto que com o equívoco da gramática como aquilo que se escreve na língua, é possível jogar com as palavras para inverter os lugares do sujeito e do objeto. Assim como não há lógica sem escrita, e sem uma lógica a interpretação seria imbecil (Lacan, 1972). A lógica visa a colocar o sentido contra a significação e extrair a letra.

A escrita poética chinesa destaca também o que há de intraduzível, aponta para o impossível da tradução, a singularidade que não cabe nas palavras e, no entanto, mostrada pelo traço. Manipulando os traços ela coloca em evidência o império dos semblantes, e, sobretudo, o império da letra. Como no relato de Rose-Paule Vinciguerra a respeito da interpretação feita pelo seu analista:

Seu último analista lhe disse um dia: ‘Você está no serralho e não quer ficar nele’. Naquele momento, foi como se ele lhe arrancasse alguma coisa: com efeito, ele arrancava-lhe um significante-mestre. Entre o respiro (*soupirail*) do cárcere do prisioneiro, que seu pai havia sido, resistente durante a última grande guerra, e o caravançaral (*caravansérail*) misterioso de que sua mãe falava, o serralho (*sérail*). (Vinciguerra, 2006, p. 97).

A escrita poética chinesa mostra, além da combinação a partir da escrita em jogo no *soupirail- caravansérail- sérail*, um modo de ligar a palavra plena com a palavra vazia, em outros termos, articular o enunciado e enunciação, fazendo articulações e desarticulações entre som e sentido. Produz um efeito de furo ao forçar um intervalo entre som e sentido obtendo a materialidade da letra em função da disjunção da significação. Apaga o significante como mensagem fazendo emergir a palavra em sua materialidade de letra. E ao mesmo tempo pode operar com a mesma materialidade da

escrita para manter algum efeito de sentido, algum uso do semblante. As duas faces, de efeito de sentido e efeito de furo, que a escrita poética chinesa coloca em evidência, ficam particularmente claros no exemplo do relato do passe de Ana Lúcia Lutterbach Holck (2007):

Depois de uma proliferação de sonhos de angústia cheios de detalhes e de sentidos, surge um sonho simples – é uma cena: um cachorro defecando um patê é olhado por um jovem...

A interpretação sem sentido do analista, ‘esse patê é você’, e o corte da sessão teve como efeito um deslizamento de sentido: fazer-se cão, posição masoquista, como observa Lacan no *Seminário 10*, fazer-se ‘patê’ (para ser tida), fazer-se ‘pavê’ (para ser vista), fazer-se ‘pá cumê’ (para ser comida), fazer-se ‘pra tudo’ e finalmente ‘*pastout*’. Da série de sentido surge um sem-sentido, ‘*pastout*’, um significante da falta no Outro S(A). (p.36).

A interpretação sem sentido do analista: *esse patê é você* produz um efeito de furo ao divorciar som e sentido no *patê* intervindo com isso na vertente do gozo. O significante Patê se torna o nome de gozo encontrado na posição de objeto para se ter. Produz também um efeito de sentido, que ao reunir som e sentido permite que um semblante funcione como uma face fundamental para que a interpretação atinja sua finalidade. O efeito de sentido Ana Lúcia Lutterbach chamou de vertente significante, aquilo que acabou dando um “sentido cômico ao ‘bela’, ou seja, ‘bela como uma bela merda’” (Holck, 2009, p.120). As metonímias de metáforas, recurso retórico da poesia chinesa se mostra nos deslizamentos de sentido – patê, pavê, pacumê – encontram seu limite em Patu. Tanto *patê* quanto *patu* são exemplos de uma concisão e de uma redução que também é obtida pelas combinações dos traços dos caracteres; podemos ver em *patê* e *patu* exemplos *ideogramáticos*, exemplos de uma escrita do caractere, segundo uma manipulação poética.

Patu é “um significante novo, que não faz parte da língua materna, significante da falta no Outro S(A/), que traz em seu bojo tanto a posição antiga, ‘para tudo’, como indica um lugar novo ‘*pastout*’, *não-toda*” (Holck, 2009, p.120). Como nos exemplos que vimos da escrita poética chinesa, *patê* e *patu* são ambos poéticos.

Cito Ana Lúcia Lutterbach Holck (2007):

No *Seminário 20*, Lacan observa que no discurso analítico trata-se de uma leitura, trata-se do que se lê além daquilo que o analista incitou o sujeito a dizer. E mais adiante, no mesmo capítulo: ‘no discurso analítico, o sujeito do inconsciente, é suposto saber ler e suposto poder aprender a ler... Neste mesmo capítulo, Lacan afirma que o significado

não tem nenhuma relação com os ouvidos, mas somente com a leitura do que se escuta do significante. O significado é efeito do significante como efeito da interpretação. A leitura feita pelo analista propicia uma pontuação, de tal maneira que a fala, na associação livre, passa a ser uma escrita diante da impossibilidade de escrever a relação sexual. (p. 38)

Talvez seja necessário pensar a interpretação a partir da poesia, apenas sob a referência de uma escrita poética e não da poesia oral, assim como conceber que escrita poética seja toda aquela que leve em conta o que os chineses evidenciaram.

Um outro exemplo extraído do relato do passe de Marcus André Vieira:

A maior prova talvez fosse o pavilhão que ficava a dez metros de nossa casa no sítio. Era uma grande casa de madeira onde viviam cerca de trinta homens, os mais comprometidos. Nus todo o tempo, alguns contidos no leito. Vivíamos nossos fins de semana e férias ao lado, considerando tudo em paz, mesmo quando ouviam-se gemidos. (Vieira, 2013, p.4).

O seu relato segue até mencionar as intervenções do analista:

Foi preciso encontrar-me com o incompreensível dos sons emitidos pelo analista. Intervenções sonoras que materializavam esse desejo, fora do sentido, mas ainda assim desejo, e não violência sem corpo: rasgar jornais, roncar, pigarros, teclar no computador, vários foram os recursos usados com esse fim. (Vieira, 2013, p.5).

O analista intervém rasgando jornais, roncando, com pigarros, com sons de teclado de computador, etc. Provavelmente sons que intervêm na dimensão do ato analítico. Mas se pensarmos novamente pela referência à escrita poética chinesa, trata-se de interpretações poéticas. Produz efeito de sentido e efeito de furo, advindos da junção e da desarticulação entre som e sentido, tendo como eixo a incidência da voz que se fez escrita. Os sons do teclado ou dos roncamentos, mesmo que não tenham claramente uma função significante, por serem apenas sons, não se desvinculam dos semblantes que se fizeram presentes em sua vida. Daí seu efeito de sentido, a mesma interpretação em uma análise que os semblantes não passassem por essa via, não teria efeitos. Ao mesmo tempo, esses sons tiveram um efeito de furo na medida em que podem evocar uma posição de gozo.

O que fazer com estes sons? Agora que o objeto voz entrara na cena? Agora que podia ouvir os gritos e gemidos que não ouvira e igualmente os que deixara de dar? Talvez

tivesse sido possível ficar satisfeito com os efeitos da nova vida que foi acontecendo a partir dessa nova relação com o desejo em cena. Mas ocorre que o próprio desejo do Outro, em cena, aponta para seu valor de semblante, não mais de real. Foi o que permitiu a conclusão da análise.

A conclusão veio quando pude não apenas dar lugar à voz na própria cena da fantasia, não mais como silêncio, mas a outra coisa ainda. Um sonho materializou, por um lado, tanto a agressão, o silêncio e os gemidos que não dera, mas descobrira quanto, por outro, fundamental, um alarido sem sentido. (Vieira, 2013, p.6).

Tal como nos exemplos de *patê* e *patu*, encontramos dois nomes que seguem o mesmo princípio de uma escrita ideogramática, uma escrita sinográfica sob intervenção da poesia. O primeiro é *Miquito*:

Ao ouvir-me dizer esse nome, tive a certeza de que não haveria outro que inscrevesse algo mais primário sobre meu gozo... *Miquito* nomeava o gozo de chegar perto e correr risco, mas não exatamente de morte e sim de um encontro com o gozo. Esse nome gerava vergonha, mas tinha gravidade, estabilidade e valor.

Então era isso? Se “mosquito” falava de mim longe, sujeito, “*Miquito*” falava de mim, ali, sob o domínio de um desejo, objeto? Então foi a passagem do olhar para voz?. (Vieira, 2013, pp. 29-30).

O segundo é um significante novo do final da análise que também surge num modo *ideogrâmico*, tal como o ideograma *patu* no passe de Ana Lúcia Lutterbach. A montagem da escrita expressa pela poesia chinesa se faz presente não só na interpretação como também na invenção de um significante novo:

Saio dessa sessão ouvindo *mãomordida* e ao mesmo tempo, *morsure*, em francês (tanto ‘mordida’ quanto ‘morte certa’) e realizo então como a ‘mão mordida’ interpreta o sonho. Bastava dizer, sobre aquela algazarra do outro lado da rua, ‘ali há um *mordido*’. Não é exatamente o ‘mordido’ dos dicionários... É a vida mordida, é a vida que só é mordida, só ‘há’ vida nessa mordidavida. Com essa condensação, a *mordidavida*, termino por montar um modo de colocar isso tudo e mais um pouco em um só dizer. (Vieira, 2013, p.33).

E também:

*Mordidavida* estenografa a invenção da análise, uma escrita com restos que traz à vida o gozo em seu regime mais singular, não inteiramente recoberto pelos semblantes da fantasia. Ao torná-lo disponível, constitui um *sinthoma*, feito em boa parte de restos sonoros, apenas alinhavados. É o que sempre encontrarei como nessa rua - acesa, mas não iluminada, pelos sons do que virá. (Vieira, 2013, p.7).

Como diz o relato do próprio Marcus André Vieira a respeito da *mordidavida*, “essa palavra diz, por exemplo, como essa rua do sonho era também o espaço entre dois de duas línguas: A morte certa do francês e o amor do português no *amordida*” (Vieira, 2013, p.33).

Estou cada vez mais convencido de que a escrita poética chinesa, além de fornecer uma possibilidade de interpretação analítica após a teoria dos nós borromeanos, mostrando como se opera com o efeito de sentido e o efeito de furo, aponta para a questão não só da diferença e do litoral entre escrita e fala, como também entre escrita e leitura. Nesse sentido renova o que se pode entender a respeito do sujeito japonês. Só se fala a língua do Outro mas só se lê uma escrita que é escrita em outra. A escrita poética chinesa pode chamar a atenção que a questão de ler chinês na própria língua é uma questão para a análise e para a perspectiva da leitura de uma escrita ilegível. Talvez por isso *morsure* tenha que ser lida como *mordidavida* e *amordida*, e *patê* pode deslizar por *pastout* até ser lida como *patu*.

Não é de outra coisa que falo a não ser daquilo que Lacan observou no mesmo seminário que nos convidou a achar na escrita poética chinesa a semente da interpretação: diante da *escrita* de *unbewusst* fazer uma leitura que opera no sentido de uma metalingua, para traduzir por *l'une-bévue*, por *um-equívoco*.

Não há nada mais difícil do que apreender esse traço do um-equívoco, que eu traduzo *Unbewusst*, que quer dizer em alemão, *inconsciente*. Mas traduzido por um-equívoco, quer dizer totalmente outra coisa – um obstáculo, um tropeço, um deslizamento de palavra por palavra. É exatamente disso que se trata. (Lacan, 1977, p.12).

É exatamente disso que se trata.

## CONCLUSÃO

A forte presença das referências chinesas no ensino de Lacan não é uma novidade nem gera qualquer tipo de polêmica. Elas podem ser facilmente encontradas por qualquer leitor que esteja advertido suficientemente para não deixar que elas passem totalmente despercebidas. O que pode gerar discordâncias é o lugar que elas têm e a função que ocupam nesse mesmo ensino. Não há mais espaço para desconfianças a respeito da filiação chinesa da teoria da escrita e da letra em Lacan, principalmente quando alguns personagens de destaque no meio psicanalítico passaram a dizer isso. Mesmo assim ainda paira uma sombra de desconfiança sobre tais referências. Não que sejam contestadas – não encontrei nenhum texto que o fizesse. O que me parece ser sintoma dessa desconfiança sobre o peso que elas têm no ensino de Lacan, são os constantes esquecimentos que deixam de mencioná-los, até quando a referência faz uma menção explícita.

O exemplo mais claro disso se aplica à escrita poética chinesa. Não é raro encontrar textos que discutem a relação da interpretação analítica com a escrita poética, adotando a lição do *Seminário 24*, ou o texto, *Rumo a um significante novo*, onde essa relação é mencionada por Lacan, sem que seja ao menos citada a palavra *chinesa*. Esses esquecimentos como são frequentes parecem denunciar mais uma desconfiança do que uma não compreensão do que esse *detalhe* implica. Talvez ainda haja uma crença mesmo que velada de que essas referências não passem de alegorias.

Isso não está totalmente errado. Não há como dizer numa só palavra o lugar ocupado pelas referências chinesas em Lacan. Há uma polissemia envolvendo-as. Lacan começou seus estudos de chinês bem cedo, e demonstrou manter um interesse em torno deste tema que teve várias formas de apresentação, pela língua, pela escrita, o pensamento chinês, a caligrafia, a pintura, o traço, etc. Não há um corpo chinês no ensino de Lacan, não há uma unidade de pensamento que reúna todos esses temas numa coerência que lhe dê o formato de um *todo*. Não é possível dizer algo do tipo “o pensamento chinês em Lacan é...”, ou , “as referências chinesas em Lacan ocupam o lugar de...”; elas são múltiplas, são heterogêneas, não só entre si, como principalmente em relação ao momento do percurso lacaniano.

Em qualquer momento da obra encontramos passagens absolutamente alegóricas, outras ilustrativas e algumas que têm uma importância maior. Inúmeras vezes tais referências aparecem realmente no mesmo cesto que tantas outras alegorias próprias à retórica lacaniana. Independentemente no momento do ensino. Esse seria um traço da retórica de Lacan e não um juízo acerca da qualidade das referências.

Grosso modo, Lacan teve três *mestres* nos assuntos chineses: Paul Démieville, Marcel Granet e François Cheng. O que não significa que teríamos três recortes, uma para cada um dos três. Arrisco-me a propor que há sim uma descontinuidade, porém em dois segmentos. Um, o primeiro, seria orientado por Démieville e Granet. Sob essa influência Lacan fez notar sua sensibilidade com os temas correlatos ao *mundo chinês*, pela poesia, pela escrita, o taoísmo, os ritos, as danças, o budismo *Ch'na* (zen), etc. No contexto desse *primeiro Lacan chinês* é possível vê-lo falar da interpretação e do ato analítico no manejo do mestre zen; tentar estabelecer uma diferença de apólogos para pensar a letra e a escrita em *A instância da letra*; pensando a identificação ao traço, e a repetição a partir do traço e do vestígio no Seminário 9; retomar o traço, via Shitao no Seminário14, etc.

O que me parece ser um segundo momento *chinês* em Lacan se dá a partir do encontro com François Cheng. Desse encontro Lacan extrai noções que vão ter uma importância mais visceral em seu ensino. Ele já contava com a escrita chinesa por ocasião da *Instância da letra* e do Seminário 9. Ou seja, o *primeiro Lacan chinês* ainda era *alfabetizado, ocidentado*, e suficientemente freudiano para fazer algumas rupturas.

A noção de escrita em Lacan foi, inicialmente, amplamente marcada pela leitura freudiana. Uma escrita pensada a partir do rébus e dos trilhamentos. Uma escrita que, em Freud, antecede a linguagem. A palavra viria apenas como uma retranscrição da escrita traumática. Isso foi o que Derrida tentou acentuar em Freud a seu favor na desconstrução do fonocentrismo. Esse *primeiro Lacan chinês* se valeu da escrita chinesa do caractere para confirmar mesmo que indiretamente, tanto o rébus quanto o trilhamento. Fez do caractere chinês um modo de demonstrar sua teoria do significante. Ou seja, era um uso que confirmava sua tese a respeito do significante, a escrita chinesa a serviço do significante e não da letra. O apólogo da *Carta Roubada* para pensar a letra mostra como o *primeiro Lacan chinês* o leitor de Démieville e Granet, ainda era

*alfabetizado, fonético*. E, por isso, podia pensar na primazia do significante e na letra como suporte fonético. Com isso esperava interrogar a linguagem através da fala.

Foi preciso que encontrasse com Cheng, que faz uma outra leitura da escrita chinesa, para que fizesse entrar em cena um *segundo Lacan chinês*. Tratava-se de outro momento da obra de Lacan, outras questões, outros impasses, em que já se tornava cada vez mais lacaniano e cada vez menos freudiano. O encontro com Cheng trouxe mais que uma renovação nos temas chineses de Lacan. Não houve uma total ruptura, afinal ele permanecia *clássico*, a China lacaniana não é contemporânea, ela é clássica, predominantemente dos Reinos Combatentes, Han, Tang e Song. Com uma ênfase sobre o primeiro e o terceiro período.

A descontinuidade não veio com novas referências, mas com um modo diferente de abordá-las. O exemplo pode ilustrar isso: 1) a escrita chinesa abordada por Cheng não nega o aspecto visual do caractere, mas restitui a função do corpo na escrita, o gesto, o movimento. O corpo está totalmente implicado na escrita o que pode ser verificado com respeito à caligrafia chinesa. Essa dimensão do corpo na escrita é fundamental para desinflacionar o rébus, a imagem; 2) Com isso a imagem, que não é desconsiderada, sob a intervenção da caligrafia, se mostra passível de ser relida como materialidade. 3) Essa escrita que inclui o corpo cuja imagem é reduzida à materialidade permite ao mesmo tempo; 3.1) responder a Derrida; 3.2) encontrar uma saída para o impasse da escrita em Freud entre o rébus e o trilhamento da pulsão; 3.3) viabilizar uma nova imagem para a escrita, a de uma planície e não a de uma carta roubada.

A escrita chinesa agora permite o que não foi possível antes, separar fala e escrita. Foi preciso abandonar a referência a uma escrita alfabética e fonética para separar a letra do significante. O que era ou não visto e entrevisto na carta roubada ou mesmo no rébus, encontra no caractere chinês um outro modo de lidar com a imagem e com o semblante. Torna-se possível reafirmar a anterioridade da linguagem sem que isso resulte numa primazia do significante e na redução da letra a um mero instrumento de suporte de uma materialidade fonética. A metáfora da planície siberiana, tal como uma pintura chinesa, torna possível uma escrita da voz, solução para um impasse antigo. A nuvem de semblantes que se desmancha em chuva que sulca a terra marcando a escrita, uma



escrita da marca. Não há como pensar a letra sem língua. Não há primazia, contudo. O que é primeiro não institui uma hierarquia.

O taoísmo, que era uma referência frequente, também é renovado no *segundo Lacan chinês* principalmente a partir da noção de *Vazio mediano*. Noção que será fundamental para a elaboração da teoria dos nós borromeanos. Um vazio que opera, que amarra, que enlaça. Um vazio que permite pensar numa conexão de algo que está inteiramente separado, sem ter o efeito colateral de suturar o espaço entre eles. Um vazio com vocação de litoral, na medida em que articula sem desconsiderar a hiância, a fenda, que permanece. É em torno do vazio, que se pode pensar numa estrutura ternária como num nó de três.

A escrita poética chinesa talvez possa ser pensada também como um nó de três. Se pensarmos cada um de seus termos separadamente, escrita, poesia e “chinesa”, teríamos em comum justamente o vazio. A escrita do gozo, a escrita como real, a poesia como o que produz um efeito de furo e o vazio que está na base do pensamento chinês e de suas manifestações culturais desenvolvidas e apresentadas ao longo do trabalho. Em outras palavras, a escrita poética chinesa enlaça o fato de que a escrita é diferente da fala, o que é demonstrado pela escrita chinesa, com uma poesia que deve ser escrita e não só falada. Há uma heterogeneidade entre escrita e poesia, que é enlaçada pela poesia chinesa que precisa ser escrita.

O cerne da escrita poética chinesa a partir do qual ela permite a interpretação, é aquele que produz efeitos de furo e efeitos de sentido. Não um ou outro, mas ambos simultaneamente. Assim como no caso do equívoco, que se dá pela homofonia, pela gramática e pela lógica, não é, um ou outro, mas os três. A interpretação deve produzir efeito de sentido e também efeito de furo, assim como a poesia. Mas, para apreender exatamente o que é essa poesia da qual Lacan fala, é preciso pensa-la como uma escrita poética. Por sua vez, para apreender o que é essa escrita poética, seria preciso compreendê-la a partir da escrita poética chinesa. Esta, por estrutura, confere um lugar à escrita que não pode ser eclipsado pelos efeitos do significante. Ela é escrita como o nó borromeano também o é. Com isso produz efeito de furo. Mas é uma operação com os semblantes, como qualquer poesia. Pela manipulação da materialidade dos caracteres na escrita dessas poesias, podemos ter uma ideia de como a escrita dos nós borromeanos

poderia encontrar na escrita poética chinesa, uma teoria da interpretação que falta à teoria dos nós.

A escrita poética chinesa não só está em acordo com as últimas elaborações teóricas de Lacan, como também só pode ser satisfatoriamente compreendida neste contexto. Não podemos destacá-la do contexto da clínica dos nós, do sintoma, e da questão de que a interpretação é uma leitura, sem incorrer em perdas significativas.

A escrita poética chinesa não apenas permite a interpretação, ela também recoloca a questão do sujeito japonês em outros termos, e se introduz no centro da discussão de uma escrita que não é para ser lida, da diferença entre escrita e leitura, sem abandonar a separação entre escrita e fala.

Diante da escrita poética chinesa, o impasse da leitura e tradução do sujeito japonês, e o consequente problema da analisabilidade e incurabilidade, serão renovados para cada um que queira levar sua análise tão longe. Diante dela, através da interpretação, cada um terá que se virar com a leitura de um caractere chinês na língua que lhe for possível.

## REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2006). *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade* (H. Burigo, Trad.). Belo Horizonte: UFMG. (Obra original publicada em 1985).
- Agostinho, Santo (1984). *De Magistro*. Em Civita, V. (Ed.). *Santo Agostinho* (3. ed., pp 289-324). São Paulo: Abril Cultural.
- Aguilar, G. (2005). *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Alleton, V. (2010). *Escrita chinesa* (P. Neves, Trad.). Porto Alegre: L&PM.
- Alvarenga, E. (2011, setembro). *Falar a língua do Outro*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 60, 39-41.
- American Psychological Association (2012). *Regras essenciais do estilo da APA* (6. ed.). (D. Bueno, Trad.). Porto Alegre: Penso. (Obra original publicada em 2010).
- Apollinaire, G. (2008). *Caligramas* (A. Faleiros, Trad.). Cotia, São Paulo: Ateliê, Brasília: UnB.
- Aristóteles (2010). *Órganon* (2. ed.). (E. Bini, Trad.). São Paulo: Edipro.
- Arbex, M. (Org.). (2006). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras: estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG.
- Arrivé, M. (1999). *Linguagem e psicanálise, linguística e inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan* (L. Magalhães, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1994).
- Associação Mundial de Psicanálise (1996). *Os poderes da palavra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Campo Freudiano no Brasil).
- Aubert, J., Cheng, F., Milner, J.-C., Regnault, F., & Wajcman, G. (2000). *Lacan: l'écrit, l'image*. França: Flammarion.
- Aubert, J., Cheng, F., Milner, J.-C., Regnault, F., & Wajcman, G. (2007). *Lacan: el escrito, la imagen* (M. I. Negri, Trad.). Buenos Aires: Del cifrado. (Obra original publicada em 2000).
- Baas, B. & Zaloszyk, A. (1996) *Descartes e os fundamentos da psicanálise*. (V. M. P. Flores, Trad.). Rio de Janeiro: Revinter.

- Badiou, A. (2003). Lacan e Platão: o matema é uma ideia? Em Safatle, V. (Org.). *Um limite tenso: Lacan entre a filosofia e a psicanálise* (pp. 13-41). São Paulo: UNESP.
- Badiou, A. (1994). *Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras* (E. Silva & G. Sodré, Trans.). Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Badiou, A. (2007). *O século* (C. F. da Silveira, Trad.). São Paulo: Ideias & Letras. (Obra original publicada em 2005).
- Badiou, A. (2009). *São Paulo: a fundação do universalismo* (W. C. Brant, Trad.). São Paulo: Boitempo. (Obra original publicada em 1997) (Coleção Estado de Sítio).
- Barthes, R. (2004a). *O grão da voz: entrevistas, 1961/1980* (M. Laranjeira, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Roland Barthes). (Obra original publicada em 1981).
- Barthes, R. (2004b). *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos* (2. ed.). (M. Laranjeira, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Roland Barthes). (Obra original publicada em 1953).
- Barthes, R. (2005). *A preparação do romance: da vida à morte* (L. Perrone-Moisés, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2007). *O império dos signos* (L. Perrone-Moisés, Trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Barthes, R. (2010). *O prazer do texto* (5. ed.). (J. Guinsburg, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Bassols, M. (2001). *La interpretación como malentendido*. Buenos Aires: Colección Diva.
- Bellassen, J. & Wa, W. (2009). *Les idéogrammes chinois ou l'empire du sens*. Paris: You Feng.
- Billeter, J. F. (2005). *L'art chinois de l'écriture: essai sur la calligraphie*. Milão: Skira.
- Billeter, J. F. (2008). *Études sur Tchouang-tseu*. Paris: Allia.
- Bisso, E. (2007). *Qué es el sentido?* Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Brodsky, G. (2011). *Loucuras discretas: um seminário sobre as chamadas psicoses ordinárias*. Belo Horizonte: Scriptum.
- Campos, A. de, Pignatari, D. & Campos, H. de (2006). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (4. ed.). Cotia, São Paulo: Ateliê.
- Campos, A. de, Pignatari, D. & Campos, H. de (2010). *Mallarmé* (4. ed.). São Paulo: Perspectiva. (Coleção signos 2).

- Campos, H. de (1975). *A arte no horizonte do provável* (3. ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. de (2000a). *Fenollosa revisitado*. Em Campos, H. de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (4. ed.). (pp. 11-21.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Campos, H. de (2000b). *Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa*. Em Campos, H. de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (4. ed.). (pp. 23-107.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Campos, H. de (Org.). (2000). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (4. ed.). (H. L. Dantas, Trad.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Campos, H. de (2001). *Iliada de Homero* (Vol. 1). São Paulo: Mandarin.
- Campos, H. de (2006). Aspectos da poesia concreta. Em Campos, A. de, Pignatari, D. & Campos, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (4. ed., pp. 137-152). Cotia, São Paulo: Ateliê.
- Campos, H. de (2009). *Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos* (2. ed.). São Paulo: Ateliê. (Organizado por T. Vieira).
- Carvalho, G. de (2010). *Uma antologia de poesia chinesa: do Shijing a Lu Xun* (2. ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cassin, B. (1990). *Ensaio sofisticado* (A. L. Oliveira & L. C. Leão, Trans.). São Paulo: Siciliano.
- Cesarotto, O. (Org.). (2010). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras.
- Chamorro, J. (2011). *Interpretar!* Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Chauí, M. (1994). *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. (vol.1). São Paulo: Brasiliense.
- Cheng, A. (Org.). (2005). *Y a-t-il une philosophie chinoise? Un état de la question*. Paris: Extrême-Orient, Extrême-Occident.
- Cheng, A. (Org.). (2007). *La pensée en Chine aujourd'hui*. França: Gallimard. (Coleção Folio Essais).
- Cheng, A. (2008). *História do pensamento chinês* (G. A. Tilton). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. (Obra original publicada em 1997).
- Cheng, F. (1991). *Vide et plein: le langage pictural chinois*. França: Seuil.
- Cheng, F. (1996). *L'Écriture poétique chinoise: suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*. França: Seuil.

- Cheng, F. (2003). *Lacan et la pensée chinoise*. Em Aubert, J., Cheng, F., Milner, J.-C., Regnault, F & Wajcman, G. *Lacan: l'écrit, l'image* (pp. 133-153). França: Flammarion.
- Cheng, F. (2006). *Souffle-Esprit: textes théoriques chinois sur l'art pictural*. França: Seuil.
- Cheng, F. (2007). *La escritura poética china: seguido de una antología de poemas de los Tang*. Espanha: Pre-textos.
- Cheng, F. (2009). *Le livre du vide médian*. França: Albin Michel. (Coleção Espaces libres).
- Cheng, F. (2010). *Poésie chinoise*. Paris: Albin Michel. (Caligrafia de F. Verdier).
- Cheng, F. (2011). *Enter source at nuage: voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Albin Michel.
- Chia, F.-S. (Org.). (2008). "*Airs of the States*" from the Shi Jing: a new trilingual translation of the World's oldest collection of Lyric Poetry. Taiwan: Bookman Book
- Chia, F.-S. (Org.). (2010). *Returning poetry to the Shi Jing's poets: Chinese English bilingual essays and poems*. Taiwan: Bookman Book.
- Chieng, A. (2006). *La pratique de la Chine*. Paris: Grasset.
- Chamorro, J. (2011). *Interpretação* (H. Caldas, Trad.). Em Scilicet (Ed.). *A ordem simbólica no século XXI*. (pp. 214-216). Belo Horizonte: Scriptum.
- Confúcio (2008). *Os analectos* (C. Chang & D. C. Lau, Trads.). Porto Alegre: L&PM. (Obra original publicada em 1979).
- Confúcio (2012). *Os analectos* (G. Sinedino, Trad.). São Paulo: UNESP.
- Cornaz, L. & Marchaisse, T. (2004). *L'indifférence à la psychanalyse: sagesse du lettré chinois, désir du psychanalyste*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Cottet, S. (2011). *Ensaio de clínica psicanalítica* (V. A. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Contra Capa. (Opção Laciana, n. 8).
- Cummings, E. E. (2011). *Poem(a)s* (2. ed.). (A. de Campos, Trad.). Campinas, São Paulo: Unicamp.
- David-Ménard, M. (1996). *A loucura da razão pura: Kant, leitor de Swedenborg* (H. B. S. Rocha, Trad.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 1990).
- Demiéville, P. (2010). *Anthologie de la poésie chinoise classique*. Paris: Gallimard.

- Derrida, J. (1994). *A voz e o fenômeno* (L. Magalhães, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1967).
- Derrida, J. (1997). *A farmácia de Platão* (R. Costa, Trad.). São Paulo: Iluminuras. (Obra original publicada em 1972).
- Derrida, J. (2008). *Gramatologia* (M. Chnaiderman & R. J. Ribeiro, Trans.). São Paulo: Perspectiva. (Obra original publicada em 1967). (Estudos, 16)
- Derrida, J. (2011). *A escritura e a diferença* (M. B. M. N. Silva, P. L. Lopes & P. Carvalho, Trans.). São Paulo: Perspectiva. (Obra original publicada em 1967). (Estudos, 271).
- Droit, R.-P. (2002). *A companhia dos filósofos* (E. Brandão, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1998).
- Dubois, C. (2004). *Heidegger: introdução a uma leitura* (B. B. C. de Oliveira, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 2000).
- Dunker, C. (2011). *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica: uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Annablume.
- Eco, H. (2008). *Obra aberta: formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas* (G. Cutolo, Trad.). São Paulo: Perspectiva. (Coleção Debates, n. 4).
- Eidelberg, A. (2011). *Poética* (I. Ferrari, Trad.). Em Scilicet (Ed.). *A ordem simbólica no século XXI*. (pp. 297-299). Belo Horizonte: Scriptum.
- Eisenstein, S. (2000). *O princípio cinematográfico e o ideograma*. Em Campos, H. de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (4. ed.). (pp. 149-166.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Feng, Y & Bonvicino, R. (Orgs.). (2007). *Um barco remenda o mar: dez poetas chineses contemporâneos*. São Paulo: Martins.
- Fenollosa, E. & Pound, E. (2001). *El character de la escritura china como medio poético* (2. ed.). (M. A. Rato, Trad.). Espanha: Visor Libros. (Obra original publicada em 1969).
- Fenollosa, E. & Pound, E. (2008). *The Chinese written character as a medium for poetry: a critical edition*. United States of American: Fordham University Press.
- Février, James. *Histoire de l'écriture*. Payot, 1984.
- Flecher, G. (n. d.). *Du chinois aux nœuds*. Recuperado em 25 de outubro de 2012, de <http://www.lacanchine.com/FG01.html>.
- Flecher, G. (n. d.). *Introduction au dialogue de Lacan avec Mencius*. Recuperado em 25 de outubro de 2012, de <http://www.lacanchine.com/FG06.html>.

- Flecher, G. (n. d.). *Lacan, koanalyste? Analyste, quoi!* Recuperado em 25 de outubro de 2012, de <http://www.lacanchine.com/FG07.html>.
- Fonseca, C. A. da (2000). *Sânscrito: caminhos poéticos em terrenos retóricos*. Letras Clássicas, 4, 11-31.
- Forrester, J. (2009). *A interpretação dos sonhos* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Para ler Freud). (Obra original publicada em 2006).
- Foster, V. (2006). *Pintura china: técnicas de pincel chino para artistas principiantes y avanzados* (M. Antón, Trad.). Barcelona: Evergreen.
- Foucault, M. (1997). *Nietzsche, Freud e Marx* (J. L. Barreto, Trad.). São Paulo: Princípio. (Obra original publicada em 1975).
- Foucault, M. (1999). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (8. ed.). (S. T. Muchail, Trad.) São Paulo: Martin Fontes. (Obra original publicada em 1966).
- Freud, S. (1974). *O interesse científico da psicanálise* (J. Salomão, Trad.). Em Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (vol. XIII). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1913).
- Freud, S. (1976a). *Além do princípio do prazer* (J. Salomão, Trad.). Em Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1920).
- Freud, S. (1976b). *Uma nota sobre o 'bloco mágico'* (J. Salomão, Trad.). Em Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (vol. XIX). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1925 [1924]).
- Freud, S. (1987a). *A interpretação de sonhos* (Parte I). (J. Salomão, Trad.). Em Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (vol. IV, 2. ed.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1900).
- Freud, S. (1987b). *A interpretação de sonhos* (Parte II). (J. Salomão, Trad.). Em Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (vol. V, 2. ed.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1913).
- Freud, S. (1987c). *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (J. Salomão, Trad.). Em Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (vol. VI, 2. ed.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1901).
- Freud, S. (1995). *Projeto de uma psicologia* (O. F. Gabbi Junior, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1969).
- Fundación Casa del Campo Freudiano (2008). *Referencias em la obra de Lacan* (ano 17, n. 35/36). Buenos Aires: Factoría Sur.



- Garcia, C. (Org.). (1999). *Conferências de Alain Badiou no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica.
- García, G. (2003). *La virtude indicativa: psicoanálisis y literatura*. Buenos Aires: Colección Diva.
- Garcia-Roza, L. A. (1990). *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Garcia-Roza, L. A. (1991a). *Introdução à metapsicologia freudiana* (vol.12). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Garcia-Roza, L. A. (1991b). *Introdução à metapsicologia freudiana* (vol. 2). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Garcia-Roza, L. A. (1995). *Artigos de metapsicologia: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente (1914-1917)*. (Introdução à metapsicologia freudiana, vol. 3). Rio de Janeiro: Zahar.
- Garcia-Roza, L. A. (2001). *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise* (4a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Gilson, E. (2003). *Deus e a filosofia* (A. Macedo, Trad.). Lisboa: Editora 70. (Obra original publicada em 1941).
- Giraud, D. (Org.). (1993). *Les yeux du dragon: petits poems chinois*. França: Le Bois d'Orion.
- Gombay, A. (2009). *Descartes* (Lia Levy, Trad.). Porto Alegre: Artmed.
- Granet, M. (2008). *O pensamento chinês* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto. (Obra original publicada em 1968).
- Granet, M. (2010). *La religion des chinois*. Paris: Albin Michel.
- Grondin, J. (2012). *Hermenêutica* (M. Marcionilo, Trad.). São Paulo: Parábola. (Obra original publicada em 2008).
- Guenancia, P. (1991). *Descartes* (L. Magalhães, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1986).
- Guillermaz, P. (1966). *La poésie chinoise: des origines á la révolution*. Verviers, Bélgica: Gérard & C<sup>o</sup>.
- Guimarães, C., Leal, B. S. & Mendonça, C. C. (Org.). (2006). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hanns, L. (1999). *A teoria pulsional na clínica de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Hesíodo (1995). *Teogonia: a origem dos deuses* (3. ed.). (J. Torrano, Trad.). São Paulo: Iluminuras.

- Higounet, C. (2003). *História concisa da escrita* (3. ed.). (M. Marcionilo, Trad.). São Paulo: Parábola.
- Hinton, D. (Ed.). (2008). *Classical chinese poetry: an anthology* (D. Hinton, Trad.). Estados Unidos da América: Farrar, Straus e Giroux.
- Holck, A. L. L. (2007, dezembro). *Relato Opção Lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 50, 32-39. (Edição especial).
- Holck, A. L. L. (2008, setembro). *Mulheres e objetos*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 52, 88-91.
- Holck, A. L. L. (2009, maio). *Reavida e escrita*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 54, 117-124.
- Iannini, G. (2012). *Estilo e verdade em Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Jakobson, R. (1970). *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectivas.
- Jakobson, R. (1977). *Seis lições sobre o som e o sentido* (L. M. Cintra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Jakobson, R. (2008). *Linguística e comunicação* (I. Blikstein & J. P. Paes, Trads.). São Paulo: Cultrix.
- Jakobson, R. (2012). *Poética em ação*. São Paulo: Perspectivas.
- Jullien, F. (1998). *Tratado da eficácia* (P. Neves, Trad.). São Paulo: Ed. 34 (Obra original publicada em 1996).
- Jullien, F. (2000). *Um sábio não tem ideia* (E. Brandão, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1998).
- Jullien, F. (2001). *Fundar a moral: diálogo de Mêncio com um filósofo das luzes* (M. G. de Souza, Trad.). São Paulo: Discurso Editorial. (Obra original publicada em 1995).
- Jullien, F. (2003). *La valeur allusive*. França: PUF Quadrige.
- Jullien, F. (2005a). *La China da que pensar* (N. F. Díaz, Trad.). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Jullien, F. (2005b). *Le nu impossible*. França: Seuil.
- Jullien, F. (2006). *Si parler va sans dire: du logos et d'autres ressources*. França: Seuil.
- Jullien, F. (2007a). *La pensée chinoise: das le miror de la philosophie*. França: Seuil.
- Jullien, F. (2007b). *Oser construire: penser avec l'achine*. Paris: Les empêcheurs de penser em rond.

- Jullien, F. (2009a). *La grande image n'a pas de forme: à partir des arts de peindre de la Chine ancienne*. França: Seuil.
- Jullien, F. (2010). *Les transformations silencieuses*. França: Grasset.
- Kojève, A. (2002). Introdução à leitura de Hegel (E. S. Abreu, Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto; Eduerj. (Obra original publicada em 1947).
- Lacan, J. (n.d.). *El seminário libro 25: El momento de concluir (1977-1978)* (inédito).
- Lacan, J. (n.d.). *O seminário livro 24: L'insu que sait de l'une-bénue s'aile à mourre (1976-1977)*. Edição Heresia (inédito).
- Lacan, J. (1983). *O seminário livro 1: os escritos técnicos de Freud* (3. ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1975).
- Lacan, J. (1985). *O seminário livro 20: mais, ainda* (2. ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1975).
- Lacan, J. (1988). *O seminário livro 3: as psicoses* (2. ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1981).
- Lacan, J. (1990). *O seminário livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (4. ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1973).
- Lacan, J. (1991). *O seminário livro 7: a ética da psicanálise* (2. ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1986).
- Lacan, J. (1998). *Escritos* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1966).
- Lacan, J. (1998, agosto). *Rumo a um significante novo*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 22, 6-15.
- Lacan, J. (1998, dezembro). *Conferência em Genebra sobre o sintoma*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 23, 6-16.
- Lacan, J. (2003a). *O seminário livro 9: a identificação* (I. Corrêa & M. Bagno, Trans.). Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife.
- Lacan, J. (2003b). *Outros escritos* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 2001). (Campo Freudiano no Brasil).
- Lacan, J. (2007a). *Le séminaire livre 18: D'un discours qui ne serait pas du semblant*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (2007b). *O seminário livro 23: o sintoma* (S. Laia, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 2005).

- Lacan, J. (2008). *O seminário livro 16: de um Outro ao outro* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 2006).
- Lacan, J. (2009). *Seminário livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 2006).
- Lacan, J. (2011, dezembro). *A terceira*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 62, 11-34.
- Lacan, J. (2012). *...ou pior: seminário 1971-1972* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 2011).
- Lacrosse, J. (Coord.). (2005). *Philosophie comparée Grèce, Inde, Chine*. França: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Lagache, D. (1991). *A psicanálise* (5. ed.). (N. Leon, Trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Lanselle, R. (2007). *Écriture ou langue graphique? Em Le Cercle Freudien La langue, comment ça va? Langue et psychanalyse* (pp.123-154). Paris: Elema.
- Laozi (2007). *Dao De Jing* (M. B. Sproviero, Trad.). São Paulo: Hedra.
- Laurent, E. (2010). *A carta roubada e o voo da letra*. Correio, Revista da Escola Brasileira de Psicanálise, 65, 61-93. (15 anos da EBP).
- Laurent, E. (2011). *O passe entre as línguas: ou “dire babel”* (A. P. Lorenzi, Trad.). Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 60, 57-63.
- Laurent, E. (2013). *Falar com seu sintoma, falar com seu corpo* (E. Monteiro, Trad.). Correio, Revista da Escola Brasileira de Psicanálise, 72, 9-25.
- Le Cercle Freudien (2007). *La langue, comment ça va? Langue et psychanalyse*. Paris: Elema.
- Lebrun, G. (2001). *Sobre Kant* (2. ed.). (J. O. A. Morais, M. R. A. C. Rocha & R. R. Torres Filho, Trads.). São Paulo: Iluminuras. (Organização de Rubens Rodrigues Torres Filho).
- Lévy. P. (2004). *A ideologia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* (M. Marcionilo & S. Krieger, Trads.). São Paulo: Edições Loyola. (Obra original publicada em 1991).
- Lutero, M. (1998). *Da liberdade do cristão (1520): prefácio à Bíblia*. (E. J. Paschoal, Trad.). São Paulo: UNESP.
- Maeso, G. (2008). *Lacan con Joyce*. Buenos Aires: Grama.
- Maia, E. A., Paula, R. C. de & Pereira, V. P. (Orgs.). (2005). *Transfinitos: percurso da letra*. Belo Horizonte: Autêntica. (Alph – Escola de Psicanálise).

- Major, R. (2002). *Lacan e Derrida* (F. Abreu, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Obra original publicada em 2001).
- Mallarmé, S. (2010). *Divagações* (F. Scheibe, Trad.). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Marcondes, D. (2009). *Textos básicos de linguagem: de Platão a Foucault*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mandil, R. (2003). *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa/Faculdade de Letras UFMG. (Opção Lacaniana, n. 3).
- Martins, A., Machado, M. Z., Paulino, G. & Belmiro, C. A. (Org.). (2011). *Livros & Telas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Mediavilla, C. (2002). *L'ABCdaire de la calligraphie chinoise*. Paris: Flammarion.
- Meireles, C. (Org.). (1996). *Poemas chineses: Li Po, Tu Fu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Menezes, P. (1991). *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, São Paulo: UNICAMP.
- Michaux, H. (1999). *Ideogramas na China* (E. Sampaio, Trad.). Lisboa: Cotovia. (Série Oriental).
- Miller, J.-A. (1996). *Matemas I* (S. Laia, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Campo Freudiano no Brasil).
- Miller, J.-A. (1998, dezembro). *O monólogo da apparatus*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 23, 68-76.
- Miller, J.-A. (2000). *Lakant*. Buenos Aires: Tres Haches.
- Miller, J.-A. (2000, abril). *Os seis paradigmas do gozo*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 26/27, 87-105.
- Miller, J.-A. (2006). *La experiencia de lo real em la cura psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2009). *Perspectivas do seminário 23 de Lacan: o sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Campo Freudiano no Brasil).
- Miller, J.-A. (2011a). *Ler um sintoma*. Em Afreudite (ano 7, n.13/14, p.1-30). Recuperado em 13 de junho de 2012, de <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/2483>.
- Miller, J.-A. (2011b). *Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan* (V. A. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.

- Miller, J.-A. (2012). *La fuga del sentido* (S. E. Tendlarz, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2013). *El lugar y el lazo* (G. Arenas, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Milner, J.-C. (1987). *O amor da língua* (A. C. Jesuino, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1978).
- Milner, J.-C. (1996). *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia* (P. Abreu, Trad.). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Milner, J.-C. (2003a). *El périplo estructural: figuras y paradigma*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Milner, J.-C. (2003b). *Lo real y el sentido*. Argentina: Colección Diva.
- Milner, J.-C. (2004). *El passo filosófico de Roland Barthes*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Miribel, J. de & Vandermeersch, L. (2010). *Sagasse chinoise: une autre culture*. Paris: Poche-le pommier!
- Nakagawa, H. (2008). *Introdução à cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca* (E. S. Abreu, Trad.). São Paulo: Martins. (Coleção Tópicos Martins).
- Nascimento, E. (2004). *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Nascimento, E. (Org.). (2005). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Nazario, L. & Franca, P. (Org.). (2006). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Ogasawara, S. (n.d.). *O japonês é inanalizável?* (S. Laia, Trad.) Em Textos (pp. 64-69).
- Ogasawara, S. (1996). *Le japonais est-il inanalysable?* Em Lalettre mensuelle (n. 145, pp. 25-26). Paris: École de la Cause Freudienne.
- Ogasawara, S. (1999, janeiro). *L'instance de la lettre dans l'inconscient japonais*. Em Ornicar? Digital (n. 67). Recuperado em 15 de março de 2012, de <http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/ogw0068.htm>.
- Pareyson, L. (2005). *Verdade e interpretação* (M. H. N. Garcez & S. N. Abdo, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1971).
- Pasternac, M. (2000). *Lacan o Derrida: Psicoanálisis o análisis deconstructivo*. Argentina: Docuprint
- Peeters, B. (2013). *Derrida* (A. Telles, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Obra original publicada em 2010).

- Perrone-Moisés, L. (1998). *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Perrone-Moisés, L. (2005). *Texto, crítica, escritura* (3. ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Coleção leitura e crítica).
- Perrone-Moisés, L. (2012). *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Pietroforte, A. V. (2011). *O discurso da poesia concreta: uma abordagem semiótica*. São Paulo: Annablume, Fapesp. (Coleção Língua, Discurso e Literatura).
- Pinguet, M. (2009). *Le texte Japon: introuvables et inédits, réunis et présentés par Michaël Ferrier*. França: Seuil.
- Pommier, G. (1990). *O desenlace de uma análise* (C. R. de Abreu, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1987).
- Porret, P. (2008). *La Chine de la psychanalyse*. França: Campagne Première.
- Pound, E. (1976). *A arte da poesia: ensaios escolhidos* (H. L. Dantas & J. P. Paes, Trads.). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo.
- Pound, E. (2006a). *ABC da literatura* (11. ed.). (A. de Campos & J. P. Paes, Trads.). São Paulo: Cultrix.
- Pound, E. (2006b). *Os cantos*. (J. L. Grünwald, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Pucheu, A. (2010). *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Puech, H.-C. (Org.). (2001). *Histoire des religions: les religions antiques – la formation des religions universelles et les religions de salut en Inde et en Extrême-Orient*. França: Gallimard.
- Racker, H. (1982). *Estudos sobre técnica psicanalítica* (J. C. A. Abreu, Trad.). Porto Alegre: Artes Médicas. (Obra original publicada em 1981).
- Reale, G. & Antiseri, D. (1990a). *História da Filosofia: antiguidade e idade média* (vol. 1, 5. ed.). (I. Stoniolo, Trad.). São Paulo: Paulus. (Obra original publicada em 1975).
- Reale, G. & Antiseri, D. (1990b) *História da Filosofia: do humanismo a Kant* (vol. 2, 5. ed.). São Paulo: Paulus.
- Ricoeur, P. (1977). *Da interpretação: ensaio sobre Freud* (H. Japiassu, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1965).
- Ricoeur, P. (1987). *Teoria da interpretação* (A. Morão, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1976).

- Roch, M.-H. (n. d.). *Le livre 23 et la pensée chinoise*. Recuperado em 07 de janeiro de 2013, de [http://www.psychanalyse.com/pdf/lacan\\_lituraterre\\_Du\\_littoral\\_en\\_psychanalyse.pdf](http://www.psychanalyse.com/pdf/lacan_lituraterre_Du_littoral_en_psychanalyse.pdf).
- Rosa, M. (2011). *Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro*. Belo Horizonte: Scriptum.
- Roudinesco, E. (1994). *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento* (P. Neves, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1993).
- Roudinesco, E. (2011). *Lacan, a despeito de tudo e de todos* (A. Telles, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 2011).
- Russell, B. (1969a). *História da filosofia Ocidental*. Livro Primeiro (3. ed.). (B. Silveira, Trad.). São Paulo: Companhia Editora Nacional. (Obras Filosóficas).
- Russell, B. (1969b). *História da filosofia Ocidental*. Livro Segundo (3. ed.). (B. Silveira, Trad.). São Paulo: Companhia Editora Nacional. (Obras Filosóficas).
- Sablé, E. (2007). *Les grands maîtres de la poésie bouddhiste chinoise*. Paris: Dervy
- Sacurai, C. (2007). *Os japoneses*. São Paulo: Contexto.
- Safatle, V. (Org.). (2003). *Um limite tenso: Lacan entre a filosofia e a psicanálise*. São Paulo: UNESP.
- Sampson, G. (1996). *Sistema de escrita: tipologia, história e psicologia* (V. L. Siqueira, Trad.). São Paulo: Ática. (Coleção Múltiplas Escritas).
- Schmidt, L. (2012). *Hermenêutica* (F. Ribeiro, Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Obra original publicada em 2006).
- Silveira, E. (2007). *As marcas do movimento de Saussure na fundação da linguística*. São Paulo: Mercado das Letras.
- Sizaret, G. (n.d.). *L'identification*. Recuperado em 22 de outubro de 2012, de [http://www.lacanchine.com/L\\_Seminaire\\_Sizaret61.html](http://www.lacanchine.com/L_Seminaire_Sizaret61.html).
- Skriabine, P. (1990). *Quelques remarques sur la psychanalyse et le Japon*. Em *La lettre mensuelle* (n. 91, pp. 21-25). Paris: École de la Cause Freudienne.
- Starobinski, J. (1974). *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure* (C. Vogt, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Tarrab, M. (2005). *En las huellas del síntoma* (2. ed.). Buenos Aires: Grama.
- Tarrab, M. (2006, outubro). *E o sopro torna-se signo*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 46, 130-137.



- Tarrab, M. (2008, abril). *Entre relâmpago e escrita*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 51, 94-100.
- Teixeira, A. M. (1999). *O topos ético da psicanálise*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Teixeira, A. M. (2007). *A soberania do inútil e outros ensaios da psicanálise e cultura*. São Paulo: Annablume.
- Thöma, H. & Kächele, H. (Orgs.). (1992). *Teoria e prática da psicanálise* (vol. 1). (A. E. Fillmann, Trad.). Porto Alegre: Artes Médicas. (Obra original publicada em 1985).
- Trevisan, C. (2009). *Os chineses*. São Paulo: Contexto.
- Tse-tung, Mao (2008). *Sobre a prática e a contradição* (J. M. Gradel, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Apresentação por S. Zizek).
- Vieira, M. A. (1995). *L'interprétation, l'équivoque et la poesie*. Em *La lettre mensuelle* (n. 139, pp. 6-8). Paris: École de la Cause Freudienne.
- Vieira, M. A. (2013, abril). *Mordidavida*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 65, 25-34.
- Vinciguerra, R.-P. (2006, maio). *Retirada do serrallo*. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 45, 93-99.
- Wolman, B. B. (Org.). (1976a). *A técnica freudiana* (vol. 1). (M. C. Celidônio, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1967). (Coleção Técnicas psicanalíticas).
- Wolman, B. B. (Org.). (1976b). *Freudianos e neofreudianos* (vol. 2). (M. C. Celidônio, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1967). (Coleção Técnicas psicanalíticas).
- Xiaoquan, C. (2007). *Identité de la langue, identité de la Chine*. Em Cheng, A. (Org.). *La pensée em Chine aujourd'hui* (pp.270-299). França: Gallimard. (Coleção Folio Essais).
- Yutang, L. (1966). *Misticismo chinês e poesia chinesa* (C. Domingues, H. Nicolusso & M. Rebelo, Trads.). Rio de Janeiro: Edições de Ouro. (Coleção a sabedoria da China e da Índia).
- Zizek, S. (2008). *Mao Tsé-Tung, "Senhor do desgoverno" marxista* (J. M. Gradel, Trad.). Em Tsé-Tung, M. *Sobre a prática e a contradição* (pp. 7-38) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Zumthor, P. (2010). *Introdução à poesia oral* (J. P. Ferreira, M. L. D. Pochat & M. I. de Almeida, Trads.). Belo Horizonte: Editora UFMG. (Obra original publicada em 1983).