

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Programa de Pós-Graduação em Psicanálise Clínica e Cultura
Dissertação de Mestrado

Maria Jacinta Freire de Freitas Xavier

O que há na escrita chinesa que nos *oriente* acerca da instância da letra?

Porto Alegre, 2018

[Digite texto]

Nome: Xavier, Maria Jacinta Freire de Freitas.

Título: O que há na escrita chinesa que nos *oriente* acerca da instância da letra?

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Área de concentração: Psicanálise, teoria e dispositivos clínicos - linha1.

Orientadora: Luciane De Conti

Orientadora

Profa. Dra. Luciane de Conti
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Banca examinadora

Profa. Dra. Marta Regina de Leão D'Agord

Profa. Dra. Luiza Ely Milano

Prof. Dr. Cleyton Sidney de Andrade

Agradecimentos

Ao meu analista José Luiz Caon, pela escuta que favorece tornar possível o possível.

À minha família, por escrever em mim palavras bonitas demais. Sobretudo minha mãe, Cecy Xavier, por estar lá nos momentos mais intensos da escrita, quando precisei fazer retiro na sua morada, pra ter silêncio, espaço, colaboração nas atividades discretas e imprescindíveis da vida sem às quais nenhum estudo é possível.

À minha orientadora Luciane de Conti por aceitar ser ponto de ancoragem, segurando discretamente as pontas das cordas do sentido quando minha imaginação andava deveras flutuante.

Ao Celso Marques, monge Seikaku, do Instituto Zen Maitreya, pelo encontro pontual e transformador.

Aos amigos todos que brincam de letras comigo, incitando o estado de espírito necessário para pensar com graça. Especialmente àquelas com quem compartilho a casa, as alegrias e tristezas: Gislaine Oliveira, Alessandra Kasprczak, e Quhong Jiang.

Ao Felipe Piccoli por compartilhar a curiosidade e prestar ajuda quando me aventuro por outras línguas.

À banca, composta por professores aos quais admiro sobremaneira, pela disponibilidade de contribuir, dialogar e avaliar esta produção.

Aos colegas de turma de mestrado, que deram leveza ao percurso, diariamente, no nosso grupo de *WhatsApp*, o “Heimlich”.

A Héliida Xavier por trazer de Alagoas o importantíssimo livro “Lacan chinês”, autografado pelo Cleyton Andrade, para mim.

À instituição UFRGS e ao PPG Psicanálise: Clínica e Cultura, por ser solo fértil para plantio de tantas e diversas curiosidades.

Meu reconhecimento de que todos aqui citados compõem, com os traços que deixaram, o que eu vou chamar de meu “psinograma”.

Muito obrigado!

[Digite texto]

“O olhouvido ouvê.”

Décio Pignatari

RESUMO

A presente dissertação aborda as relações entre a escrita chinesa e a instância da letra no inconsciente. O estudo aqui compartilhado se propôs a investigar que recursos a escrita chinesa pode oferecer ao psicanalista a fim de aguçar sua prática de leitura da "letra". Para tal, aprofundamos uma rede de conceitos imbricados que suportam essa questão: escrita, significante, letra, *lalangue*, semblante, poesia. A pesquisa realizada partiu da experiência de análise da pesquisadora, tocada pelos modos de intervenção em uma análise lacaniana. E se acentuou com a leitura d'O Seminário 24 (Lacan, 1976-7) onde consta a proposição lacaniana de que os analistas fossem à escrita poética dos chineses da dinastia Tang, indicando que neste sistema de escrita e no uso que os poetas fazem das letras chinesas haveria algo que pudesse interessar à psicanálise para sua práxis. A fim de cercar nosso objeto *a escrita chinesa*, vivenciamos a tentativa de aprendizado do mandarim, construímos uma interlocução direta com uma intercambista chinesa no Brasil, e estudamos a obra "*L'écriture poétique chinoise*", de François Cheng, indicada por Lacan no "*L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*" (1976). No que diz respeito ao laço desta pesquisa teórica com a clínica, trouxemos recortes de análises de sonhos e de falas no contexto de situação analítica. Tal percurso nos apontou que, ao escutar um sujeito em análise, além da escuta de seus significantes, deve-se estar atento à dimensão do que é letra, inclusive na sua dimensão visual, para então, quiçá, transpor algo disto para o simbólico.

Palavras-chave: Psicanálise; Letra; Sinograma; Escrita; Poesia.

ABSTRACT

The present dissertation deals with the relations between the Chinese writing and the instance of the letter in the unconscious. The study shared here set out to investigate what resources the Chinese writing can offer to the analyst in order to increase his practice of reading of the “letter”. For this, we developed a network of interwoven concepts that support this issue: writing, signifier, letter, language, semblant, poetry. The research started from the analysis experience of the researcher, influenced by the intervention modes in Lacanian analysis and was accentuated reading the Seminar XXIV (Lacan, 1976-7), where is presented the Lacanian proposition that the analyst should go to the Chinese poetic writing from the Tang Dynasty, indicating that in this writing system and on the use that the poets do of the Chinese writing would be found something that would interest to psychoanalysis for its praxis. In order to surround our object, we experience the attempt of Mandarin learning, as well as established a direct interaction with a Chinese exchange student in Brazil, and we studied the work “*L’écriture poétique chinoise*” (1977) of François Cheng, indicated by Lacan in “*L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre*” (1976). Concerning to the bond of this theoretical research with the clinic, we bring fragments of dream analysis, and speeches in the context of analytical situation. This way show to us that while listening to a subject in analysis, in addition to its significant listening we must be aware of the dimension of what is the letter, including its visual dimension, so than, perhaps, transpose something of it to the symbolic.

Keywords: Psychoanalysis; Letter; Sinogram; Writing; Poetry.

SUMÁRIO

1 Uma Lanterna Vermelha Na Trilha Do Ensino De Lacan	8
2 Circundando a Noção de Letra e Significante: Entre Linguística e Psicanálise	15
3 Por que a China? Psicanálise e o Pensamento Chinês	26
4 Particularidades do Sistema de Escrita Chinês, da Vivência do Aprendizado à Teoria.	35
5 Escrita Chinesa e os Registros: Hipótese de Datong	41
6 O Que se Lê no Que se Ouve	47
7 O Semblante Como Embrulho	58
8 A Diferente Relação com o Referente Entre Sistemas de Comunicação Digitais e Analógicos	64
9 A direção Diversa de Sentidos e a Importância do Visual na Escrita da Poesia dos Tang	69
10 Da Letra Imagem Embolada às Letras Linhas: De(certa)ação	78
Referências	79

1 Uma Lanterna Vermelha Na Trilha Do Ensino De Lacan

Foi do encontro com O Seminário 24 (Lacan, 1976-7) *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* – cujo título numa livre tradução seria algo como “O não sabido que sabe de um equívoco se sustenta no amor” – que me senti interpelada por uma pequena proposição: “É preciso que encontremos na escritura chinesa a noção do que é a poesia” (s. p.). Nela estavam condensados três interesses meus: a psicanálise, a poesia, o oriente. Como isso era possível? Não poderia me ocupar de outra coisa.

Autorizo-me a lhes contar como introdução, em primeira pessoa mesmo, que tanto a poesia quanto a transmissão de um “quê” oriental estão dadas desde sempre para mim, no meu exame de traços. Uma lembrança da infância voltou em análise ao falar deste processo de escrita que aqui se apresenta: Meu primeiro desenho foi a bandeira do Japão. Ao digitar estas palavras precisei retomá-las para corrigir um ato falho. Escrevi: meu primeiro *desejo* foi

[Digite texto]

a bandeira do Japão. Tinha em torno de dois anos e, sentada à mesa da sala ao lado de meu pai, escutava-o contar estórias sobre história, especialmente da segunda guerra e os conflitos entre Estados Unidos e Japão que culminaram nas explosões em Hiroshima e Nagasaki. Eu era então demandada a desenhar a bandeira do lado favorito: o Japão. Eu pintava com lápis de cor um círculo vermelho e o preenchia emaranhando o traço do lápis até que não sobrasse espaço, o que chamava de bola vermelha. Esse relato só é relevante na medida em que ratifica tudo que se diz sobre o desejo e o inconsciente do pesquisador enlaçado no assunto que o captura. Em suma, cá estou por amor. Amor e esforço na tentativa de fazer outra coisa com essa “bola vermelha”. É por perceber que tal bola é um emaranhado consequente de um traço contínuo com a ponta do lápis de cor, que como num movimento inverso, esse trabalho composto de letras visa desfazer esse novelo. Tanto que, com alguma liberdade na forma eu teria finalizado estas páginas em caracteres vermelhos, porque assim as sinto mais verdadeiras e consonantes com a origem mítica de captura pelo oriente.

Outro fato é que escrevo para viver. O que não quer dizer que eu escreva muito, e sim que todas as vezes que escrevi, o fiz porque naquele momento era “escrita ou morte”. E encantou-me sobremaneira encontrar na psicanálise Lacaniana o justo valor da palavra na vida. Ao retomar esta introdução para complementá-la dei por conta de que agora também se trata de “escrita ou morte”. Inicialmente eu atribuía esse valor somente aos textos poéticos aleatórios, versos anotados num caderno de bolso, mas finalizando o parágrafo anterior pensei: “quero encerrar esse assunto”. Não se trata de encerrar, de guardar em clausura ou de conter em si, mas de enterrar: enterrar como algo que pode prestar para outros fins, alimentar um nascer de beleza possível graças ao processo de escrita que fez com que palavras parasitas se despegassem do escritor, o libertando para viver e trabalhar outras questões.

Alguém poderia perguntar o que a China tem a ver com a bandeira do Japão? É comum que Japão e China figurem para nós ocidentais sob o mesmo semblante “oriental”. Além desta obviedade generalista, soube que ambos no curso da História afetaram-se e, do que nos cabe salientar aqui, vieram a compartilhar das mesmas letras. Os japoneses fazem uso do que chamam *kanjis*, caracteres de origem chinesa e do tempo da dinastia Han (Ota, p.109, 1998), utilizando-os em seu próprio idioma, lendo-os à sua maneira. Sobre a introdução dos caracteres chineses no Japão, Ota, pesquisadora de estudos orientais da USP julga que “foi certamente uma conquista importante e um marco na história do país, que até o século IV desconhecia a escrita” (p.113).

Não foi difícil estender a curiosidade de um a outro. No momento do encontro com tais referências na obra de Lacan, a mencionada cena da infância ganhou relevo e se atualizou. Lacan também apontava uma direção oriental. Pus-me a andar por este caminho.

Bem por isso, escolhemos como inspiração metodológica a noção de experiência. Por compreender que, a condição de psicanalisante, de terapeuta que escuta clinicamente, e não menos que isso, de sujeito que escreve, somando-se a leituras de textos psicanalíticos, são vivências que pedem elaboração, e podem tornarem-se ao término desse processo, uma experiência compartilhável. Inspiração metodológica porque a possibilidade narrativa aqui é híbrida. Não iremos construir uma narrativa literária ao estilo do “camponês sedentário”, ou do “marinheiro viajante”, figuras oferecidas por Benjamin em “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1987). Mas é importante frisar que nosso estudo teórico e clínico nasce no divã. E quem passeia no inconsciente traz notícias de perto ou de longe? Seríamos marinheiros ou camponeses?

Leskov viajou pela Rússia “e essas viagens enriqueceram tanto a sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições russas” (Benjamin, 1987, p. 199). Quer dizer, Leskov parte para uma vivência de viagem, pessoal, mas que no seu fazer leva a uma leitura de mundo - leitura do seu país, das condições da sociedade e da ordem do coletivo em que vive - para então, narrá-las. Da mesma forma, via vivências daquele que pesquisa: análise, leituras de textos Lacanianos, a tentativa de aprendizado de mandarim - incluindo a aventura de receber por alguns meses uma intercambista chinesa, com quem pudéssemos esclarecer alguns pontos de dúvidas - pretendemos, do que pudemos reter disto, pensar aspectos relativos à clínica psicanalítica.

Escrever é inclinar-se novamente sobre o falado, o sentido, o vivido. Importante trabalho de elaboração tomando a importante distância, sustentada por um corpo teórico, para fazer de algo - que exclusivamente posto como relato autobiográfico seria patético - um elemento a mais com suas diferenças para contribuir na área a que se presta. Mais explicitamente, a partir de relatos clínicos e elementos de memórias e sonhos chegar a algo que não diga respeito ao que é da ordem do autobiográfico/pessoal, mas ao sujeito do inconsciente. Tomado no plano geral dos modos de funcionamento do inconsciente. Talvez ao término de uma pesquisa cheguemos próximos da dimensão do conselho, fator importante na narrativa. Mas, em Benjamin: “(...) se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (Benjamin, 1987, p. 200).

Identificamos nosso trabalho como a comunicação de um processo de formar-se e, de nesse formar-se, elaborar o próprio tema que é objeto de pesquisa. Estamos consoantes com Benjamin quando este diz que “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1987, p. 201).

Nosso título aponta dois objetos e uma hipótese sobre a contribuição de um para o outro. São tais objetos a escrita chinesa, e a instância da letra. Nossa tentativa de abordar o objeto “escrita chinesa”, foi lançarmo-nos no aprendizado do mandarim, vivência esta composta por um tempo de ignorância, encantamento alienado, surpresas e frustrações, e conversas informais com uma chinesa estudante de português de passagem pelo Brasil: Quhong Jiang.

Enquanto que nossa maneira de abordar o objeto “letra”, como letra **no** inconsciente, foi revisar na literatura o que se diz sobre escrita, o que é letra no âmbito linguístico e no âmbito psicanalítico, e para isso (senão, por isso mesmo) passar por aquilo que o pesquisador psicanalisante intuiu ser da ordem da letra na própria análise pessoal, marcas determinantes para a construção de um saber, ínfimo que seja, mas que culmina na escrita dessa dissertação. Por isso, novamente, vivência (de análise).

Sobre o que aqui falamos, é o que enquanto falamos, fizemos: elaboramos ao escrever algo sobre a letra passando por letras próprias. Nesse sentido é método psicanalítico, porque se dá via interpretação em situação de análise, isto é, sob transferência. (Baptista, 2002).

Na possibilidade, por meio do curso de mestrado e de textos para a academia, de forçar a coisa oriental na direção do simbólico, o pesquisador psicanalisante põe em jogo algo de clínico: do círculo vermelho ao trabalho de dissertação, temos a própria ação da construção de saber para uma marca e dizemos isto porque facilmente nosso trabalho poderia ser tomado como puramente teórico. Importa ressaltar a clínica que o atravessa porque é razão do próprio desejo de pesquisar.

Por que Lacan indica aos analistas que estes extraiam o grão da poética chinesa? A que convém ao psicanalista “meter nisso o nariz”? (Lacan, 1976-7). Com essa expressão mesmo, diz não ter nenhuma esperança de que o façamos. Tentaremos.

Parece haver uma orientação, no final de seu ensino, na direção de um mais além do simbólico a ser levado em consideração. Algo que a escrita chinesa poderia contribuir. Para nós, inicialmente se levanta seu aspecto que escapar do âmbito do significante, algo mais que

fonético. Perguntamo-nos o que a escrita chinesa teria a contribuir para a compreensão disto que seria mais que significante. Em outro momento havíamos cogitado um para além da linguagem, mas isso não é correto porque os matemas, fórmulas e nós não podem ser falados e não por isso podemos dizer que estão fora do campo de uma linguagem lógica, matemática, ou visual. Seria um mais do que o significante. É isso que encaminha a psicanálise para uma clínica do real. Eu só havia escutado essa expressão, “clínica do real”, uma vez, quando da indicação de um analista. E foi como paciente que - não sei se antes ou depois do que falei aqui - comecei a me interrogar acerca de intervenções, hoje compreendidas como “*pas de sens*”, que suscitaram o desejo de buscar seus fundamentos com objetivo de alicerçar a práxis clínica comprometida com a mediação do desejo tal como Lacan propôs na seção “Função e Campo da Fala e da Linguagem” de seus Escritos (1998) dando ao desejo sua interpretação simbólica pelo manejo da função poética da linguagem.

Para tal, **nos propomos investigar que recursos a escrita chinesa pode oferecer ao psicanalista a fim de aguçar sua prática de leitura da “letra”.**

Os fragmentos de experiência clínica das quais lançaremos mão como vinhetas foram obtidas tanto na condição de psicanalisante quanto na condição de terapeuta (de orientação lacaniana), e são a reescrita de notas breves após atendimentos articuladas como texto a partir de um dado, visando ilustrar e pensar recursos de intervenção. Como consequência do contato entre o objeto e a subjetividade do pesquisador a narrativa destas memórias pode beirar a dimensão ficcional já que o pesquisador é “movido por suas impressões transferenciais sobre o texto examinado” (Iribarry, 2003, p.127).

Psicanálise é pesquisa, pesquisa em psicanálise é pesquisa em pesquisa, sem redundância: pesquisa acadêmica entrelaçada à pesquisa clínica. Disposição daquele que estuda e pratica psicanálise e sente necessidade de produzir com as vivências que em um determinado ponto apresentaram-se como problema, afetando e pedindo significação.

É de suma importância partir deste registro para entender a que se propõe o pesquisador em psicanálise e a que não se propõe:

O que a psicanálise assim introduz no campo das verdades científicas é uma lógica do não todo, ou seja, não trata de cobrir o real, tal como entendido pela ciência, mas se interessa pelo saber construído pelo sujeito em torno do real em jogo na análise, o real da inexistência da relação sexual, traduzida pelo aforismo “a relação sexual não existe”. (Mezêncio, 2004, p. 108).

Não há, portanto, nenhuma pretensão de alcançar respostas totalizantes ou generalistas, a busca por tal objetivo seria no mínimo incoerente. Uma ciência que proponha o

[Digite texto]

contrário desconsidera a condição humana e a reduz à previsibilidade de correlações fixas como a *wagging dance* das abelhas, referida em Função e Campo da Fala e da Linguagem (Lacan, 1998).

Vale ressaltar que não é porque a verdade não pode ser apreendida além do seu meio-dizer que não possamos colocar boas perguntas e franquear o limite do possível com o impossível tirando daí algumas conclusões.

Sobre essas possíveis conclusões e achados durante o processo, Caon (1997) nos indica se tratar de formações do inconsciente, sempre psiquicamente determinadas e, portanto, inconscientemente intencionadas.

Felizmente encontramos o vocábulo alemão *Erfahrung* (Iribarry, 2003), um dos três termos utilizados para diferenciar três níveis de experiência de pesquisa, este especificamente sendo relativo à *aprendizagem*. Experiência que pode se transformar em aprendizagem. Nas palavras do autor:

A *Erfahrung* é a experiência que decorre do contato do pesquisador com os participantes de sua investigação e com os dados coletados. Ao realizar sua investigação, o pesquisador psicanalítico está modificado por uma experiência que começou com o estabelecimento de um problema de pesquisa, com a escolha de uma estratégia para abordá-lo, e que irá culminar com a construção do ensaio metapsicológico. (Iribarry, 2003, pp. 128-129).

As duas outras: a experiência como imaginariamente concebemos quando fixados no fazer científico empírico, de laboratório, onde o pesquisador e sua vivência desaparecem frente ao objeto de pesquisa *Experiment*, e um terceiro termo em que o objeto se apaga em prol do relato da vivência dos afetos e análises do pesquisador, *Erlebnis*. O primeiro, *Erfahrung*, nos parece mais adequado à ética da psicanálise e nos amparamos nesta dimensão para sustentar o desejo de pesquisar para, a partir do conhecimento, talvez apreender um saber que qualifique a prática do clínico que também pesquisa.

Em seu artigo, Lo Bianco (2003) distingue pesquisa clínica e pesquisa acadêmica, a partir das ideias de Garcia-Rosa¹ (1993):

A última teria como objetivo o trabalho teórico que visa verificar a validade formal da teoria. No entanto, longe de ter apenas esse objetivo, contrastando-a com o trabalho do epistemólogo, o autor afirma que a pesquisa acadêmica em psicanálise deve se dedicar também à “releitura” da teoria. Com essa noção aponta para a introdução do novo na referida teoria, por meio da multiplicação das possibilidades de sentido retiradas da clínica psicanalítica. (Lo Bianco, 2003, p. 116).

¹Garcia-Rosa, L. A. (1993). A pesquisa acadêmica em psicanálise. In: *Anuário Brasileiro de Psicanálise*. (pp. 118-121). Rio de Janeiro: Relume Dumará.

A pesquisa em psicanálise, mesmo teórica, abarca a experiência do psicanalista pesquisador porque somente enlaçada com seu desejo e seu percurso é possível construir uma verdade. Como a pintura chinesa que respeita a regra de uma conservação de espaço vazio no quadro, também assim pode se pensar uma produção no campo da pesquisa em psicanálise, respeitando a dimensão da falta e da espera pelos traços que poderão vir a ser escritos com outras pesquisas/leituras, num fluxo incessante de tudo que não cansa de não se inscrever.

Se Freud simpatizava com as metáforas da arqueologia, nós simpatizamos com a metáfora da biologia e pensamos que tal desejo é as vísceras, a vida desse trabalho, sem o qual, tratar-se-ia de um esqueleto teórico frio demais. O escritor e tradutor chinês Yao Feng, em crônica intitulada “A universalidade, a identidade e a poesia (2017)”² sobre a última diz: “Só a poesia que espelha a identidade do poeta como sujeito de sua vida e da sua poética poderá tornar o universal mais alargado”. Uma dissertação não é uma poesia, mas o método psicanalítico nos permite imprimir certa marca do sujeito pesquisador no pesquisar.

Sujeitar-se a uma análise, colocar-se a disposição para oferecer esse modo de escuta tão particular àqueles que assim desejam, bem como motivar-se a pesquisar na teoria e na clínica as questões da letra, diz de uma busca muito pessoal pelas letras que acoçam o próprio pesquisador psicanalisante. O formular uma questão explícita, trabalho necessário em uma pesquisa, é árduo porque acozza o recalque e quando formulada já não se pode dissimular, o pesquisador padece até que confessa sua pergunta: O *falasser* dispõe de que recursos pra dizer da tragicidade do seu viver? O que nós, psicanalistas, temos a apre(e)nder sobre e com a escrita chinesa que possa, nesta perspectiva, nos ajudar a pensar o conceito de letra em psicanálise?

Perguntas e motivações postas, iniciamos com a apropriação teórica sobre a letra, bem como sobre o significante, na linguística de Saussure e na psicanálise; a diferença da escrita como pura representação de sons e escrita autônoma e seus diferentes sistemas para situarmos em que basicamente difere a escrita chinesa e a nossa. Seguimos com uma contextualização do porquê e de que forma Lacan se interessou pelo pensamento chinês; discorremos sobre a difícil vivência de “letramento”, e as afetações sentidas ao longo da tentativa de aprendizado, inicialmente em grupo, pelo curso oferecido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e que seguiu de maneira independente; a hipótese do

²Não há indicação de número de página devido ao fato da crônica ter sido publicada em plataforma de diário virtual do autor. A ser acessada no link: <https://paragrafopontofinal.wordpress.com/2017/11/24/escrita-na-brisa-yao-feng-6/>

psicanalista chinês Huo Datong, de especificar o “inconsciente estruturado como uma linguagem” como “o inconsciente estruturado como uma escrita chinesa” e porque isso parece bem; em “O que se lê no que se ouve” tomamos mais especificamente a letra na fala do sujeito do significante. Como o inconsciente já é um fazer com, ou seja, um efeito do estabelecer nexos lógicos entre elementos de um conteúdo bastante caótico quando palavras eram ainda amontoados de sons num conjunto ao qual Lacan chamou “lalange”; em “O semblante como embrulho”, a discussão segue no sentido de buscar compreender o que seria e como seria possível um discurso que não fosse do semblante, como o sujeito poderia compor com suas letras de maneira menos embrulhadas, mais expostas. Embrulhos é uma referência a um capítulo específico do livro de Barthes (2007) onde o autor conta sobre como os japoneses enfatizam mais o pacote dos presentes do que o presente em si, fazendo caprichados invólucros para o vazio. Encaminhando-nos para o final, respeitando o tempo de nossos achados teórico-clínicos trazemos a diferença entre sistemas de comunicação analógicos e digitais, bem como a consequência disso para se pensar a letra como da ordem do analógico e a operação do analista como possibilidade de conversão entre sistemas. Por fim chegamos à poesia da dinastia Tang, e como estes utilizam os recursos da visualidade da letra em suas composições, bem como os jogos fônicos próximos a onomatopeias. Aproximamos via leitura de poetas concretistas esse método dito ideogrâmico de composição ao modo de funcionamento do próprio inconsciente, com ênfase na importância do visual. Fazemos isso em consonância com formulações de Freud em “A interpretação dos sonhos”, para daí extrairmos nossas conclusões.

2 Circundando a Noção de Letra e Significante: Entre Linguística e Psicanálise

“Reconduzir a experiência psicanalítica à fala e a linguagem interessa sua técnica.”
Lacan (1998, p. 290)

Neste momento compreendemos como condição indispensável definir minimamente alguns conceitos linguísticos que são íntimos do nosso problema. Não poderíamos ir ao sinograma e à escrita chinesa diretamente e despreparados, mas, de certa forma, isso ocorreu. Como o tempo de uma pesquisa não é linear foi possível retroagir sobre o problema após abrir as noções de letra e significante, para com estes trançar uma rede, um filtro de compreensão para nossos olhos e ouvidos clínicos para então nos debruçarmos sobre a questão central que é perceber nesse sistema de escrita o que há de especial para Lacan e o que pode oferecer à psicanálise.

Tomamos inicialmente por língua um conjunto de dentro do campo da linguagem composto por signos que exprimem ideias, assim como posto por Saussure em seu curso. (2012 [1970]). Neste, compreende-se tal conjunto de signos como *comparáveis* à escrita, aos ritmos simbólicos, às formas de polidez, ao alfabeto surdo-mudo. Se a linguagem é “comparável” à escrita, são, portanto, coisas distintas. Língua e fala se configuram como duas partes do estudo da linguagem, também distintas e interdependentes. São caminhos distintos para Saussure pelo caráter social/coletivo da primeira e individual da segunda, sendo uma ilusão reuni-las. A fala é o uso individual que o falante faz da língua. É graças à língua que podemos falar - o que parece óbvio, mas que é necessário frisarmos para explicar essa relação: a língua, coletiva, permite que a fala, individual, seja compreendida. A fala é o uso particular de algo coletivo. Em contrapartida, é pelo conjunto dos diferentes usos individuais, que a língua pode vir a ser afetada sofrendo mudanças. Serviu-nos bastante a comparação que Saussure faz com a música: a língua estaria para a fala, como a música para a sua execução. O falante, no caso, seria o músico (Saussure, 2012 [1970], p. 50). O objeto primordial da linguística é a língua, e ao que temos acesso na clínica psicanalítica é a fala.

Saussure resgata a importância da fala, e embora nos ocupemos especialmente da letra, é importante definirmos nosso objeto tangenciando as relações com aquilo que ele não é. Para Saussure, a única razão de ser da escrita é representar a fala, este é o objeto linguístico por excelência. Mas, “a palavra escrita se mistura tão intimamente com a palavra falada, da qual é imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; terminamos por dar maior
[Digite texto]

importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo” (Saussure, 2012 [1970], p. 58).

Temos aí uma definição de escrita a levar em consideração: quando esta é fonográfica, tratar-se-ia tão somente de uma representação gráfica do signo vocal. Saussure era representacionista talvez porque ainda estivesse preso à noção do sistema de escrita alfabética: escrita como representação de sons. O que para Machado (2000, p. 37) é lícito: “(...) os que sonham em livrar a escrita de suas amarras à linguagem, acabam sendo obrigados a reconhecer que, pelo menos para a escrita alfabética, os representacionistas têm um pouco de razão.”

A escrita alfabética, no entanto, é só um dos sistemas de sinais gráficos utilizados como código para transmitir uma palavra, uma ideia, uma coisa. Os dois tipos fundamentais são o ideográfico e o fonográfico. Dentro do sistema fonográfico temos o sistema que visa representar unidades mínimas de som, os fonemas, caso do sistema alfabético, e o sistema silábico, quando uma unidade de signo gráfico representa mais de um fonema, o número de que for constituída uma sílaba (Barroso, 1996). O autor não desenvolve uma descrição sobre o sistema ideográfico. Buscamos no dicionário Larousse³ francês pelo termo *ideogramme*, nele consta a seguinte definição: Caractere gráfico que em certos sistemas de escrita (egípcia, chinesa), denota um morfema⁴ não decomposto em fonemas⁵. Para complementar nos deparamos com uma imprescindível distinção entre sinograma e ideograma em outra fonte enciclopédica virtual⁶ de língua francesa: ideograma sendo símbolo gráfico representando uma ideia. Todo logograma⁷ que denota um elemento abstrato da realidade, é um ideograma, independente da linguagem em questão.

Não podemos chamar as “letras” chinesas de ideogramas, essa seria apenas uma categoria dos sinogramas, como veremos mais adiante em capítulo específico sobre este sistema. Sinograma seria o termo apropriado, e quando não utilizarmos este, optando por caractere, é para reduzir o apelo fetichista à coisa chinesa, já que caractere, por definição, no dicionário Larousse francês é um signo gráfico de um sistema de escrita. Seja ele qual for. A título de esclarecimento, temos então, sinograma como nomeação para a “letra chinesa”, ideograma como um tipo específico de sinograma que serve para representar ideias e com

³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-anglais/id%C3%A9ogramme/41318>

⁴ Menor unidade linguística que possui significado. Ex: mar.

⁵ Unidade mínima de representação no nível fonêmico. Ex: meça, meça.

⁶ Wikipedia.fr

⁷ Um único grafema denotando uma palavra ou, de outra maneira, a menor parte significativa da linguagem.

[Digite texto]

pretensão de ser absoluto, e caractere como termo genérico para qualquer letra em qualquer sistema de escrita.

Quando usarmos o termo ideograma, será exclusivamente nos casos a conservar a integridade de citações. A escrita chinesa não se enlaça a um conceito de maneira rígida, como seria o caso do ideograma. Andrade pergunta: “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” (Andrade, 2013, p. 129).

Na compreensão de Saussure, “por anteceder historicamente a escrita”, a língua passa bem sem ela (Saussure, 2012 [1970], p. 58). Concordamos que a língua passa bem sem a escrita. Temos a prova disso porque alguns traços são transmitidos sem apoio da letra, seja em português ou chinês. Nesses casos o que define as coisas são a tradição oral e a história da língua. Como exemplo do que se transmite aquém à escrita, via oralidade, na fala do mandarim temos quatro tons usados pelos chineses, a saber: um mais contínuo, outro decrescente e crescente, o neutro e o enfático que não se imprimem nos caracteres. É algo a ser aprendido por transmissão e, sim, passa bem. Mas chama a atenção que no caso da China, a escrita também passar bem sem a língua, algo que em escrita fonológica seria impensável. Lembramos que devido particularidades do seu sistema de escrita, foi possível, por motivos políticos de unificação dos reinos, forçar o contrário para que todos os reinos compartilhassem a escrita como código comum de significados entre as regiões, embora nomeiem esse código de maneiras diferentes, falados diferentemente. Assim um chinês de Hong Kong pode se comunicar por cartas com um chinês de Sichuan sem falarem a mesma língua. Por este motivo temos a sensação de que na China a escrita é anterior à fala.

Isso parece possível porque enquanto na escrita alfabética, que almeja representar unidades mínimas de sons por unidades gráficas também mínimas, caso em que nossa memória articula as imagens acústicas de um complexo de unidades, às palavras faladas e aos conceitos, no chinês a memória articula formas visuais abstratas aos conceitos e também ao som que se atribui à letra na língua em que se fala. Exemplo: sapato/ 鞋子, caracteres para o som *xiezi* em mandarim, enquanto que a mesma escrita em Sichuanês (província de Sichuan) é lida *haizi* para o mesmo significado. Esse ponto da forma, da grafia, é bem importante porque é o que define o valor ideográfico mesmo na nossa escrita. É possível que nossas palavras, escritas compostas de letras que visam ser representação de signo vocal, também adquiram valor ideográfico quando tomadas por inteiro. “Numa vista de olhos” (Saussure,

2012 [1970], p. 68) capturamos som, sentido, imagem. O que nos parece um modo de ver, uma dimensão, um jeito de tomar as coisas, mais do que um estado da escrita em si mesma.

Machado (2000) menciona que para alguns teóricos a escrita alfabética seria superior por “reproduzir” os fonemas. A autora cita Havelock e nos chama a atenção que este considera uma qualidade o objetivo limitado deste sistema. Limitar a escrita a representar graficamente os sons evidencia que algo se perde nesse limitar. Isso que se perde, que é da ordem do recurso gráfico e distante do som, a escrita chinesa mantém e a torna muito especial para um tipo de efeito de leitura que é em algumas situações muda, por alterar a visualidade de um caractere e torná-lo assim, novo e sem expressão vocal, nem por isso tal caractere significa menos. Quando Lacan na aula dez de seu “Seminário 24” diz que os poetas chineses não podem fazer de outro modo que não escrevendo, é talvez pela possibilidade de interferir na unidade do caractere de maneira a não saber o leitor como dizê-lo. Com esse traço que se elege para pôr em relevo, deformado pela mutilação do conjunto, mutila também o sentido, mas sugere um novo sentido, a ser nomeado. Jiang, nossa amiga intercambista explica que na China, psicólogos oferecem um caderno para o paciente escrever. Jiang escreve o caractere para pesadelo, 噩夢, e mostra como o psicólogo poderia separar cada elemento desse caractere para propor interpretações. No primeiro caractere temos quatro quadrados pequenos que são, em isolado, o caractere para boca, mas não existe uma forma de dizer essas quatro bocas, elas não se enlaçam a nenhum som, não há como dizê-las embora seja possível falar sobre elas: medo de ser engolido por algo? Ou representando pessoas falando de alguém? Enfim, o que for possível construir na sessão.

Infelizmente não podemos reproduzir na tela do computador esse caractere “novo” que seria a disposição isolada das quatro bocas dispostas como no caractere pesadelo. Não podemos fazer isso porque o sistema digital não oferece recurso para a impressão da diferença.

O exercício de articulação e composição com traços isolados do caractere nas expressões chinesas para fins de equivocar ou criptar uma mensagem causando o efeito de humor é muito valorizado. A expressão *po-gua*, melão partido, diz-se da jovem que faz 16 anos. Isso porque melão, *gua*, se escreve com duas vezes o caractere para o número oito, assim, melão é metáfora para 16 anos (Cheng, 2007, p. 138). Porque partido, não foi Cheng que explicou, e lançamos mão novamente dos esclarecimentos de nossa amiga: partir o melão seria uma maneira de dizer que seria a idade em que a menina estaria apta a iniciar relações sexuais.

[Digite texto]

No campo da linguística não há consenso: há duas vertentes, uma considerando a escrita como representação, como é o caso de Saussure, e aqueles que cogitam sua autonomia, sendo que “mesmo os que tomam a escrita como reflexos reconheceriam que há algo estranho à linguagem” (Machado, 2000). Ela resiste à significação, a qualquer área do conhecimento isso escapa, e não há formulação derradeira possível. Isso não cessa de não se inscrever. “Não existe uma teoria da escrita” (Machado, 2000, p. 24).

No caso da escrita chinesa diríamos influenciados pelo “Curso de Linguística Geral” (Saussure, 2012 [1970], p. 60), que ela poderia não vacilar porque alcançaria por complexos recursos - aos quais tentaremos definir - a capacidade de ser absoluta enquanto seria estranha aos sons, estranha, porém, não independente. Seria julgar mal essa escrita se a reduzíssemos exclusivamente ao aspecto representativo das coisas. Nenhum sistema de escrita desenvolvido, seja na tentativa de representação visual ou fonética, é menos suscetível à dimensão significante. O autor chega a dizer que o sistema de escrita chinês é uma segunda língua. É mais provável – e dizemos amparados por Machado (2000) – que a questão é de que em todo o caso entre escrita e oralidade se trate de duas linguagens, dois sistemas de códigos. Ou ainda “duas mídias” como expõe inspirada nas contribuições de Catach: “A escrita e a oralidade não são duas linguagens, alinhadas no mesmo nível, mas podem ser abordadas como duas mídias, o que as colocaria em hierarquia de igualdade sem, entretanto, apagar suas diferenças” (Machado, 2000, p. 99).

Parece incomodar um pouco a Saussure o prestígio da escrita. O linguista, no trabalho de definição de seu objeto, se esforça em dar o justo peso a cada um para que um não cegue ou ensurdeça os limites e potências do outro. Uma das razões encontradas por Saussure para uma possível preferência geral pela escrita seria o fato de que esta dá a ilusão de ser permanente e sólida. Lançando mão de exemplos do alto alemão: *Ertha*, *erdha*, *erda* (Saussure, 2012 [1970], p. 63) prova o quanto a escrita do signo vocal vacila. Cada uma dessas versões, em épocas diferentes, representa o mesmo elemento fônico. Como vemos, não é possível apoiado nas letras saber bem qual, nem se são de mesma pronúncia. Estas modificações ao longo do tempo mostram que a escrita sempre fracassa, mesmo no sistema de representação gráfica para fonemas, a relação nunca é direta ou biunívoca. Dizer que a escrita fracassa é uma perspectiva pessimista, preferimos pensar que talvez esta seja justamente sua potência plástica, garantia de sucesso em se prestar tão bem às travessuras do inconsciente.

Se Saussure coloca como “valor ideográfico” isso que pode ser apreendido numa vista de olhos, é justamente porque falar em ideograma é falar na pretensão de comunicação

de algo à primeira vista. Ideográfica seria a possível dimensão de signo de uma palavra, algo que representa algo para alguém. Quer dizer, há uma ilusão de garantia na comunicação. Algo que não titubearia.

Este é o ponto em que Lacan faz uso da teoria do signo como melhor lhe convém para pensar as questões relativas ao inconsciente, sem nenhum pudor, mas deixando claro que brincaria com isso para fins psicanalíticos respeitando a linguística, nomeando esse outro uso que faz e, por consequência, esse novo objeto, de linguística. Vejamos: “*Mi primer sentimiento era decir que lo que yo llamo la lingüística exige el psicoanálisis para ser sostenida. Añadiré que no hay otra lingüística que la lingüística. Eso no quiere decir que el psicoanálisis sea toda la lingüística*” (Lacan, 1976-7).

A teoria de Lacan é a do significante, não do signo. Para Lacan convinha “voltar mais uma vez à estrutura da comunicação na linguagem, e desfazer o mal-entendido da linguagem-símbolo, fonte das confusões do discurso e das imperfeições da fala” (Lacan, 1998, p. 290).

Ao mudar os termos de posição no diagrama do signo de Saussure e privilegiar o significante, Lacan divorcia o significante do significado, para desfazer a ideia de univocidade entre estes. Em psicanálise o significante não representa um significado. A leitura depende da interpretação do sujeito, é uma associação entre associações, e é livre. Repetimos, não há unidade entre significante e significado, isto seria uma ilusão de código perfeito, excluindo a dimensão do sujeito e do que ressoa do inconsciente. Ou seja, “o significante só pode passar para o plano da significação porque há um sujeito operando a cadeia do significante” (Ferreira, 2002, p. 116).

Foi necessário para Saussure separar os objetos, fala e escrita, e assim num primeiro momento a escrita ficou em segundo plano como algo que seduzia pela sua materialidade e falhava em representar os sons com precisão. No entanto, comparando os sistemas de signos fonéticos e de signos ideográficos, foi possível para a psicanálise devolver à letra e à escrita importância e autonomia. Para ao final das formulações de Lacan concluir que significante e letra não competem. Até meados do “Seminário 19” a letra se confundiu com o significante, ou como algo menor que prestaria só em relação a este. Como podemos constatar nessa citação de 1957 em A instância da letra no inconsciente: “Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (Lacan, 1998, p. 498). Aqui percebemos a letra como que a serviço da linguagem, subjugada a ela. A ênfase ainda recaía na primazia do significante. Comparado com o texto Lituraterra, (Lacan, 1971), vê-se o

reconhecimento da possível autonomia da letra, ainda que nesta citação a letra seja compreendida como efeito do significante:

O que inscrevi, com a ajuda de letras, sobre as formações do inconsciente, para recuperá-las de como Freud as formula, por serem o que são, efeitos de significantes, não autoriza a fazer da letra um significante, nem a lhe atribuir, ainda por cima, uma primazia em relação ao significante. (Lacan, 1971, p 19).

Temos num primeiro momento então, suporte, depois efeito...

É no mesmo texto em que coloca a letra como efeito que mais adiante constatamos a passagem de uma concepção de letra literal para letra litoral. Entramos no momento da dignidade da letra, não há primazia entre ela e o significante. Embora percebida como “efeitos” do significante, bem podemos ver que são coisas distintas, embora tenham relação íntima.

Quando Lacan diz no seu “Seminário 19” (2003a [1971-2], p. 22), que “é como letra que ele pôde ver retornar o significante”, e talvez por isso seu engano de tomar letra e significante como da mesma cepa, nos remetemos à importância da visualidade, do caráter imagético da letra. E isso a amplia um pouco para além da fácil concepção de letra como letras do alfabeto (a, b, c...), para uma compreensão de toda imagem que pode vir a ser lida, pode vir a se transmutar para o plano vocal, ainda que seja uma fotografia.

Quando na introdução deste trabalho trouxemos o exemplo da bola vermelha, esta bola vermelha pode ser tomada como um signo fixado, como um nódulo que resiste vir a ser produção de um saber. No processo de análise isso pôde ser recolocado deslocando-se a partir de sua condição de desenho, sendo posta como letra para leituras como bandeira que traz a representação visual de um sol, símbolo do país Japão. Estabelecendo esse nexos, foi possível finalmente encontrar colado aí uma rigidez da noção de “honra”, que determinava alguns aspectos da vida e causava sofrimento. O que se pode fazer com isso que está posto como letra, é empurrá-la na direção do simbólico, da bateria de outros significantes. Isto, pois: “O significante de Lacan, palavra ou imagem, pode ser qualquer coisa, sob uma única condição: que essa qualquer coisa seja passível de uso simbólico” (Machado, 2000. p. 222).

Aqui, inevitavelmente lançamos mão do que já pode ser considerado clichê por sempre ser mencionado quando se fala das formulações sobre a letra em Lacan - que essa constatação ocorreu quando Lacan retornava de viagem do Japão: a visão da planície siberiana e seu ravinamento, marcas na terra feitas pelo escoamento de algo que não está mais lá. Isso foi possível, somente em seu caminho de volta, porque lá, Lacan afetou-se pela imersão no universo dessa escrita. Segundo o próprio:

[Digite texto]

La única condición decisiva es aquí la condición de litoral, que, justamente porque soy algo sordo, para mí solo se jugó a la vuelta, por ser literalmente aquello con lo que el Japón, con su letra, sin duda, me aguijoneó un poquito, justo lo necesario para sentirlo. (Lacan, 2014 [1970-1], p. 111).

Assim como Lacan em terras estrangeiras, experimentando outra língua, tomou um banho de linguagem, o analista que não for surdo também se surpreenderá com inusitados nexos e formas de articular sons, imagens e sentidos, acessíveis pela função da fala.

É pela repetição em suas diferentes nuances que o psicanalista dá a ler ao psicanalista as marcas vincadas que compõem a cartografia daquilo que se poderia vir a ser, letras possíveis de compor as palavras que tecem sua rede de significantes. Realçamos que na citação de Machado (2000, p. 222) a autora aponta que o significante é qualquer coisa que possa vir a ser simbólico, então não é a mesma coisa dizer, rede significante/rede simbólica do sujeito. Talvez seja melhor dizer rede significante, rede mais ou menos simbolizada, mais ou menos permeável a simbolizações. Veredas de signos. Não há nada de vago ou místico aqui, esse escoar que ravina é para nós a impressão psíquica das experiências. Ou nas palavras de Maia (2009, p.1 95): “O encontro da chuva com a terra, ou da nuvem de significantes com o corpo, deixa marcas, impressões singulares, únicas; signos não repetíveis que se inscrevem no solo do corpo”.

Não parece à toa que Lacan usa um fenômeno natural para abordar a questão da letra. Nem em todo o caso a escrita é intencionada como instrumento que visa comunicação. A natureza escreve e o homem pode ler seus signos. Fatos marcam o universo. A letra neste aspecto é íntima da marca, também o tempo escreve em nós vincando nossos corpos com traços que indicam aproximadamente quanto já passou e ao encontrarmos qualquer pessoa podemos arriscar ler estas marcas, pistas, sinais da ação do tempo sobre a pele. Isto está aí, e lê quem se propõe a tentar: “Alguma coisa que se propõe como radical dentro do que podemos chamar de enlaçamento da linguagem com o real” diz Lacan (2003b [1961-2], p. 97) sobre a escrita em seu seminário sobre a identificação.

Existe um fato, existe uma marca, e pode existir uma leitura. Ou, da coisa, o rastro e o significante.

Na seção de 6 de dezembro de 1961 (Lacan, 2003b [1961-2], p. 54) no seminário sobre a identificação, esses três momentos são exemplificados com uma referência literária à Robinson Crusoe. Isto para “visualizarmos” o traço de um passo, uma (des)pegada que faz sinal e Robinson pode deduzir que não está só. Usamos (des)pegada para marcar que o que

pisou a terra já não está ali, passou, se despegou. O rastro ou a letra como da ordem do rastro está no meio do caminho, entre o que se passou (a coisa), o fato, e a dimensão simbólica, o significante, quando é possível prescindir da materialidade de tal rastro operando um segundo apagamento.

Quando falarmos de letra, vamos tomá-la aí neste lugar de entre a coisa e o significante e como marca, dissipando a intuição comum de tomá-la como estamos habituados, como uma letra do nosso alfabeto.

Na sequência, sobre o significante, Lacan começa se aproximando de uma definição deste desconstruindo a certeza na fórmula “A é A”. Mudando o exemplo para “Meu avô é meu avô” na lógica do “A é A” seria redundante e desnecessária. Mas desde a lógica do significante, o primeiro “meu avô” significa uma porção de coisas distintas do segundo “meu avô”:

Que esse execrável pequeno burguês que era o mencionado bom homem, esse horrível personagem graças ao qual cheguei, em idade precoce, a essa função fundamental de maldizer Deus, esse personagem é exatamente o mesmo que se apoia sobre o estado civil, como fica demonstrado pelos laços do casamento, ser pai de meu pai, já que é justamente do nascimento deste que se trata no ato em questão. Vocês veem até que ponto meu avô é meu avô não é uma tautologia. (Lacan, 2003b [1961-2], p. 56).

Meu avô como significante (ou A) só pode se definir como não sendo outros significantes. E se quisermos acrescentar outro sentido, outro significado, é lícito lançar mão do mesmo significante na sequência.

Nessa lição somam-se outros exemplos ao do “meu avô é meu avô”, como os bastões, traços verticais que Lacan faz no quadro notando que por mais que se esforce não saem iguais, o que não necessariamente faz com que sua função seja diferente. Por último a comparação entre um texto chinês escrito com os mesmos caracteres em dois estilos de escritas distintos, um mais “cursivo”, abstrato, livre, fluido e outro com formas bem precisas, definidas e simples de visualizar os traços dos quais é composta. “Meu avô é meu avô”; os bastões no quadro; e a comparação do mesmo texto em dois estilos serve para nos mostrar que a diferença significante não é qualitativa: No expresso das 10h15 algo é igual e se repete, ele é sempre expresso e sempre das 10h15. Todo dia ele é o expresso das 10h15 porque ele não é o das 10h20. Mesmo que ele se atrase e saia da estação às 10h17, ele ainda vai ser o expresso das 10h15, atrasado. Essa seria a identidade própria do significante.

O que caracteriza o sujeito e o significante é ser o que os outros não são. Essa é a originalidade do traço, que garante a prevalência do singular sobre o universal, e que Lacan encontrou no caractere chinês grande expressão:

Como dizer o que me fascina nessas coisas que pendem, *kakémono*, como são chamadas, que pendem das paredes de qualquer museu nesses lugares, trazendo inscritos caracteres chineses de formação, que conheço um pouco, mas que, por menos que os conheça, permitem-me avaliar o que deles se elide na escrita cursiva, na qual o singular da mão esmaga o universal (...). (Lacan, 1971, p. 20).

Sobretudo por ter a escrita na China e no Japão um valor imensurável para nós ocidentais, sendo a caligrafia considerada arte tão louvável quanto a pintura e a poesia: “A caligrafia fala à inteligência, a poesia fala à intuição, e a pintura fala à sensibilidade” (Halévy, 2015, p. 87). Sobre a caligrafia Lacan nos diz:

Producir la tachadura sola, definitiva, constituye la proeza de la caligrafia. Siempre pueden intentar hacer simplemente lo que no voy a hacer porque fracasaré, em primer lugar porque no tengo pincel, intentar hacer esa barra horizontal que se traza de izquierda a derecha, para figurar con un trazo el uno unário como carácter, claramente. Dedicarán mucho tiempo a descubrir de qué manera se lanza y em qué suspenso se detiene, de modo que lo que harán será lamentable, no hay esperanza para um occidentado. (Lacan, 2014 [1970-1], p. 112-113, grifo do autor).

A sensibilidade da ponta do pincel e a densidade da tinta exigem muito controle do movimento do pulso, (ou descontrole) dependendo do efeito que se quer causar, sempre em consonância com um modo de respiração atento ao tempo de expansão do gesto, expiração, e retraimento, inspiração, alinhados na intenção do que causa: dramaticidade, violência, ou delicadeza e precisão. Este exemplo embeleza, mas não reduz o risco de pensarmos que a diferença é qualitativa ou ainda, estética. Não. O mesmo texto, escrito por duas mãos, ou pela mesma mão em dois tempos, não é o mesmo, ainda que digitado no teclado de um computador. A diferença pode ser visível ou invisível, isso não importa. Quando mais algo se assemelhar, mais idêntico for, mais explícito sua função de “simplesmente” ser o que o outro não é. Essa marca que destaca como um, inaugurando o lugar de sujeito, seria o traço unário.

Essa singularidade do traço unário, o que a ancora? O que faz com que um filho ainda seja o filho para seu pai após décadas? A não ser o fato de que falamos? É o que Lacan diz maravilhado em visita ao Museu *Saint Germain* contemplando na costela de um mamífero uma série de bastões: “tua filha é tua filha, porque se fôssemos mudos, ela não seria tua filha” (Lacan, 2003b [1961-2], p. 60). O que é que permanece a não ser a impermanência? Assustador o vislumbre de que ancoramos nossa noção de ser na identidade e que a identidade por sua vez se sustenta no significante, na narrativa que contamos sobre nós mesmos e cujo

[Digite texto]

ponto de partida nos antecede no desejo de nossos pais e que encontra ponto central no nosso nome próprio: “Sou fulano, antes de eu nascer tal coisa, depois tal e tal e tal...”. O nome tem esse valor de traço unário. O sujeito porta um nome, mas não é seu nome, é sempre algo mais. É impossível encontrar um significante que venha a dar conta integralmente do sujeito, definindo-o. O traço unário seria a primeira identificação.

Em “Psicologia das Massas e Análise do Eu”, Freud (2011 [1921]) define este processo basicamente como um mecanismo de ligação afetiva, e situa o papel do traço unário na pré-história do complexo de Édipo. É através dele que o sujeito configuraria seu eu à semelhança daquele tomado por modelo ou daquele que é objeto libidinal. Assim seria possível também encontrar nele a lógica da formação dos sintomas neuróticos.

A possibilidade de se identificar e incorporar algo do ideal ou do objeto pressupõe uma perda: se algo do outro deve ser apropriado é porque houve uma separação. Logo em seguida é preciso dotar essa nova unidade de alguma característica, para que ela exista. Por isso o traço unário, ou S1, determina o sujeito, visto que é a partir dele que se engancharão outros significantes, S2. Ele coloca o sujeito na condição de semelhante aos demais subjugados à castração e ao mesmo tempo permite a distinção dos outros porque cada traço é singular, ele inscreve então a semelhança e a diferença.

Lembremo-nos da pegada na areia: reconhecê-la, deduzir algo acerca desta, ler e construir um saber a partir disso, seria essa produção de S2. Enquanto que S1 ou traço unário estaria como a letra, em um lugar entre. Entre o objeto que passou e deixou marca, e o que se pode inferir, prever, ler, dessa marca.

Lacan no Seminário 16 (2008a [1968-9]) em “O um e o pequeno a”, afirma que nesse traço reside o essencial do efeito de repetição, como tentativa de acessar o gozo de reencontro com aquilo que foi perdido, momento idílico de um estado de indiferenciação, folha antes de pincelada, qualquer coisa antes das palavras, antes de ser sujeito barrado. Da mesma forma que sem traço não há letra, sem este corte também não existiria sujeito do inconsciente.

A operação de inscrição do traço unário e do nascimento do sujeito do significante poderia ter sido concebida no berço do pensamento chinês, tamanha semelhança com aspectos do taoísmo apresentados por Cheng (2012). Dois em especial se destacam como um modo de funcionamento muito próximo à ética e à teoria psicanalítica. Um deles é o traço único do pincel, o segundo é a noção de Sopro do Vazio Mediano.

3 Por que a China? Psicanálise e o Pensamento Chinês

Sobre o traço único do pincel, noção caríssima aos chineses: é aquele que vem inaugurar na folha em branco uma obra de arte e é análogo ao sopro do Um que emerge do Vazio original. *Yin Yun* é o nome dado ao estado indistinto quando o *Yin Yang* são um devir. “O estado que ele designa é, nada menos, que a promessa da vida, um lugar aberto onde o impulso do não-ser em direção ao ser é possível e até mesmo iminente” (Cheng, 2012, p. 176). O traço horizontal primeiro da escrita chinesa, divisor do céu e da terra, separa o que há no mundo sob um aspecto mínimo de diferenciação, exatamente como o traço unário em Lacan.

Assim como o sujeito está perdido daquilo que o causa, e o que se pode ter acesso é a bateria que sucedeu do traço, o sinograma, quando muito complexa, compõe com um número de até 64 traços, como no caso das palavras: prolixo e florescer. É impossível ao leigo saber em que ponto começou o traçado de um caractere chinês, ele se impõe visualmente por todos os lados, diferente das nossas palavras que parecem sempre encontrar o prumo de uma linearidade e direção forçada para a direita. O caractere com fama de mais difícil escrita é o *biáng* (Figura 1), *biáng* é uma onomatopeia do som da massa de macarrão sendo batida na mesa durante seu preparo.



Figura 1: Caractere de *biáng*.

Fonte: <http://www.chinesestreetfood.com/2012/07/biang-biang-mian.html>

Imaginemos que em letra cursiva os caracteres tornam-se quase ilegíveis, já não se distinguiria bem cada uma das pinceladas, chegando ao estado de litura, borrão. Com perícia, é possível decompor e definir melhor os termos, observando-os em pequenas partes, descobrindo seus sentidos isolados e seus sentidos em relação com os outros, um pouco como se faz com os elementos de um sonho. Outras partes talvez restem ilegíveis, não conseguimos fazer nada com elas. Ocorre-nos que talvez todo sujeito seja um grande sinograma na vasta folha do mundo, vastidão suficiente para abarcar mais traços sem prescindir do vazio, ou em termos psicanalíticos, da falta tão cara à condição desejante que possibilita que o sujeito vá se

ampliando em muitas direções, orbitando um ponto central, traço único do pincel, traço unário.

Existiria, para o taoísmo, o Vazio original. Deste partiria um sopro que inauguraria o Um com potencial vir a ser Dois: Yin, princípio de força receptiva, e Yang o princípio da força ativa. O Sopro do Vazio Mediano teria a função terceira de agir sobre Yin e o Yang possibilitando que haja fluxo. Sem o Sopro do Vazio Mediano, essas duas forças seriam estagnadas, “se fechariam em si mesmos ou se encontrariam em uma oposição estéril” (Cheng, 2012, p. 167). A função terceira no *tao* é o que possibilita a interação, e a não dominação. Sua função não é contingente, é estrutural assim como a falta é central para a psicanálise. Todo sujeito falante tem que se haver com a falta: seja negando, denegando ou aceitando. Poderíamos pensar então o corte como análogo ao sopro, percepção milenar dos chineses, de que é o vazio que põe as coisas a andar:

O que não muda é o próprio vazio. Um vazio vivificante de onde se origina o sopro a partir do qual o que é Sem-Nome aspira constantemente ao ter Nome, e o que é Sem-Desejo, aspira constantemente ao ter Desejo. Contudo, desde que há Nome, desde que há Desejo, não se está mais no constante. O único constante, o verdadeiro constante é, novamente, o vazio de onde o sopro emana constantemente (Cheng, 2012, p. 168).

Percebemos na ética e na estética chinesas a imprescindível consideração pelo vazio, a ponto de um quadro ser considerado digno somente se suportar visivelmente esse vazio como espaço que permaneça em branco, suportando nesse pedaço de nada todas as possíveis aspirações que seguem em curso no *tao*.

O interesse de Lacan pela China – embora desperte estranheza até para alguns Lacanianos – não é algo aleatório. Na França, entre as décadas de sessenta e setenta a China era um assunto privilegiado entre os intelectuais. Cleyton Andrade (2015, p. 31) nos contextualiza acerca disso: “O interesse dos Europeus pela China e pelas coisas que de lá provinham existe desde a chegada das primeiras notícias vindas dos padres jesuítas no século XVI” e no final do século XIX, motivados por uma utópica revolução cultural, vários franceses foram em excursões para o país, dentre os quais: Foucault, Barthes, Sollers, Kristeva.

O mercado editorial europeu contava com vasta publicação a respeito dos chineses muito antes de Lacan se ocupar por três momentos do estudo dessa língua. Desde a Primeira Guerra, a questão chinesa estava posta por um conflito em relação ao tratado de Versalhes. A data de 04 de maio de 1919 marca o movimento anti-imperialista na China, quando estudantes de Pequim protestavam contra a resposta do governo chinês em relação ao artigo 156 do

[Digite texto]

Tratado, negociado em Paris, que permitia ao Japão manter o território de Shandong, terra que havia sido colônia alemã, mas que de acordo com a combinação seria devolvida em troca de apoio na Primeira Guerra. Algo pelo qual os Estados Unidos precisaram intervir para lembrar aos alemães.

Vinte anos depois Lacan começou a se ocupar da língua e cultura chinesa: “O primeiro período foi durante a segunda guerra, depois no final da década de 1960 quando construía sua teoria do discurso, e uma terceira vez em 1977, após o lançamento do livro de François Cheng sobre a escrita poética chinesa” (Andrade, 2015, p. 32). O que compreende um período de mudanças radicais na China: a Segunda Guerra terminou em 1945, e a revolução que levou Mao Tsé Tung ao poder data de 1949. Lacan teve que se haver com essas transformações, e há indícios de que por esta razão tenha suspenso sua viagem à China: “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, sobretudo, com o de Cheng” (Andrade, 2015, p. 47). Isto é, a China Confucionista que o então governo chinês combatia e que talvez Lacan intuísse que não iria mais explorar caso lá fosse.

Sobre os encontros de Lacan com seu amigo François Cheng, temos o relato deste último, uma bela narrativa – publicada como “Lacan e o pensamento chinês” (Cheng, 2012) – que nos aproxima da possibilidade da psicanálise ter mais em comum com o oriente do que o interesse linguístico de Lacan pela peculiar relação entre semântica e fonética nesta língua. Conta Cheng:

O essencial da teoria de Lacan já estava formulado. Contudo, não se pode duvidar que, nesse mergulho nas doutrinas chinesas, sua curiosidade intelectual tenha encontrado satisfação, que seu espírito investigador tenha encontrado inspirações e que, no próprio cerne de sua teoria, um ou outro conceito tenha encontrado repercussões e até mesmo prolongamentos. (Cheng, 2012, p. 164).

Lacan leu com dedicação, como testemunhou seu amigo, o livro do caminho e de sua virtude, mais conhecido como “Tao Te Ching”, de Lao Tsé, fundador do taoísmo; “Mêncio”; e “As Anotações Sobre a Pintura do Monge Abóbora-Amarga”. Obras que para Cheng (2012) correspondem às três dimensões do pensamento chinês: Cosmo-ontológico, ético e estético. Além disso, o fato da palavra *tao* significar além de *caminho* (a ordem da vida) *falar* (a ordem da fala) parece ter particularmente chamado sua atenção.

No estudo de um texto taoísta como o Tao Te Ching, ou Confucionista, no caso de Mêncio, Lacan encontrou um pensamento sempre ternário. Mesmo que o primeiro e o

segundo sejam inversos quanto à postura frente ao universo, eles são correspondentes. Uma forma de explicar isso visualmente poderia ser a figura do *tai ji*:



Figura 2: O *tai ji*.

Fonte: <https://tcmwiki.com/wiki/tai-ji>. Acessado em 12/02/2018

É frequente que apressadamente ao olhar para a imagem do *tai ji*, o tomemos por seu valor imaginário e digamos que isto é “o símbolo do *yin yang*”, isso vai ao encontro da ideia que se faz frequentemente do pensamento chinês como binário, desconsiderando a dimensão terceira que está em jogo e que permite que haja movimento em toda produção chinesa, sua dimensão simbólica, visualmente inapreensível. Cito Cheng:

Apesar das diferenças entre as duas maiores correntes, taoísta e confucionista, particularmente no que diz respeito às suas atitudes perante a vida, o essencial do confucionismo confirma, no plano ético, muitos elementos de base que pudemos ver nos taoístas. Inicialmente isto: assim como os taoístas, que construíram seu sistema com a ajuda de três elementos - o Yang, o Yin e o sopro do Vazio-mediano -, os confucionistas, por sua vez, fundaram sua concepção do destino do homem no âmago do Universo na tríade Céu, Terra e Homem. Isso vem provar que o pensamento chinês é decididamente ternário. (Cheng, 2012, p. 170).

Lacan teve predileção pelo Confucionismo. Neste, “o Céu procede do princípio Yang, a terra do princípio Yin e o Homem, esse ser intermediário deve levar em conta a dupla exigência da Terra e do Céu” (Cheng, 2012, p. 170). A noção de Sopro do Vazio Mediano, nesta configuração, é compreendida como Justo Meio: a lei pela qual o homem ajusta sua vida.

Segundo o autor a principal diferença entre taoísmo e confucionismo é que cada um representa um princípio, respectivamente, YIN, princípio do feminino, e YANG, princípio do masculino, a ordem do pai. Enquanto taoístas dão ênfase no aspecto de totalidade com o cosmos, Confucionistas enfatizam preocupados com a ética, a regulação das relações humanas pela cultura, o rito e a música. Garantindo por essa via a boa distância necessária para sustentar o Justo Meio, “harmonia nas relações que todo homem deve manter com o outro” (Cheng, 2012, p. 173). Isso tem consequências na forma como ambos valoram a ação de falar: YIN, passivo, desconfiaria da fala, pois se assenta num princípio de mínima ação (WU WEI), YANG, ativo, aposta na fala como indispensável, a observa e regula para que não porte defeitos como parcialidade, dissimulação, deformação, excessos. “Certamente, Mêncio não

[Digite texto]

ignora que a fala é uma faca de dois gumes: ela pode ajudar a atingir o verdadeiro, como pode corromper e até mesmo destruir” (Cheng, 2012, p. 173).

Evidente que assim como para os Confucionistas, para o psicanalista o foco de atenção é a existência humana e tem na lei a condição para ajustar a vida e promover relações mediadas pela cultura, pela linguagem, como forma de evitar estados de colagem aos objetos e conseqüente alienação e suspensão da condição desejante do sujeito, o que no pensamento chinês seria algo como interromper o Sopro do Vazio Mediano, estagnar o movimento próprio à vida. Mas não podemos deixar de levar em consideração que para favorecer isso do lado de quem fala, é preciso permanecer numa certa posição de mínima ação e de desconfiança da fala, como no taoísmo.

Fala-se na clínica sobre deslocamentos, construções em análise, ambas expressões que remetem a movimento, mudanças (às vezes) tênues na repetição, mas que são efeitos de intervenções que afetam a cadeia associativa de alguma maneira, bifurcando leituras, causando circulações favorecidas pela análise. Quando alguém busca uma análise é quase sempre em um ponto de parada, de estagnação. O sujeito parece não saber mais como mover-se. Paralisou-se. Seja por conta do fim de um amor que dói e não passa, a impossibilidade de transpor um dado obstáculo, ou ainda jovens assustados e fixados na posição adolescente, etc... Então temos quase sempre uma parada de movimento. O desassossegado poeta Fernando Pessoa afirmou: “mover-se é viver, dizer-se é sobreviver” (Pessoa, 2017, p. 59). O silêncio, a interpretação, a escansão, a pontuação, o corte da sessão, servem aos mesmos objetivos éticos do Sopro do Vazio Mediano taoísta, ou, do Justo meio Confucionista: pôr a vida a andar - como sugere Pessoa - via fala do paciente, a um fazer com o que se falou e foi afetado pela miríade de sentidos possíveis descobertos em análise.

À psicanálise pode interessar particularmente como o pensamento e a poesia chineses da menor unidade dotada de sentido ao texto oferecem grande liberdade de interpretação, bem como entender se e como outros recursos linguísticos no texto chinês podem elucidar sobre a leitura da letra. Na China, não há esforço para que haja comunicação. Nunca se trata de transmitir uma informação precisa. A comunicação na China nos introduz Halévy (2015): “serve para semear um pensamento” (p. 106) e “lançar sementes no espírito daquele que lê” (p. 89).

Nos textos chineses, o distanciamento igual entre os caracteres, ausência de pontuação, e uma disposição estética que evoca uma chuva, figuram a ideia taoísta de que o

texto vem do universo, ele já está aí no campo da cultura, do Outro, e o sujeito que escreve, esse pequeno outro, simplesmente o acolhe e o revela.

Ricardo P. Portugal e Tan Xiao (2013) colocam as seguintes características sobre o texto chinês, em sua “Antologia da Poesia Clássica Chinesa”: A curta extensão dos morfemas, livres flexões gramaticais, síntese e redução morfossintática, “integram o repertório de recursos poéticos da língua as possibilidades de significação abertas por sua escrita ideográfica milenar (...)” (p. 30).

Poesia e pensamento chinês são intrínsecos. A forma do pensamento filosófico sempre tendeu a ser poética, caso contrário, seria visto como incompleto. Da mesma forma um poema sem a profundidade filosófica, ainda que estruturalmente impecável, é percebido como vulgar (Halévy, 2015). Talvez nossas intervenções no lugar de analista, caso não consideremos a dimensão poética seja da mesma forma vulgar. Poesia e psicanálise são também intrínsecas porque é pelos recursos criativos que a linguagem nos oferece que podemos ler outra coisa no que escutamos. Os adolescentes costumam dizer que alguém está “forçando a barra” quando propõem interpretações além do óbvio. É verdade, os poetas e os psicanalistas forçam a barra para além do enunciado, tencionando a relação entre o significante e o significado.

Interessamo-nos pelo sinograma em específico porque intuímos ser o elemento mínimo da questão levantada por Lacan, e já tão bem trabalhada por Cleyton Andrade em sua tese de doutorado: A interpretação analítica e a escrita poética chinesa (2013). É Cleyton que não adormece no dito de Lacan, e destaca a “heterogeneidade” na expressão “escrita poética”.

Cito-o:

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. (Andrade, 2013, p. 37).

Destacamos desta citação: “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**”. Justamente: a dimensão da escrita que parecia interessar a Lacan e que ele vislumbrou na letra e na poesia chinesa seria essa ponta que parece se lançar para fora do espaço circunscrito do significante, tomado aqui como impressão sonora.

Por serem, poesia e escrita, heterogêneas podem ser independentes, é possível fazer poesia oral, poesia escrita correspondente à oralidade com alfabeto fonético que é escrita [Digite texto]

transcrição do acústico. Então o foco bem específico iluminado por Lacan é que não basta ser poesia e não basta ser escrita, é preciso que seja chinesa (Andrade, 2013).

Uma escrita que não se reduz a uma prática de transcrição fonética. Escrita como a imagem da bandeira do Japão: Essa bola vermelha não é o sol? Um desenho pode ser escrita porque pode ser código que representa um sentido compartilhado na cultura ou vir a ser compartilhado.

Vale frisar que a dimensão de tal escrita é a da instância da letra no inconsciente, não necessariamente escrita como ato de entalhar ou depositar tinta sobre um suporte físico material como tábua a ser riscada, casco de tartaruga, paredes de cavernas. Ela se dá a ler numa série de condições como consta em “Função e Campo da Fala e da Linguagem”:

(...) a verdade pode ser resgatada, na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar. Qual seja:

Nos monumentos: Meu corpo, o núcleo histórico em que o sintoma mostra sua estrutura de uma linguagem.

Nos documentos de arquivos: lembranças da minha infância.

Na evolução semântica: Ao estoque e às acepções do vocabulário que me é particular, bem como estilo da minha vida, e meu caráter.

Nas tradições: lendas que sob forma heroicizada veiculam minha história.

Nos vestígios: conservam as distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e cujo sentido minha exegese restabelecerá. (Lacan, 1998, p. 261)

O inconsciente é **estruturado como** uma linguagem e é importante ressaltar esse **como** para esclarecer que inconsciente funciona ao modo de uma linguagem. Esse jogo lógico com os termos fonéticos, semânticos, gráficos (visuais) é possível ainda que um sujeito não seja alfabetizado. Durante algum tempo se acreditou que analfabetos não poderiam ser analisados, o que é uma estupidez, porque mesmo sem ler e escrever o sujeito dispõe dos sons, imagens, e conceitos para jogar com eles.

A escrita chinesa por se servir de elementos gráficos (de grande apelo visual) que guardam em si uma relação pictográfica ainda que bastante abstrata daquilo que significam pode oferecer-nos pistas para uma compreensão do uso da letra que possa mais na escrita, seja no inconsciente seja no papel, do que servir ao som. Além disso, tal entendimento acerca da dimensão visual da letra seria um recurso a ser aproveitado no pensamento-escuta-visão do analista. Os escritos, ainda que para não serem lidos - ainda que abdicuem do sentido por esforçarem-se em materializar algo da ordem do real, do impossível de se dizer, como um som de uma onomatopéia, vide o exemplo do som do macarrão batendo à mesa. - nos dão um

suporte para investigarmos as estratégias linguísticas de que dispõem o inconsciente e como nos convém escutá-las.

Seja letra no inconsciente, seja letra no papel, nos dois casos temos consequência desse contato do ocidente com a China, exploramos o primeiro caso, mas o segundo não é inútil, pelo contrário, é mais visível o que se produziu desse encontro: escritores, inclusive alguns brasileiros como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, ocuparam-se do método ideográfico praticado por Ezra Pound, inspirado nas formulações de seu amigo Ernest Fenollosa. Aqui no Brasil, entre as décadas de 50-60 este movimento de vanguarda ganhou o nome de concretismo. Seria impossível compreender minimamente qualquer conhecimento relacionado ao método ideográfico sem o estudo da língua e da escrita chinesa. Ao fim e ao cabo não podemos dizer que aprendemos mandarim. Há quem se ocupe disso por uma década e não seja suficiente. Mas experimentar esse contato, fazer aulas, e exercitar a escrita dos sinogramas compôs o processo de tentativa de apreensão de sua lógica.

4 Particularidades do Sistema de Escrita Chinês, da Vivência do Aprendizado à Teoria

Quando aprendemos outro idioma, entramos em contato com outra língua que embora fonética e semanticamente seja distinta da nossa, usualmente encontramos as mesmas letras. O mandarim se revelou a nós como uma tarefa quase impossível: foi preciso estar fascinado pela letra para apostar nesse encontro, mas não tão fascinado a ponto de nos alienarmos a ela. Essa talvez tenha sido nossa maior dificuldade neste trabalho, mas reconhecemos como um estágio necessário e que nos tomou algum tempo, conseguir deslocar dessa paixão pela letra, para pensá-la. Ninguém pensa sobre o que se apaixonou. Simplesmente contempla-se alienado.

Não dispondo de nenhuma experiência anterior com esse sistema, cada letra parece única, e o esforço em memorizar sua forma para reproduzi-la é extenuante. O sentimento é de que o caractere fica isolado. Cada letra é única para o que significa, enquanto que seus sons se repetem muitas vezes no mesmo parágrafo. Não é possível memorizar articulando o som e a letra como no caso das escritas fonológicas, arbitrárias de outra arbitrariedade.

Para facilitar a aproximação entre diferentes sistemas de escrita, o ocidental aprendente de mandarim dispõe do *pinyin*, que pode ser traduzido por “som letrado”. O *pinyin* foi aprovado pelo governo em 1958, e trata-se de um método que transcreve para o nosso alfabeto romano os sons do mandarim. Assim o método de aprendizagem que experimentamos e que é importado pelo Instituto Confúcio, localizado nesta Universidade e filiado ao Instituto Hanban, situado na China, consiste em:

- a) escutar o som;
- b) ver sua escrita com o alfabeto romano e as indicações de tons, por exemplo: “pīnyīn”;
- c) acessar o significado - seja por ilustrações em casos mais simples como objetos que podem ser apresentados em cartões com imagens, ou tradução quando for o caso de significantes abstratos - no caso: som letrado, e;
- d) visualizar a escrita em caracteres chineses (Hànyǔ), escrita essa que em nada parece servir no aprendizado de outras palavras, pois uma vez que saibamos que “som letrado” se pronuncie “pīnyīn” e se escreva: 拼音, esses caracteres não irão se repetir pelo fato de outras palavras carregarem os mesmos fonemas. Se escutarmos outra palavra que leve o fonema *pin*, ou *yin*, estes caracteres não estarão necessariamente presentes.

[Digite texto]

Esbarramos em um sinograma qualquer, não sabemos de antemão e não encontramos nenhuma pista no ínfimo saber que já temos da língua. Nas línguas fonéticas podemos dizer algo sem saber o que significa, uma criança que sabe ler, lerá titubeando silabicamente: sorte. O enigma para nós é saber o significado daquilo que dizemos, enquanto no mandarim parecem ser dois os enigmas, primeiro desvendar o som da letra, depois seu significado.

Dispomos de muitos recursos tecnológicos que visam minimizar essa dificuldade: utilizamos dois deles, aplicativos virtuais que nos auxiliam na tradução. Em um deles, podemos deslizar os dedos na tela de um *smartphone*, fazendo os traços daquilo que vemos, fazendo uma busca pela imagem para acessarmos seu correspondente fonético. Traçamos 福, e a busca nos situa no sistema *pinyin*: fú. Então é possível, via escrita fonética ou utilizando um teclado específico procurar seu sentido em um tipo de dicionário virtual. Encontramos: sorte.

Esta explicação visa ilustrar como é preciso usar exaustivamente tanto a compreensão e memória visual quanto a auditiva no aprendizado desta língua. Podemos dizer *yao*, saber que o significado de *yao* é querer, podemos até exclamar em um restaurante: *Fuwuyan wo yao he pinguozhi*⁸ e ter escrito isso algumas vezes em caracteres, mas se o registro visual não estiver nítido e fixado na memória, não poderemos reproduzi-lo.

Uma das características mais notáveis da língua chinesa é sua distância entre escrita e fala. Essa distância, em algumas referências é transmitida como independência. Portugal e Xiao (2013) citam Cheng e parecem concordar com o amigo de Lacan, que: na escrita chinesa, “independente do som e invariável, formando uma unidade em si, cada signo guarda a possibilidade de permanecer soberano e, a partir daí, perdurar” (Portugal & Xiao, 2013, p. 31). Afirmar uma independência não parece o caminho mais acertado, preferimos pensar em distanciamento, consoantes com a linguista e sinóloga Viviane Alleton. Para quem distância não quer dizer sem ligação nenhuma, ideia que alguns filósofos do século XVII difundiram na Europa, para os quais os caracteres representavam as coisas e noções, daí o termo ideograma. A autora sustenta a afirmação de que “a escrita chinesa representa a língua chinesa e não um sistema de ideias” (Alleton, 2010, p. 9) o que situa o ideograma como apenas uma das categorias.

A suposta independência entre escrita e linguagem, seria em casos bem específicos, como no exemplo da decomposição do caractere pesadelo, quando intencionalmente alguém opera uma “escansão visual” a fim de causar efeitos de associação livre, seja na poesia, ou na

⁸ Garçom, eu quero beber suco de maçã.
[Digite texto]

“leitura” da fala. Nesse sentido **pode** ser uma escrita independente de som porque opera sobre a materialidade do sinograma destacando traços que não são código compartilhado embora ainda sugiram sentido.

No “Seminário 9”, na lição de 24 de janeiro de 1962, Lacan se propõe ao que chama de “rodeio” para ilustração, lançando mão de suas notas acerca dos caracteres chineses, corroborando a correção de Alleton, de que a letra chinesa não é uma figura imitativa. Analisando a palavra Kè 可, que significa poder, e sua transmutação - quando se acopla a ela o caractere Dá 大, que quer dizer grande - em Ji 奇, o que resulta em uma palavra que não guarda nenhuma relação semântica explícita com as duas palavras anteriores, a relação preservada é puramente visual. Essa nova palavra, composta do caractere de “poder” e do caractere de “grande” pode ser traduzida por algo como raro, singular, e não “grande poder” como somos tentados a lê-la quando se sabe o significado de cada uma de suas partes. A justificativa de Lacan para dar esse exemplo é para “fazer ver que a relação da letra com a linguagem não é algo a ser considerado numa linha evolutiva” (Lacan, 2003b [1961-2], p. 139).

Destarte é possível um texto em escrita alfabética não ser poético, enquanto que na composição de somente um caractere chinês já encontramos relações metafóricas, e uma composição com sobreposição de sentidos que garantem rica função poética. Pode-se fazer uso dela ou não. Tomá-lo no seu sentido denotativo ou conotativo. Não é todo chinês que se ocupa de procurar as relações entre os traços do caractere. Essas interpretações não são verdades, mas leituras possíveis, como nossa amiga Quhong Jiang demonstrou apontando alguma lógica: Para ela no caractere sorte temos imbricado o de terra, boca e teto. Nessa leitura, sorte é dispormos de trabalho, alimento e lugar para morar. É uma escrita que faz sonhar. Por que não poderíamos dizer que um grande poder é realmente raro, singular, ímpar, como a condição de ser um imperador?

Cheng (2007, p. 13) fundamenta essa opinião:

Debe quedar claro que la elección del carácter simple como elemento fonético, aunque su función principal sea tan sólo fonética, casi nunca es gratuita. (...) Aun en los casos en que se usan como elemento meramente fónico, se los asocia de todos modos con un sentido.

Foi por ter estudado chinês e percebido tal distanciamento que Lacan pôde desenvolver sua teoria da letra e do significante lançando mão dessa experiência com o mandarim como exemplo preciso de que a letra pode encerrar mais que a fala. Cada caractere

chinês é fértil por tantas relações possíveis entre seus termos. Nem o barulho do macarrão é negligenciado.

Vimos com os referidos exemplos, que ainda que a escrita corresponda termo a termo à fala, a fala não corresponde termo a termo à escrita. “Sobram” formas gráficas, sobram representações não fonéticas, que não se emitem ao ler o texto. Tudo bem dizer que a escrita chinesa não é pictográfica, partindo do pressuposto de que “a escrita pictográfica não representava a linguagem verbal. Representava antes objectos, figuras e ideias, independentemente da lógica temporal do discurso” (Maduro, 2006, 1º parágrafo). Mas ela também não é uma escrita fonológica. Talvez por isso a definição de signo completo, oferecida por Alleton (2010).

Para começo, é importante ter claro que o caractere chinês é uma escrita porque “o que caracteriza uma escrita entre todos os outros sistemas de signos é uma relação termo a termo com a expressão oral numa dada língua” (Alleton, 2010, p. 18).

Não importa que na escrita alfabética uma letra corresponda a um fonema, e que em chinês o caractere corresponda a uma sílaba já dotada de sentido. Ambas são letras correspondentes aos sons das palavras. Mesmo que na China, em outro dialeto, ou no Japão, um mesmo caractere vá ser lido de outra maneira. Para aquela região, ou para aquele falante, tal caractere corresponde igualmente à sua fala. Nesse sentido nada parece diferente do que acontece com o alfabeto romano partilhado no mundo ocidental. Diferentes línguas fazem uso dos mesmos caracteres para representar sons distintos.

Um segundo aspecto fundamental é que o caractere comporta as dimensões fônica, semântica e visual. “Em chinês, o signo gráfico representa a totalidade do signo linguístico” (Alleton, 2010, p. 18). Uma criança ainda que bem pequena consegue aprender um caractere, saber dizê-lo, e compreender seu sentido. Um caractere basta porque ele é semântico, fonético e visual. Para Vieira (2003, p. 39): “Estariamos, só com o ideograma, na situação da criança no primeiro tempo do Édipo. A mãe em seu ir e vir, com seus cuidados, constitui para a criança uma série de acontecimentos com sons aos quais a eles se articulam. Nada além de blocos difusos de significação”. Além do som e do acontecimento, ou do objeto apontado, acrescenta-se a esta articulação o caractere. Isso é específico no caso do caractere isolado, quando se escreve um texto obviamente eles se relacionam, relativizam e estabelecem seu valor na relação com os outros.

Terceira observação: enquanto no nosso alfabeto fonético, cada letra, ou unidade fonética, representa um som, em chinês todo caractere carrega uma combinação de sons, e

mesmo um sentido próprio. Exemplo: *xin* (coração/mente)/ *li* (ciência)/ *xué* (aprender, conhecimento, “logia”)/ *jia* (família, classificação para negócios) = *xinxuejia*/ 心理學家 / psicólogo.

Quarta observação: não é porque toda sílaba tem um sentido que o chinês seja uma língua monossilábica. É bem verdade que no uso corrente predominam as palavras monossilábicas, mas Alleton (2010) afirma que nos textos atuais a maioria das palavras são dissílabas. Vimos o exemplo de psicólogo, palavra polissílaba.

Nossa quinta observação diz respeito a esta categoria de caracteres compostos por empréstimos de letras. Alleton (2010) nos oferece o exemplo da palavra *fú*: Em duas leituras possíveis, morcego ou sorte. Acrescentamos ainda uma terceira palavra: tamanho, também pronunciado *fú*. **As três palavras são ditas da mesma maneira, e as três são escritas compostas com o caractere 福 e outro caractere. No caso de sorte (ou felicidade) temos o *shì*, que significa manifestar, demonstrar. No caso de morcego temos o *Chong*, insetos e formas de vida 'menor', e no caso de tamanho temos o *Jin*, relativo à têxtil, tecido, roupas. Nenhum destes três termos é pronunciado. Vejamos: 福 (sorte), 蝠 (morcego) e 幅 (tamanho).**

Quando em português dizemos “livro”, temos o mesmo som e mesma grafia para um verbo ou um substantivo, dependendo do contexto. Imaginamos que seria algo análogo ao processo de criação de um caractere se para diferenciar livro introduzíssemos na palavra uma indicação, para que tomada em isolado ainda fosse possível apreender seu sentido. Temos alguns casos em português como sessão, seção e cessão, três grafias distintas para palavras com mesmo som e sentidos distintos, mas não há nada além nas letras fonéticas como uma indicação da significação da palavra. A etimologia de cada uma das três não está tão acessível, se estivesse talvez pudéssemos falar de uma indicação semântica. Os caracteres que servem de indicação de sentido são considerados caracteres chaves.

Por último e não menos curioso é o fato de que chegam a dezenas os caracteres com significados diferentes para um mesmo som.

Como no poema de Zao Yuanren (Figura 3), composto por 92 caracteres, todos pronunciados *shi* variando entre quatro tons. Esse poema não deve ser considerado típico, seu autor, também linguista, intencionava causar impacto sobre os chineses para que estes percebessem durante o processo de modernização que não poderiam abrir mão dos caracteres (Andrade, 2015). Mas ele nos serve para que possamos ter dimensão da quantidade de equívocos possíveis em uma língua tonal.

[Digite texto]

Seu valor literário não vem ao caso e sua tradução é quase esdrúxula. O mérito está em conseguir articular tantos significados diferentes para quatro significantes - os quatro tons do mesmo som. O poema é todo composto por monossílabas, mas a língua chinesa não pode ser considerada monossilábica, a questão é que mesmo em unidades fonéticas mínimas há sentidos individuais. Existem grandes palavras em mandarim, compostas de vários caracteres, que juntos adquirem um novo sentido que não tem necessariamente relação nenhuma com o sentido dos mesmos caracteres quando isolados.

O poema conta a história do Senhor Shi, que morava em uma casa de pedra e apreciava comer leões, Senhor Shi visitava o mercado de tempos em tempos, e um dia, às dez horas, dez leões apareceram no mercado...

Table 3.7 A story in which each syllable is pronounced /shi/

石室詩士施氏，嗜獅，
誓食十獅。
施氏時時適市視獅，十時，
適十獅適市。
是時，適施氏適市。
施氏視是十獅，恃矢勢，
使是十獅遊世。
施氏拾是十獅屍，適石室。
石室溼，施氏使侍拭石室，
石室拭，施氏始試食是十獅屍。
食時，始識是十獅屍是十石獅屍。
試釋是事。

shí shì shī shì shī shì, shì shī,
shì shí shí shī.
shī shì shí shí shì shì shī shī, shí shí,
shì shí shī shì shì.
shì shí, shì shī shì shì shì.
shī shì shì shì shí shī, shì shī shì,
shī shì shí shī shì shī.
shī shì shí shì shí shī shī, shì shí shì.
shí shì shī, shī shì shī shì shì shí shì,
shí shì shì, shī shì shī shì shí shì shí shī shī.
shí shí, shī shí shì shí shī shī shì shí shí shī shī.
shì shì shì shì.

Translation

A poet named Shi lived in a stone house and liked to eat lion flesh, and he vowed to eat ten of them. He used to go to the market in search of lions, and one day at ten o'clock, he chanced to see ten of them there. Shi killed the lions with arrows and picked up their bodies, carrying them back to his stone house. His house was dripping with water so he requested that his servants proceed to dry it. Then he began to try to eat the bodies of the ten lions. It was only then he realised that these were in fact ten lions made of stone. Try to explain the riddle.

Figura 3. Poema escrito por Zao Yuanren e sua tradução para o inglês.

Fonte: <http://en.paperblog.com/a-poem-in-which-every-word-is-pronounced-the-same-442180/>

“*Entonces la doble articulación allí es rara*” (Lacan, 2014 [1970-1], p. 45). Lacan provoca os linguistas, dizendo que é curioso que não se recordem de uma língua como essa quando falam a respeito de dupla articulação. Encontramos em Martinet (1973) alguma

[Digite texto]

elucidação sobre este conceito linguístico: cada unidade da primeira articulação tem um sentido e uma forma vocal e é comum àqueles que compartilham da mesma língua, por exemplo: psicólogo (*xinlixuejia*). Esse conjunto na primeira articulação tem significado como um todo e não podemos analisá-lo em unidades menores. Já na segunda articulação a forma vocal é analisável numa sucessão de unidades: *xin/lin/xue/jia*. Bem, vimos que em chinês cada unidade da segunda articulação suporta muito mais, em traços, sons e sentidos.

Podemos perceber, que, sem o escrito, bem poderíamos entender que dez leões comeram o Senhor Shi no mercado, ou que o poeta Shi visitava os leões às dez horas. E vejam que ainda estamos forçando algum sentido, isso poderia ficar ainda melhor: dez horas de pedra comeram o Senhor Shi. Foneticamente isso dá um caldo semelhante ao conteúdo da burra da lalange. Aí está uma relação com a escuta analítica, no nosso caso, sem pedir que o sujeito fale mais, menos chances temos de chegar à dimensão do escrito.

Repassando de forma sucinta teríamos seis aspectos de compreensão da escrita chinesa: 1) Que ela é sim uma escrita porque tem correspondência termo a termo com expressões orais. 2) São três seus aspectos gerais: som, sentido e imagem. 3) Cada caractere representa mais de um fonema. 4) Não é porque toda a sílaba tem um sentido que o chinês é monossilábico. 5) Os caracteres podem ser compostos por empréstimos de letras, caso dos chamados ideofonogramas e enquanto uma parte é pronunciada outra está como chave de indicação de sentido e não verbalizamos ao ler. 6) O número de palavras homófonas beira o absurdo.

Transpondo a afirmação de Alleton sobre a completude do signo chinês em termos psicanalíticos, para Datong (n.d.) a escrita chinesa é um exemplo concreto para a teoria topológica Lacaniana do real, do simbólico e do imaginário. Pois sua estrutura trigonal – figura, som, significado – corresponderia, respectivamente: imaginário, simbólico e real.

5 Escrita Chinesa e os Registros: Hipótese de Datong

Datong analisa as características de ruptura na estrutura do sinograma. Inicialmente a ruptura entre figura e som, e como essa figura flutua como uma alucinação por muitos outros caracteres que guardam com seus traços relação semântica, mais ou menos discreta. A partir do caractere árvore, 木, que exhibe raízes, tronco, galhos, o autor afirma ser este um desenho abstrato de árvore. A relação entre a figura e o objeto significado, ou mais precisamente a imagem visual desse objeto na memória, é uma relação de similaridade morfológica que se opõe à relação arbitrária entre o som e o objeto ou mais precisamente entre o significante e o significado - quando em português encontramos a palavra árvore, nada dessa escrita fonética nos aproxima de qualquer representação visual da coisa concreta. Mas neste caso o caractere de árvore circula por muitos outros como: caixão, xadrez (jogo), cadeira, floresta, de forma absolutamente muda. A figura não leva consigo o som. O autor aponta o que seriam as consequências clínicas dessa separação:

Do ponto de vista psicanalítico, a ruptura entre a figura do sinograma e do som significa a ruptura que se passa entre a ordem do imaginário e do simbólico. Uma das consequências dessa ruptura é a manifestação arbitrária de representações visuais que são a origem da visão alucinatória, um dos sintomas psicóticos. Quer dizer, o ideograma da escrita chinesa corresponde ao estágio de alucinação visual da psicose (Datong, n.d., p. 5).

No plano fonológico, passando do caso específico do ideograma aos ideofonogramas, Datong usa o mais comentado exemplo, a palavra mãe (妈). Nele temos dois ideogramas, o de mulher e o de cavalo. Mulher pronuncia-se *nu*, no terceiro tom (decrecente e crescente, entonação baixa e sobe), e cavalo pronuncia-se *ma* no terceiro tom (decrecente e crescente/ entonação baixa e sobe). Enquanto que mãe é *ma* no primeiro tom (alto e contínuo). Vemos que o som de mulher, não aparece.

Datong diz que o elemento fonético está reprimido no primeiro ideograma, este vale pela figura, e no segundo, cavalo, o elemento visual é reprimido, valendo pelo som. Mulher corresponderia ao registro do imaginário, registro visual e cavalo ao simbólico, registro sonoro, arbitrário. Um pouco mais adiante coloca em termos de o imaginário como representação de coisa, e o simbólico como representação de palavra (Datong, n.d., p. 8). Assim em separado, seriam como terceiro estágio do inconsciente, que o autor compreende como estágio psicótico:

A reconstituição que se passa entre as representações visuais e aquelas de palavras e

[Digite texto]

que são representadas pelos ideofonogramas pode ser tratada como quarto estágio do inconsciente. Se nós considerarmos o terceiro estágio do inconsciente como estágio psicótico, agora, o quarto estágio do inconsciente é como estágio neurótico (Datong, n.d., p. 8).

Compreendida a partir da lógica do caractere, para Datong a relação entre real e imaginário seria uma relação de similaridade ou metáfora, lembrando que na metáfora um significante assume o lugar do outro por ambos terem ao menos uma característica semântica em comum, mas esta relação é menos explícita, mais vaga. E a relação entre o imaginário e o simbólico bem como do real com o simbólico, uma relação de contiguidade ou metonímia - relação entre a coisa representada e o som, relação entre a figura e som. Na metonímia algum tipo de relação direta é mais perceptível.

Consideramos suspeita essa formulação, tendo em vista que compreendemos as relações do significante com a coisa ou com a representação visual de coisa/figura, como mais vaga e arbitrária, portanto mais distante, menos necessariamente similar, mais metafórica e menos metonímica. Ao menos em chinês, tomando o exemplo do autor que é o caractere para árvore, podemos dizer que este é visualmente semelhante à árvore, essa relação é mais óbvia do que a relação do significante *mu* com a coisa representada.

O próprio psicanalista chinês frisa que sua proposta difere da topologia Lacaniana, pois nessa os três registros teriam relações idênticas.

Similaridade e contiguidade são duas características que definem a diferença entre os eixos sintagmáticos e paradigmáticos da linguagem. A dimensão paradigmática é aquela que diz respeito à escolha dos termos, e a dimensão sintagmática é sobre a relação entre estes termos, suas combinações. Para Iribarry (2003, p. 5): “Assim sendo, o discurso se desdobra em duas linhas: no eixo das operações metafóricas (eixo das seleções) e no eixo das operações metonímicas (eixo das combinações)”.

Jakobson (2010, p. 87), linguista de maior relevância no assunto, nos diz que: “A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade”.

O que mais fez sentido para nós no trabalho de Datong e que auxiliou na busca por respostas para nossa pergunta inicial sobre no que a escrita chinesa poderia nos orientar para pensar acerca da instância da letra no inconsciente, foi o que encontramos em suas conclusões:

Nous pouvons dire avec J. Lacan qu'il existe deux catégories de signifiants dont le signifiant langagier, soit signifiant acoustique et le signifiant de l'écriture, soit signifiant visuel. Em ce sens, nous pouvons continuer à dire plus que le sujet de

[Digite texto]

l'inconscient se divise em deux parties dont l'une est le sujet parlant qui est formé par les signifiants langagiers et l'une autre est le sujet du monstre que est formé par les signifiants visuels. (Datong, n.d., p. 10).

Para o psicanalista chinês, o sujeito dispõe de recursos visuais e acústicos de maneira independente. Nós diríamos que **pode** ser independente, como veremos a seguir no exemplo clínico do sonho das ovelhas, é possível que haja deslocamentos metafóricos visuais por relação, por exemplo, de forma. Talvez por isso a verdade (ficcional) do sujeito só possa ser meio dita: quando mostra não diz, quando diz não mostra. Exatamente como na operação de recalque duplo na formação do ideofonograma.

Daí que o escrito poético pode se valer de recursos materiais para forçar graficamente as palavras a significar mais de um sentido. Recurso que pela fala exclusivamente, pelo som simplesmente, não se suportaria. Quem suporta é a letra, por ser, como situamos, marca, não (in)significante, meio de campo entre registros. A poesia - sobretudo a concreta que leva em consideração inclusive o espaço físico da página como útil na construção da ideia do poema - é expressão maior do que é possível fazer com o visual, o sonoro e o semântico. Prática útil no intento de organizar um sujeito em relação ao real, assim como a via da análise, via escuta que transmite esse modo de fazer com as letras que nos constituem.

Lembramos o que Lacan disse a respeito de Joyce logo no início de *Lituraterra*: que este, no equívoco com que passa de a *letter* para a *litter*, vai “direto ao melhor que se pode esperar da psicanálise em seu término” (Lacan, 1971, p. 15). Do que um sujeito em análise fala, Joyce faz com. Espontaneamente no ato de criação brinca com seu impossível, faz algo para suportar a castração. Numa análise a castração se torna suportável justamente porque aprendemos a fazer algo com isso, construir saídas. Em “A Instância da Letra no Inconsciente”, Lacan (1998) se reporta à Freud, que desde antes do nascimento da linguística, em “A Interpretação dos Sonhos”, percebia o sonho como um rébus, e analisando os relatos, fazia o que chamamos ler a letra do discurso, tomando as imagens por seu valor significante, e não por sua significação. Mas não devemos esquecer que o sonho comporta também a representação de coisa, não só a de palavra, e às vezes, a figura resiste à ressoar no significante.

Trazemos como exemplo um recorte breve de uma sessão de análise em que o pesquisador psicanalisante falou sobre uma intervenção da professora de mandarim. Esta “batizou” cada aluno com um nome chinês, e o nome, imposto arbitrariamente como qualquer nome, foi *Murong Yún*. Ora! Demos o merecido peso ao fato de receber um nome e as [Digite texto]

consequências disso no psiquismo, fato que produziu todo um trabalho de elaboração e o consequente sonho que só pôde ser compreendido na sessão: um rebanho de ovelhas cercava o sujeito por todos os lados, uma delas, a mais feroz, era da cor marrom. Elas arranhavam, mordiam, e ao fim de tudo restava uma sensação de que estavam querendo comunicar-se, algo que o sonhador não conseguia responder porque não compreendia o pedido dos animais, o que levou o sujeito a um estado de terror que o despertou. O analista, perguntou ao fim do relato, se ovelhas não se parecem com nuvens, tradução do nome recebido, *Yún*.

Mas por que uma ovelha marrom? O sobrenome *Murong*, muito facilmente se apresentou como marrom. O sonho denotava a angústia do sujeito sendo atacado, mordido mais do que por um novo idioma, por um novo nome.

O analista não tomou a palavra ovelha como significante acústico, mas a imagem ovelha como código, e por uma visão da forma, pode fazer seu deslocamento, uma “forçagem” para o simbólico via significante “nuvem”.

Para Jakobson os signos poderiam se relacionar de duas maneiras, pela via do significante ou pela via do significado (Andrade, 2015). Respectivamente: relação fonológica como na passagem de “murong” para “marrom”, e relação semântica, ou relação por sentido, por significado, “murong” poderia deslocar para “cigano”, “errático”, tendo em vista que o significado do termo é “povo nômade”, bem, mas a analisante até aquele momento não dispunha do significado de murong para armar algo com isso. Havia lhe sido dito se tratar de um sobrenome sem significação. No entanto, a relação entre a nuvem escutada e a ovelha do sonho, não foi por som nem por sentido, e sim por uma similaridade visual. Optamos pelo termo similaridade e não contiguidade, porque o segundo caso exigiria relação entre figura e som, entre coisa e som, enquanto na similaridade (ou metáfora) a relação é mais vaga, não está dado *a priori* nenhum vínculo entre o primeiro termo e aquele que o substitui. Depende mais da sensibilidade do sujeito que estabelece a relação. Chegamos a cogitar a existência de um “significante visual”, justamente pela possibilidade de uma imagem, ou representação de coisa, se deslocar para mostrar outra - ovelha por nuvem - assim como uma palavra por outra, também seria metáfora, afinal age aí também a operação da barra já referida como corte, no final do Capítulo 2, que garante o efeito poético inerente aos processos de deslocamento e condensação. Do contrário não existiria “poética visual”.

Inicialmente acreditávamos que o caractere era fixo, como uma imagem pode ser fixa se cumprir função de representação da coisa, mas no decorrer das nossas observações acerca da imagem no sonho e da escrita chinesa percebemos que estas também podem funcionar

[Digite texto]

como significantes. Richard Abibon (n. d.) escreveu “Réponse à Huo Datong”, demandado por este a fazer comentários sobre sua hipótese do inconsciente estruturado como uma escrita chinesa. Nele encontramos uma importante pergunta. Abibon diz que Lacan estava apoiado no francês quando de sua proposição “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, mas considerando línguas tão distintas o autor formula: “*Cette différence du français et du chinois est-elle pertinente au niveau de la pratique de l’analyse?*” (Abibon, n.d, p. 1). Ele se apoia no conhecimento do linguista Claude Hagège que conhece centenas de línguas a ponto de permitir afirmar um universal da estrutura da linguagem. E nos lembra que a invenção da psicanálise repousa justamente sobre isso: que mesmo as representações de coisas não são comunicadas a outro que não através de representações de palavras. Sendo a representação de coisa a figura, a imagem.

O som é a enunciação, distinto do registro do som, a memória dos sons escutados, que não são o som. O som desde que emitido, evanesce. Do contrário seria uma alucinação auditiva. Então o som se evanesce e permanece o significante, o registro do som, a representação de palavra, que se escreve na memória sobre a forma de imagens acústicas.

Assim como em Freud, Abibon compreende figura por representação de coisa. E destaca a questão problemática do chinês, para o autor, na maior parte do tempo é disto que se trata porque o caractere não designaria uma palavra, a não ser no caso dos já referidos empréstimos onde um caractere complexo é composto por uma parte exclusivamente fonética e outra visual, que representaria a coisa que queremos dizer.

Freud define que no inconsciente é a representação de coisa e no pré-consciente a representação de coisa se amarra às representações de palavras.

Le rêve, comme le symptôme, utilise les conditions de figurabilité por transformer les représentations de mots en représentations de choses. L’interprétation du rêve produit l’opération inverse. Ce qui fait que les représentations de choses ne sont connues que narcissiquement par um sujet. Elles ne sont jamais transmissibles autrement que par les paroles, c’est-à dire les représentations de mots (Abibon, n.d. p. 8).

Representação é representação, de coisa ou de palavra. Machado (2000, p. 127) afirma que é a própria noção de representação que perde terreno, nem as palavras nem as imagens poderiam representar o Real. Quanto se pode apreender sobre o pé pela marca na areia?

O autor conclui que fato é que eles escrevem, e diferente da condição das imagens no inconsciente, que são incomunicáveis e por isso “não conhecidas mais que narcisicamente”, essa representação de coisa do caractere é compartilhada por quem vê, lê. O significado é

massa amorfa, o leitor a vai cortando pela escuta. A imagem, ou rébus, também há que ser lido, deslocado do significado pelo que o ouvido conseguir escutar.

La lettre alphabétique n'est pas la lettre volée. La première représente le son, la seconde est un écrit que, de plus, indique la place vide de ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire (...) autour de ce vide tournent encore d'autres lettres, que ne sont ni alphabétiques, ni lettres volées mais lettres lisibles dans le langage du rêve. (Abibon, n. d., p. 9)

O autor ratifica a hipótese de Datong, de que o inconsciente é estruturado como um caractere chinês. O fato de termos no caractere chinês formas que não são pronunciadas quando lemos - como a forma de mulher na palavra mãe - bem como partes que são pronunciadas, mas que não têm sentido semântico como o cavalo na mesma palavra, não é o suficiente para nos autorizar a dizer que o inconsciente do chinês estaria a céu aberto, como em qualquer língua o inconsciente não é conhecido senão pelos ângulos da linguagem.

Não é a escrita chinesa uma escrita impossível, única, particular e desprovida de relação com o outro, ela é compartilhada. “*Dans les deux cas, l'illusion d'une correspondance saussurienne entre une mot (signifiant) et une chose (signifié) fonctionne; mais, en chinois cette correspondance s'appuie sur l'illusion du caractere qui serait un dessin (abstrait dans certain cas) de la réalité (...)*” (Abibon, n. d., p. 12).

Uma ilusão. Porque como vimos, tanto no francês como no chinês o contexto é necessário para concluir o significado do escrito. Nesse sentido Abibon discorda de Datong, e nós optamos por não tomar partido, mas tomar o que nos parece potente da discussão. Isto é, investigar se a relação da palavra chinesa com a coisa representada é mais próxima do que a nossa palavra no sistema alfabético. Responderíamos que, só às vezes, e em casos de ideogramas isolados. A escrita chinesa também é barrada. O que nos parece especial é como mais facilmente denuncia a impossibilidade do dizer caber nos ditos.

Em toda nossa revisão bibliográfica encontramos partidários da escrita chinesa como pictográfica e da escrita chinesa como não pictográfica. Ponto de tensão que nos segue até aqui. Acontece que é uma escrita que dá margem para as duas compreensões.

Datong e Fenollosa não conversam com Cheng e Lacan no que diz respeito a essa ruptura do caractere e do privilégio à visualidade. Embora Cheng e Lacan estejam juntos, optamos por não descartar as construções de Datong e Fenollosa, especialmente porque isso que em Datong é visualidade e que da perspectiva da teoria da letra poderia ser pensado como materialidade, foi especial para os concretistas pensarem em arranjos de novas propostas para efeitos de equívocidade. E o equívoco nos interessa.

Há uma analogia entre o funcionamento do inconsciente e a estrutura do caractere, mostrando que as relações visuais, os deslocamentos de representações de coisa, tão [Digite texto]

frequentes nos sonhos são despotencializados pelo nosso sistema de escrita aparentemente restrito à função de representação fonética. A psicanálise opera via significante, mas pode ela descurar dos outros sistemas de comunicação? Responderíamos que não.

Até aqui o que decantou como conteúdo útil na construção de nossa resposta, é a dimensão de figura na composição do caractere chinês, arbitrário em relação ao som, mas em alguns casos, e só em alguns, similar àquilo que visaria representar. Assim, na fala livre e no relato de sonho, deveremos estar atentos mais do que aos sons, para quem sabe apreender algo de lógico visual a ser forçado na direção, aí sim, do significante.

6 O Que se Lê no Que se Ouve

No documentário “Encontro com Lacan” (Miller, 2011), vimos o depoimento de uma de suas pacientes: Suzanne Hommel ao perguntar a Lacan se poderia se curar do sofrimento causado pelo horror da guerra, percebeu imediatamente que não, que isto seria um exercício para toda a sua vida. Um dia Suzanne conta um sonho à Lacan, e diz que acorda todo dia às cinco da manhã, hora em que a Gestapo ia procurar os judeus em suas casas. Neste momento, segundo relato de Suzanne, Lacan levantou da poltrona “como uma flecha”, foi até a paciente e lhe fez um carinho extremamente doce em seu rosto. Ela própria formula: “*geste a peau*”. Isso não diminuiu o sofrimento da paciente, mas fez outra coisa, no mínimo duplicou o sentido para esse significante, e inevitavelmente, lado a lado com a memória sobre a gestapo, vive um gesto de carinho do analista. Lacan leu a letra e é inegável que lançou mão de outro sistema de comunicação para intervir em **ato** o gesto poético, propondo uma nova escrita para aquele som transbordante de sentido, logo, de angústia.

O que se ouve, é o significante, enquanto que a letra é da ordem da escrita, e da cepa do significado. O discurso é feito da letra e esta corre de um lado da barra, enquanto o significante corre do outro. “Nada dos efeitos do inconsciente tem suporte, senão, graças a essa barra” (Lacan, 2008b [1972-3], p. 40).

O esquema Saussuriano está ilustrado na Figura 4:

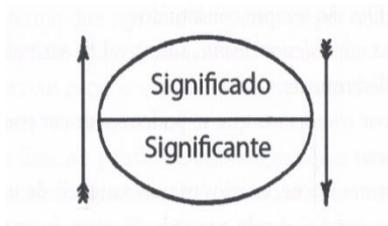


Figura 4. Esquema Saussuriano do signo.

Fonte: Saussure, F. CLG. p. 161 (2012 [1970]).

Na nossa leitura de Elia (2007) este diz que a barra no entre significante e significado não diz nada. Ela pede explicação: podemos dizer que ela se situa entre os termos, que é a disjunção feita por Saussure (2012 [1970]) - e é importante destacar que o termo disjunção não está em Saussure, disjunção sendo uma característica atribuída ao esquema do signo pelo [Digite texto]

psicanalista - mas ela não pode ser compreendida. É da mesma forma que a escrita não pode ser compreendida, somente explicada, como afirmado por Elia (2007). Disjunção é o termo escolhido por Elia, por ser psicanalista e tomar o diagrama de Saussure como Lacaniano, isto é, deste a operação aí sim de disjunção, que Lacan fez. Vale notar que Saussure diz em seu Curso justamente o contrário, que um demanda o outro. Citando Saussure: “Esses dois elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro” (Saussure, 2012 [1970], p.107). E ainda:

Chamamos *signo* a combinação do conceito e da imagem acústica: mas, no uso corrente, esse termo designa geralmente a imagem acústica apenas, por exemplo, uma palavra (*arbor* etc.). Esquece-se de que, se chamamos a *arbor* signo, é somente porque exprime o conceito “árvore”, de tal maneira que a ideia da parte sensorial implica a do total (Saussure, 2012 [1970], p. 107).

São dois jeitos distintos de compreensão sobre o signo ou mesmo sobre a escrita chinesa. Saussure desmonta o signo tríplico: coisa/som/ ideia. O Signo em Saussure não liga uma palavra a uma coisa. Este é o princípio da arbitrariedade do signo.

Quando se toma da perspectiva linguística de Saussure, isso anda junto, e a barra é barra de união. Como o suporte que uma moeda oferece a duas faces. Desde a perspectiva psicanalítica a barra é corte, é separação, e aí faz sentido a escolha do termo disjunção, porque ambas as faces não podem desde aí serem consideradas fixadas. Mas entrelaçadas por uma lógica do sujeito do inconsciente ao eleger os termos quando fala e que bem por isso pode dizer outra coisa no que diz. Essa distinção, expressão que preferimos à disjunção mencionada por Elia (2007), seria no sentido de forçar mostrar isoladamente de que partes o objeto signo ou o enunciado são compostos.

Um significante, e diríamos que mesmo o signo chinês “completo”, só significa algo “pela remissão a outra significação” (Lacan, 1998, p. 501).

Elia coloca que por isso a psicanálise ocupa-se menos de entender do que de fazer isso falar: “Ela opera pela via do significante, mas só acede ao significado pela função da escrita, ou seja, quando o significante ouvido, vem a se transmutar, em um segundo tempo, em letras lidas” (Elia, 2007, p. 132).

Sem a barreira não poderíamos, compartilhando de uma língua com outros sujeitos, tecer a trama do discurso com múltiplos sentidos embutidos no que se diz.

O que a estrutura da cadeia significante revela é a possibilidade que eu tenho, justamente na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, isto é, em que essa língua existe, de me servir dela para expressar algo completamente diferente do que ela diz (Lacan, 1998, p. 508).

[Digite texto]

Da mesma forma, não existiria poesia. Seriam apenas palavras vazias, para usar um termo empregado em “O Seminário 24”. Vazias porque não são mais que significação, “puro nó de palavra com palavra” (Lacan, 1976-7), caso em que a poesia falha. Oposta à palavra vazia temos a palavra plena, prenhe de significações. Palavra plena também pode ser lida como palavra cheia, ao menos na versão em espanhol do livro de Cheng, (2007, p. 27) indicado a nós por Lacan: “*Vacío-lleño, se trata de una noción fundamental de la filosofía china*”. Os poetas Tang na composição de seus versos, eliminavam as palavras vazias, conjunções, preposições, ou substituíam palavras plenas *por* palavras vazias, como forma de introduzir a vacuidade no texto, favorecendo toda sorte de leituras. Exatamente como o sonho em Freud (2012a) que se pergunta: o que é feito dos laços lógicos tão necessários à linguagem para compreendermos as orações? As conjunções, como, por que, embora, quando, etc. não encontram representação visual possível no sonho. É preciso reconstruir, no sonho e na poesia chinesa, as pontes entre os termos, a fim de chegar a uma síntese. Operação feita pelo psicanalista ou pelo leitor da poesia chinesa.

Não parece acaso que na etimologia da palavra alemã *Verdichtung* (condensação) utilizada por Freud em “A Interpretação dos Sonhos” (2012a) para designar um dos mecanismos de ação no sonho, especificamente aquele que funciona como superposição dos significantes, encontramos se tomarmos isoladamente, a tradução de poesia: *Dichtung*. Está estabelecido aí a “conaturalidade” entre ambas. Segundo a definição de Lacan (1998, p. 510): “Uma palavra por outra, eis, a fórmula da metáfora. E caso seja você poeta, produzirá para fazer com ela um jogo, um jato contínuo ou um tecido resplandecente de metáforas”.

Julgamos necessário trazer a voz de Jakobson para introduzir a poesia em nossa discussão. Este, em conferência de novembro de 1972 na Faculdade de Letras de Lisboa, sob o título “O que Fazem os Poetas com as Palavras”, introduz o tema resgatando a origem da palavra grega *poein*, criar: “E, na verdade, a poesia, não sendo o único aspecto criador, é do domínio mais criador da linguagem” (Jakobson, 1972, p. 6). Sendo um fenômeno universal, a poesia está presente em todos os grupos étnicos assim como a linguagem. Dizer que ela é universal, não é dizer que qualquer um é capaz de produzi-la e ainda, de entendê-la. Para ser capaz de perceber e estabelecer relações entre significante e significado é necessário que o próprio sujeito seja sujeito barrado. No caso da psicose ou de sujeitos neuróticos ávidos por certezas, a poesia oferece uma liberdade de escolha sobre como jogar com som e sentido que

é impossível de apreender, essa liberdade se estende à postura a ser assumida em relação à gramática:

Há poetas, escolas que se orientam para as rimas gramaticais, e poetas, escolas que visam antes as rimas agramaticais, ou, mais exatamente, antigramaticais. A questão fundamental reside, em poesia, nas relações entre som e sentido. Age a cada momento, estabelecendo entre as palavras novos nexos, metafóricos ou metonímicos. (Jakobson, 1972, p. 6).

Jakobson (1972, p. 7) é rigoroso em seu juízo, o autor menciona que leu belos textos, cartas de amor ou de despedida, que ainda que carregados de sentimento, não podem ser considerados poesia porque lhes falta a “organização interna” imprescindível ao poema. Provocativo, nos diz: “Mas não são textos magníficos, cheios de ideias profundas, a Declaração dos Direitos do Homem ou a Teoria da Relatividade de Einstein?” E alguém os classificará de textos poéticos? Logo, para haver poesia parece ser necessário algo mais.

Imaginamos que não seja impossível que aqui e ali em um texto destes apareça algum recurso poético, uma figura de linguagem, mas nada suficiente para o escrito ascender à categoria de poema. A poesia não é completamente livre, ela é necessariamente composta por tais figuras, do contrário qualquer composição poderia ser assim reconhecida. O viés pelo qual o analista deve escutar para que suas intervenções não sejam vulgares é poético propriamente porque é por estes recursos de figuras de linguagem que da língua que se pode dizer outra coisa no que se diz:

Basta-me com efeito, plantar minha árvore na locução “trepar na árvore”, ou projetar sobre ela a luz maliciosa que um contexto de descrição confere à palavra “arvorar” para não me deixar aprisionar num comunicado qualquer dos fatos, por mais oficial que ele seja, e para, caso eu saiba a verdade, exprimi-la apesar de todas as coisas nas entrelinhas, pelos simples significantes que podem constituir minhas acrobacias (...) (Lacan, 1998, p. 508).

Onde há linguagem há poesia, mas seu domínio se estende bem além do campo da linguagem, pois esta de início não existe (Lacan, 2008b [1972-3]). Lá de onde a linguagem pode advir numa tentativa de saber sobre o que a funda, é possível tocar com o *non-sense* do recurso poético. Este “lá” é a lalangue. Alíngua, não “uma língua”, alíngua fundante do sujeito:

Lacan cunhou o termo lalangue, em francês, pela junção do artigo definido “la” (“a” em português), mais o substantivo “langue” (língua). Sua intenção era mostrar que não se trata de uma língua qualquer entre tantas outras, mas daquela língua que é única e fundante para o parlêtre. (Jungk, 2013, p.129).

Lalangue, ou alíngua, como em algumas traduções encontramos, é um neologismo criado por Lacan, que remete à “lalação”, a fala materna que a criança “recebe”, não “aprende”. Um falar para nada dizer, que satisfaz sem necessidade de significação. (Gois, Uyeno, Ueno & Genesini, “Lalangue, via régia para captura do real”, n.d.).

Se na gênese da história do sujeito com a língua há o caos, pode-se ler em qualquer vertente, contanto que a letra nos permita, até mesmo porque lalangue não serve para o diálogo, “serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação” (Lacan, 2008b [1972-3], p. 148). O inconsciente seria feito de lalangue dita materna. Mais, o inconsciente seria um saber-fazer com esse conteúdo, o que está posto anteriormente em seu “Seminário 11” como que o inconsciente é os efeitos da fala **sobre** um sujeito, e que é nesse nível que o sujeito se constitui **pelos** efeitos do significante. “Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de lalangue, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar” (Lacan, 2008b [1972-3], p. 149).

O primeiro trauma é a língua e cada um precisaria encontrar maneiras, não de curar-se, mas de produzir algo suportável com isso. Como cada um padece de maneira muito peculiar, essa produção sempre singular ganharia estatuto de obra. Ressaltamos aqui que não viria ao caso a qualidade técnica dessa produção, justamente por sua função ser suportar o traumático de cada um, sendo bem-sucedida nisso pouco importa todo resto. Lembramos uma frase de Clarice Lispector (2009, p. 12) em *A Paixão Segundo G.H.*, “A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez”. Ninguém nesse contexto se perguntaria sobre a qualidade da madeira que suporta sua existência. E escrever, nesse caso, não é necessariamente fazer literatura, pode-se bem ser escritor e não ser literato.

O sujeito tem de se haver com isto que vem do Outro e que lhe parasita. Vejamos uma citação de Lacan em seu “Seminário 23” (2007 [1975-6], p. 158), na seção Joyce, *O Sintoma*:

São os acasos que nos fazem ir a torto e a direito, e dos quais fazemos nosso destino, pois somos nós que o trançamos como tal. Fazemos assim nosso destino porque falamos. Achamos que dizemos o que queremos, mas é o que quiseram os outros, mais particularmente nossa família, que nos fala.

A história da personagem Nagiko do filme “*O Livro de Cabeceira*”, parece servir-nos de um bom exemplo. Em seu aniversário, o pai, que é escritor e calígrafo, escreve sobre seu corpo dentre outras coisas a seguinte frase: “Quando Deus fez o primeiro modelo de barro do ser humano, pintou-lhe os olhos, os lábios e o sexo” (Telles, 2007). Aqui o que nos interessa é menos o conteúdo dessa escrita, mais o ato, porque somos todos escritos pelo desejo de

[Digite texto]

alguém que nos dá um lugar na sua fantasia e respondemos a esta fantasia. O pai de Nagiko - no recorte de sua escrita - menciona o sexo, único, como se não houvesse diferença alguma importante de marcar. Isso não é sem consequência nas questões com as quais Nagiko vai se confrontar. Efeitos da fala do Outro, que risca, marca, vinca, antes que possamos compreender o que é que está sendo dito. Depois quando estes sons amontoados e sem sentido vão sendo (re)conhecidos, e recheados com o que lhes cabe, suas imagens e seus significados, vão estabelecendo nexos por vias semânticas, fonéticas e visuais em composições com alguma originalidade.

Essa seria a razão para um processo de análise, e no caso de escritores criativos, como James Joyce, isso seria inútil, pois que já o conseguem ao escrever.

Logo, a escuta oferecida na clínica lacaniana visaria este exercício: via som, ler a letra, e esvaziá-la de certa fixidez.

Podemos nos perguntar se Nagiko está como sujeito do significante, tudo indica que não, ela escreve e é escrita sem abrir mão do objeto, da carne, do que não pode ser dito como nos situa Zubermañ (2014), mas que pode ser manipulado, mordido, batido, chupado. É essa passagem que vemos acontecer do corpo dos amantes às folhas de papel. Prescindindo da coisa que a fixava no objeto privilegiado pele e se reposicionando como sujeito do significante e não como sujeito acéfalo da pulsão:

É um sujeito sem ideia, não é o sujeito do significante. É o sujeito acéfalo da pulsão. Ele goza, sem ter a menor possibilidade de inteirar-se de que foi parar nesse lugar. Neste lugar ele é gozado e esse é seu ponto de fixação, seu ponto de gozo. (Zubermañ, 2014, p. 26).

Nem sempre é possível propor uma interpretação inspirada por modos de poesia visando menos o sentido e mais em reduzir os significantes a condição de não-senso. Isso depende da estrutura que possibilita ou não essa operação. Operação de se interrogar sobre o lugar de onde o sujeito como se apresenta, adveio. É quando um sujeito pode formular algo acerca das falas que lhe constitui, constitui seu sintoma mesmo. Zubermañ (2014) formula que o psicótico não pode interrogar, mas portar isso. Isso é importante, estamos falando de intervenções no campo do sujeito que responde ao significante. Clínica das neuroses. O psicótico não consegue ler as letras inscritas pelo Outro. Ele padece disso, muitas vezes como um mandato duro como pedra. O sujeito não é barrado, e não dispondo da barra que funda o próprio inconsciente não pode dizer uma coisa por outra, é sempre o que é.

Em Sobral (n. d.) temos posto desta maneira: “A palavra do psicótico, não tem mediação. É ao ‘pé da letra’. Aparece em uma total materialidade, de uma forma absoluta e

[Digite texto]

enigmática, onde a palavra e a coisa são uma só, cheias de sentido” (p. 2482) e mais adiante: “O significante na psicose se materializa. Não há cadeia significante, o S1 está sozinho, isolado (S1, S1, S1,...). A palavra tem peso, é a coisa mesma sem mediações” (p. 2484).

Pensar a interlocução entre a escrita chinesa e a clínica psicanalítica não se restringe a uma estrutura clínica, a instância da letra diz respeito tanto a neurose quanto à psicose. Embora cada estrutura se relacione com esta letra de maneiras distintas. Cada estrutura clínica, em Lacan, é uma estrutura de linguagem com seus usos particulares. A letra, na psicose é posta em todo seu peso na materialidade da ação, de escrever ou no desenhar. Como nos trabalhos da artista plástica japonesa Yayoi Kusama, psicótica obcecada por, curiosamente, pontos e bolas. Yayoi não consegue fazer outra coisa com essas “bolas” a não ser reproduzi-las infinitamente. Mas ao desenhá-las seja no padrão de um tecido para a moda - a artista, que vive em uma instituição psiquiátrica no Japão tem seu nome e sua “estampa” reconhecidos como marca associada em parcerias, inclusive com a famosa Louis Vuitton -, ou em uma tela, consegue minimamente operar um corte na continuidade da insistência dessa letra, que não pode ser lida, apenas repetida.

A partir de um recorte de atendimento a uma paciente psicótica de dezesseis anos que aqui chamaremos Brigitte - por supor carregar o glamour hollywoodiano do nome mesmo da paciente - talvez possamos perceber como, ainda que não se trabalhe com a letra forçando-a na direção do simbólico, é possível que esta ressoe em outra coisa, outra materialidade, que amplie minimamente o repertório do sujeito, talvez até o ponto em que seja viável algum laço com o coletivo, algum interesse que tenha lugar na cultura. A menina era fixada na palavra e no objeto “lux” (marca de sabonete), colecionava caixinhas de edições especiais do produto e assistia sistematicamente aos comerciais da marca na internet. O que nos interessa, é que a leitura acerca dessa fixação só pôde ser feita por nós, terapeutas que em algum momento atendemos Brigitte e também por quem atendia sua mãe. Brigitte mesmo não conseguia tecer comentários, razões ou justificativas, como comumente um neurótico faz sobre seu sintoma. A mãe de Brigitte, uma mulher bastante vaidosa, mesmo em face das questões de desenvolvimento da filha, imputava-lhe a obrigação de ir à academia, preocupava-se sobremaneira com sua aparência, negava-lhe certos alimentos. Doía-lhe narcisicamente que a filha não fosse bela. Bela como as mulheres do comercial do sabonete “lux”. Existia uma letra, lux, mas não era possível operar uma multiplicação de sentidos, o que não quer dizer que isto não possa se deslocar, como vislumbramos ser possível a partir do que sucedeu na sessão em que a terapeuta perguntou: _ “O que você mais gosta no Lux?” Brigitte respondeu:

[Digite texto]

_ “O cheiro”. A terapeuta perguntou: _ “Tem cheiro de quê?” Ela respondeu: _ “Cheiro de flor”.

Flor!

Abria-se uma nova possibilidade de expansão de vida.

No sujeito do significante, a letra não está exposta, mas encoberta por camadas de jogos lógicos, e brincar com os termos, reduzi-los à condição de não-senso, produz efeitos de verdade.

Solo es verdadera por sus consecuencias, exactamente lo mismo que el oráculo. La interpretación no se somete a la prueba de una verdad que se zanjaría por si o por no, ella desencadena la verdad como tal. Solo es verdadera em la medida em que se sigue verdaderamente. (Lacan, 2014 [1970-1], p. 13).

É por golpear o sentido, ou usando a imagem do ravinamento no solo oferecida por Lacan, produzir um desvio nos sulcos, impor obstáculos, partir o berço das águas, que a interpretação pode causar efeitos naquilo que constitui o sujeito, alterando as rotas de seu mapa fonográfico. Para Lacan o ravinamento não é metáfora (Lacan, 1971). A escritura é o próprio ravinamento. Quando dizemos impor obstáculos é nesse sentido, mudar efeitos de língua naquele que fala.

Exemplo clínico: Uma psicanalisante jovem, cerca de vinte anos, estudante, busca atendimento por indicação da nutricionista que acompanha sua situação de obesidade nível 1. Em algumas sessões preliminares emprega a palavra “aperto” inúmeras vezes. O primeiro uso foi sobre quando referia ao seu medo de permanecer sozinha no local de trabalho, pois tinha pensamentos suicidas: imagina uma cena em que apertava o pescoço até morrer. Em outros momentos referia como sintoma um forte aperto no peito, e pela terceira vez que este significante surgiu foi ao falar da perda de peso, o quanto lhe incomodava o fato de que as roupas sobrassem no corpo porque preferia roupas apertadas.

Nesse momento a analista lhe diz: “aperto, aperto... há perto! O que há perto?” ao que a psicanalisante começa a contar sobre como a mãe, vendedora ambulante, situou seu ponto de comércio em frente à porta da instituição em que ela trabalha para apaziguar seu medo de ficar só. Seu sintoma convocava o amor da mãe. A analista pontuou: há perto a mãe. E encerrou a sessão interpretando que a mesma força que se usa para apertar algo incide sobre quem age. A jovem obesa padecia de há perto.

Si ustedes son psicoanalistas verán que es el forzamiento por donde un psicoanalista puede hacer sonar otra cosa que el sentido...El sentido, eso tapona. Pero con la ayuda de lo que se llama la escritura poética, ustedes pueden tener la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica. (Lacan, 1976-7, s.p.).

[Digite texto]

Outro exemplo: a psicanalisante inicia uma sessão trazendo para o divã uma revista que pegou na sala de espera e argumenta sobre os motivos de tomá-la emprestada. Logo segue sua fala acerca de outro assunto, e o analista retorna ao que marca sua chegada questionando o que foi que a paciente mostrou ao deitar no divã. “Uma revista”, responde. O analista parte a palavra com uma escansão: “re-vista. O que isso significa?”. Assim tocou a letra: que significados poderiam estar “injetados” nesse som? Revista como ato de revistar; revista, vista pela segunda vez; ré, sujeito do sexo feminino demandada em ação judicial, vista...

A escuta psicanalítica, via ouvido tem o vislumbre de algo que está grafado no psiquismo, essa grafia pede leitura, e como leitura, depende de visão, uma visão com os ouvidos. Mas o que os ouvidos poderiam ver? O que viemos chamando até aqui de letra, seja enquanto imagens, rebus, ou imagens acústicas que suportam as letras do nosso alfabeto, e podem causar uma situação típica de caça-palavras, em que se misturam e emendam com outras em várias direções. O psicanalista deve escutar em todas as direções e intervir produzindo novos sentidos ou sem sentidos naquilo de letra que apreende da rede de significantes do sujeito.

O livro de Cleyton Andrade, “Lacan chinês” (2015, p. 104) destaca que Lacan só conseguiu deixar “cair o fonético” quando percebeu que na primeira articulação da escrita chinesa, a letra não precisava “ser apenas um suporte para o significante”. Fala e escrita seriam heterogêneas em relação à linguagem. Abandona-se a hierarquia entre elas: a letra não deve ao fonema. É o que fica claro com as escritas não fonológicas.

Essa escrita logográfica inspirou no final do século XX poetas vanguardistas a comporem lançando mão de recursos até então não explorados. Ganhou-se liberdade na folha em branco para criar efeitos visuais no texto, intensificando-o.

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 uma “composição sintético-ideogrâmica” (Andrade, 2015, p. 139).

Joyce e os poetas concretistas não são chineses. Não é preciso o ser para fazer um uso “verbivocovisual” da linguagem, expandindo-a. Interpretamos esse escrito que não necessariamente se compreende da seguinte forma: “verbi” como palavra, “voco” como som, e “visual” como imagem. Dizer profético, enigmático, porque alheio à função de comunicação. Afinal, lalangue não faz laço.

[Digite texto]

Lacan percebe que há algo mais na escrita, mais-de-significante:

Embora aparentemente diante do que se ouve e do que se escreve se esteja igualmente em termos de significantes, por haver indícios de que ocorre no escrito “algo a mais ou algo distinto do significante”, Lacan postula que o escrito não é para ser lido. (Gois, Uyeno, Ueno & Genesini, “Lalangue, via régia para captura do real”, n.d., s.p.).

O escrito perde função de comunicação. Não parece mais articulado em algum discurso, prescinde do outro, e o semblante parece quase ausente, resta por um fio, o suficiente para indicar que talvez, só talvez, essa escrita faça algum sentido.

Cansa-se de ler Joyce. Raramente segue-se a leitura de *Finnegans Wake* porque o sintoma de Joyce não nos diz nada, e estamos muito ocupados de nossos próprios sintomas. Nada ali ressoa, nada se enlaça com nossa fantasia.

Em Joyce não é possível jogar com os termos, “isso se lê, não se compreende” (Lacan, 2007 [1975-6], p. 161). Ele joga com a linguagem. Acreditamos que jogo nem é a melhor escolha de palavra, mas uso, jogo parece sempre demandar alguém que jogue junto, enquanto o uso pode ser solitário como no caso de tal escrita. Joyce usa a linguagem.

É como se o conteúdo da lalangue estivesse exposto, sem mediação. O autor se vale das letras como suporte, concreto talvez. Como vimos o inconsciente já é efeito de lalangue, uma escrita da ordem de lalangue é uma escrita que antecede o que o inconsciente pode fazer dela. É o que compreendemos “do texto de Joyce a única coisa que poderíamos pegar seria seu gozo. E aí está o sintoma, diz Lacan. O sintoma, na medida em que nada o vincula ao que constitui a própria alíngua que é suporte dessa trama...” (Lacan, 2007 [1975-6], p. 163).

Por isso a hipótese de que Joyce fosse desabonado do inconsciente, ao menos, quando escreve.

É isso que se constata no que faz de Joyce o sintoma, o sintoma puro do que concerne à relação com a linguagem, na medida em que ela é reduzida ao sintoma - a saber, ao que ela tem como efeito, quando não analisamos tal efeito, - eu direi mais: quando nos proibimos de jogar com quaisquer equívocos que abalariam o inconsciente de qualquer um. (Lacan, 2007 [1975-6], p. 162).

Em uma escrita que impossibilita quaisquer compreensões é inviável a tentativa de leitura da letra, logo, de causar efeitos por essa via sobre o sujeito.

A leitura da letra não é uma técnica (não se pode aprendê-la em manuais) mas uma transmissão pela forma como o sujeito foi escutado na sua experiência de análise. Em que outro contexto alguém teria a oportunidade de se familiarizar com o estranho no seu dito? Com algo que surpreende, que se descobre e que também se inventa, a partir de um enunciado que virado, às vezes, de ponta cabeça pelo analista, partido, ou costurado - senão na própria [Digite texto]

análise? Em “A Palavra que Fere”, Miller (2010), antes de elencar algumas regras para a interpretação afirma que esta é uma ética e que tem alguns limites pela análise de cada um. O autor coloca como:

Para cada um, sua prática da interpretação é estritamente correlativa à noção que se formou a partir do inconsciente. Inconsciente e interpretação caminham lado a lado. Quando vocês dizem como interpretam, ao mesmo tempo dizem que noção do inconsciente vocês têm. Sua prática interpretativa mostra exatamente em que ponto da elucidação do inconsciente vocês estão (Miller, 2010, p. 2).

Em uma sessão a psicanalisante faz um comentário um pouco chistoso, um pouco preocupado, de que teria a sensação de que em certo local pareciam a considerar menos por suas capacidades e muito porque percebiam, sabiam ler, sua necessidade de construir um “sinthoma com th”. Comentário que repetia a fantasia de estar em uma posição de exceção, até mesmo de loucura. Por que não? Ao que o analista apontou: “Mas o que tu quer dizer com sinthoma com th?” A paciente respondeu uma prosopopeia teórica e o analista enfatizou: “Mas o que quer dizer ‘te agá?’”. Daí esta formulou: “*Te haga* do espanhol?”. O analista ri e interpreta: “Pois então. Quem é burra, não é mesmo?” A paciente estava “se fazendo” de burra.

Como em um caractere chinês o “t” e o “h” comportavam mais em som e sentidos, condensados no alfabeto que o sujeito dispunha. Houve uma transmutação da fala em letra, duas letras, um “t” e um “h” puderam ser lidos como homófonos a “*te haga*” ou “se faça”/ “se fazer”. Percebiam que se quisermos divagar ainda mais sobre esse “*te haga*” e sobre como ele chega ao “se fazer”. Percebe-se o modo imperativo: *Te haga!* De quem é esse dizer que não aparece como formulação em primeira pessoa? E que nos atenta para o fato de que o sujeito é mesmo mais falado do que fala. No mesmo texto já referido, Miller nos diz:

Há toda uma parte da doutrina da interpretação em Lacan que consiste em formalizar a decifração dessas mensagens cifradas sob o registro do discurso do Outro. E a interpretação seria então uma via de retorno da mensagem sob uma forma invertida (Miller, 2010, p. 3).

Não podemos andar por aí proferindo incógnitas com nossas letras, mas na análise, na escrita poética, e em outros fazeres por onde a letra possa escoar deslocada às margens dos significantes, é possível suportar talvez um discurso que não seja do semblante. De “O Seminário 18 de Lacan” (2014) destacamos o conceito “semblante” que soou capital para seguirmos. Mesmo que nosso trabalho não se ocupe da teoria dos discursos, de alguma forma esse “semblante” parecia dizer respeito à letra e sua relação com a verdade (ficcional) do sujeito do inconsciente.

[Digite texto]

7 O Semblante Como Embrulho

Encontramos neste seminário a respeito da verdade que, diferente do que costumamos escutar, não se trata do contrário do semblante, mas uma dimensão que é correlativa do semblante, ela o suporta. Tudo que é discurso só pode se apresentar **por** semblante. Nas primeiras seções Lacan (2014 [1970-1]) retorna brevemente à teoria dos quatro discursos para situar o lugar do semblante no primeiro quadrante à esquerda dos seus quatro termos: agente/verdade – outro/produção (Figura 5). Ele diz que o semblante não é somente situável, mas essencial para designar a função primária da verdade e que sem essa referência seria impossível qualificar o que é relativo ao discurso. Diríamos que o semblante é a aparência, a expressão do discurso daquele que é agente. Tomemos o exemplo do discurso do mestre:

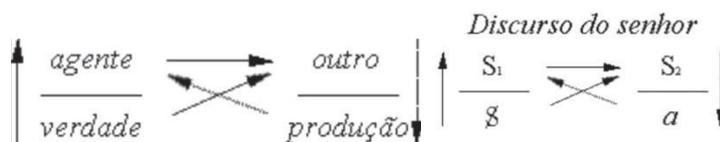


Figura 5. Posições e termos do discurso do mestre.

Fonte: Castro, J. C. L. **Aplicações da teoria lacaniana dos discursos na área de Comunicação.** *Intercom. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 39(2), 99-113. <https://dx.doi.org/10.1590/1809-5844201627>

Onde S1 encontra-se na posição de agente, estaria o semblante, abaixo da barra na posição de verdade temos o S barrado, verdade que S1 com seu semblante protege: a castração.

Observemos essa citação:

Comencé haciendo hincapié – Y qué hincapié, porque decía no contrario de lo que tenía que decir – en que el discurso es el artefacto. Com esto esbozo exatamente lo contrario, porque el semblante es lo contrario del artefacto. Como hice notar, en la naturaleza el semblante es algo que abunda (Lacan, 2014 [1970-1], p. 26).

O semblante é o contrário do artefato. Na busca por definições de artefato encontramos muitas áreas de saber que utilizam esse conceito: ciências experimentais, desenvolvimento de software, arqueologia, etc. O que podemos perceber em todas elas é que um artefato é uma produção necessariamente humana, algo que não poderia acontecer naturalmente. Então um semblante se é contrário de artefato, acontece naturalmente, e fica claro porque Lacan diz que na natureza, semblante é algo que abunda. Dá exemplo do cortejo

[Digite texto]

sexual em certos animais, e enfatiza que se refere ao nível etológico mesmo, que seria propriamente o de um semblante. No caso do ser humano a única diferença é que este semblante está articulado a um discurso, e por isso mesmo, por estar articulado a um discurso se poderia ter um efeito que **não** fosse de semblante. Por exemplo, alguém do sexo masculino para se fazer homem dá sinais a uma mulher de que o é. Como não somos **só** animais - especificamente porque falamos, o semblante está articulado ao discurso -, vemos que nem sempre é o caso, pode-se não sinalizar ou sinalizar algo diferente. O *falasser* engana.

Daí que pensar a linguagem como signo, causa todo tipo de problema. Em “Função e Campo da Fala e da Linguagem”, Lacan (1998) dá o exemplo das abelhas que transmitem às companheiras a informação sobre a existência de um butim próximo, e com seus movimentos transmitem a direção. As companheiras não duvidam, elas seguem a informação porque assim é. A natureza não se engana.

O signo, condição de significante e significado juntos, poderia ser fixo - como no caso dos caracteres quando isolados. No entanto, no humano, por este fazer cadeia e estar em relação de dependência com outros é bem improvável não se enganar. Lacan, em “Lituraterra” fala mais especificamente sobre a letra no Japão. Embora pareça, isso não nos afasta da questão central, a saber, o caractere chinês. *Kanjis* são os caracteres chineses há séculos importados pelos japoneses. Lacan fala com mais propriedade sobre o Japão porque lá esteve. Falar em *kanjis* é falar da escrita chinesa. No entanto na escrita moderna japonesa os *kanjis* são combinados com outros sistemas silabários, o *hiragana* e o *katakana*. Em “O Japão de Lacan” (Vieira, 2003), o autor desdobra especificamente este ponto de “Lituraterra”, em que com o exemplo japonês, vemos como a língua pode ser trabalhada **pela** escrita.

O japonês compõe com o que lhe é estrangeiro: a escrita chinesa. Mas por isso não ser um código de sentido fixo “mas sim um estoque de difusas metáforas primárias que ao se combinarem com a cadeia fonética habitual japonesa, os hiraganas, produzem sentido” (Vieira, 2003, p 38). Lembramos que a condição da criança que apreende um *kanji* isolado o toma por seu valor de significação e não significante, pois ainda não está articulado a outros caracteres.

Essa fixidez quando acontece impossibilita interpretações. É simples como uma placa de sinalização de trânsito: pare! Sabe-se exatamente como proceder ao encontrá-la. Um psicótico bem poderia passar horas em frente a esta placa. Conclui-se que o signo está contido na linguagem, mas a linguagem não é o signo linguístico. Este demanda uma reação, não uma resposta como no caso da linguagem, em que se fala para evocar o outro.

A escrita verbivocovisual, utilizando o termo Joyciano, parece não responder a nenhum destes dois atributos, e por se colocar como letra descoberta, presentificaria a verdade e dispensaria o semblante como no caso dos já referidos discursos.

Cito Lacan (1998, p. 300): “A medida que a linguagem se torna mais funcional ela se torna imprópria para a fala, e ao se tornar demasiadamente particular, perde sua função de linguagem”. É importante ressaltar isso porque se o escrito se distingue da fala, tomemos aqui a escrita dos criativos que chegam a criar neologismos intransponíveis que são inúteis para comunicar, nos perguntamos: essa escrita seria de que jaez? Não nos parece signo porque não implica reação, não é linguagem porque prescinde do outro. Sustentados por tudo que vimos até aqui concluímos ser escrita da letra, não escrita do significante. Esta, uma forma de expressão da idiossincrática verdade do sujeito: imprópria para a fala, imprestável para a comunicação. Mas no que diz respeito aos registros, por onde andaria a letra? A pergunta que Lacan coloca após a imersão no universo dos caracteres enquanto esteve no Japão, foi: “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?” (Lacan, 2001, p. 18).

A letra sendo litoral, servindo de fronteira **entre** campos. Litoral, no entanto, não é fronteira porque fronteira demarca, separa dois territórios que são a mesma coisa, enquanto que litoral é divisa de coisas que não tem absolutamente nada em comum, mas que se sobrepõem, convivem como areia e mar. Por definição, litoral é a faixa de terra junto à costa marítima⁹. É **entre** os elementos terra e água, é ali onde chegam a se misturar e decantar.

“*La escritura, la letra, está en lo real, y el significante, en lo simbólico*” (Lacan, 2014 [1970-1], p. 114). Tomando a definição de litoral, poderíamos visualizar uma faixa de terra, a mais próxima da água, aquela que suporta as ondas que quebram, e onde ainda se pode andar mesmo parcialmente imerso, em estado de contato com os dois elementos, seria essa a condição da letra, franquear diferentes campos, diferentes registros. Um pedaço do real por onde podemos andar.

No título desta seção dizemos que o semblante é um embrulho. Encontramos essa expressão no texto de Barthes “O Império dos Signos”, que para Lacan deveria se chamar O império dos Semblantes. “*Basta leer el texto para percibirlo*” (Lacan, 2014 [1971], p. 117), isso está posto tanto no “Seminário 18”, quanto em “Lituraterra” (1971), neste segundo, desta maneira:

⁹ Fonte: <https://www.dicionarioinformal.com.br/litoral/>
[Digite texto]

Decerto foi isso que deu a Roland Barthes o sentimento inebriado de que com todas as suas boas maneiras o sujeito japonês não faz envelope para coisa alguma. O império dos signos, intitulou ele seu ensaio, querendo dizer: império dos semblantes (Lacan, 1971, p. 24).

Como nos ocupávamos de entender o que é semblante não pudemos deixar de ir aos relatos da experiência de Barthes para apreender a coisa japonesa e o que ela tem a ensinar, a saber, uma dedicação em todos os níveis, de criar, sustentar, enaltecer o vazio que circunda todas as coisas. No Japão, a relação com o alimento, com os jogos, o centro da cidade, os rituais diários, tudo tem como fundo o vazio. Objetos e ações se apresentam como mero invólucro de nada.

Os códigos culturais são muito bem definidos, não há margem de diferença. Dois capítulos são especialmente belos e esclarecedores na obra de Barthes. Um deles se chama “Os Pacotes”, e o segundo, “Mesuras”. Em “Os Pacotes” Barthes compartilha a sensação de que tudo parece “emoldurado” (Barthes, 2007, p. 57), por algo que não se vê. Mesmo a arte do arranjo de flores, se dedica em criar espaços para o nada entre as flores e os galhos. Não é a moldura que é invisível, o objeto é a moldura, no caso, o vaso e o arranjo estão ali para suportar o ar que os circundam. No caso dos presentes, os objetos são embalados com imenso requinte independente do conteúdo que o pacote carregue. Caixas, laços, cordames, papéis, destacando-se de tal forma que o objeto resta relegado para segundo plano. Cito o autor:

Assim, a caixa brinca de signo: como invólucro, *écran*, máscara, ela *vale por* aquilo que esconde, protege e contudo designa: ela *trapaceia*, no duplo sentido, monetário e psicológico; mas aquilo mesmo que ela contém e significa é, por muito tempo, *remetido para mais tarde*, como se a função do pacote não fosse a de proteger no espaço, mas de adiar no tempo... (Barthes, 2007, p. 61).

O semblante é como a caixinha japonesa, e, articulado ao discurso protege o “presente”, ou seja, a verdade desse discurso. Poderíamos dizer que a verdade do japonês é o vazio. Mas dizer isso não é dizer que o sujeito japonês é tal qual uma abelha. Seus signos não são vazios **por natureza**, eles foram esvaziados pelo posicionamento ético/filosófico oriental.

Em “Mesuras”, Barthes (2007, p. 83) contrapõe a formalidade japonesa e a informalidade ocidental. Nossa impolidez é compreendida pelo autor como uma consequência da ideia de autenticidade da pessoa, dividida em um interior e um exterior. O segundo, por ser “invólucro” do sujeito nas relações sociais mais superficiais, costuma ser malvisto quando há necessidade de intimidade. Subentende-se que nas relações informais o sujeito deveria, para ser verdadeiro, expor também sua hostilidade ou simplesmente sua falta de educação em prol da afirmação de um suposto “eu”, ao contrário, a polidez do japonês é um exercício do vazio

[Digite texto]

do próprio ser. “Vazio é forma, forma é vazio” teria dito Buda. Não é a isto que a experiência analítica dá acesso? Transpor o semblante de um discurso que encobre uma verdade, e pela intervenção, interpretação, pergunta que instaura dúvida, perfurar as certezas do “eu” que confrontado com o vazio revelado pelo corte do analista, formula respostas novas desencadeando outras verdades? Nesse sentido entendemos o que é uma clínica do real. Não há interpretação definitiva, pois do vazio sabe-se lá o que se pode criar. O real é o impossível, impossível como responder ao *koan* que escutamos de uma amiga aspirante à monja, que tentava nos elucidar sobre o **nada**: “Qual o som de uma das mãos ao bater palmas?”.

É nisso que a interpretação Lacaniana vai além da interpretação Freudiana: ela ultrapassa o limite do sentido sexual. Ela passa por aí e não se fixa, chega ao vazio do “não há relação sexual”.

Em “A Terceira”, Lacan (2002 [1974]) assenta que a análise talvez nos leve a considerar o mundo como que ele é: imaginário. No imaginário as coisas andam, no real não. Ele é “uma pedra no meio do caminho”. Algo que nos põem um pouco louco a todos. O que se vai fazer com isso? Alguns tentam produzir conhecimento. No mesmo texto, Lacan (2002 [1974]) diz ser vã qualquer tentativa de fazer coito com o mundo, “isto é, do que se chamou até aqui de conhecimento”. Por quê? Pelo fato de que não há chance de pegar o real pela representação. Isso seria como um sujeito no campo, com uma vara, tentando pescar borboletas.

Aqui, compreendemos a representação como Freud, em “A Interpretação dos Sonhos”: “A representação consciente abrange a representação da coisa, mais a representação da palavra que pertence a ela, ao passo que a representação inconsciente, é a representação da coisa apenas” (2012a).

É nesse sentido que indicamos que tanto o caractere chinês quanto a poesia podem ir além da representação da palavra como a conhecemos no nosso sistema de escrita, quando fundem elementos outros.

Uma criança com idade em torno de um ano e meio ao adormecer estica sua perna na direção do pai, murmurando com os lábios semicerrados “quéquéqué”, última estrofe de uma música sobre um galinho garnizé que todo dia bica seu pé, fazendo cócegas. Quando é a vez do galo ir para a panela, a criança coloca a mão sobre a cabeça do pai, como se faz com uma tampa, e emite uma onomatopéia para o processo de fritura: *tshiiii*.

Percebe-se o jogo pulsional envolvido na cena, sentindo a excitação em ter o corpo marcado em zonas de prazer, a criança regozija, o objeto se furta, e a demanda se repete, e

[Digite texto]

mesmo se inverte, e essa experiência se condensa nos significantes “quéquéqué”/“tttssshi”. Como e em que outra situação do uso da linguagem, que não na poesia e no espaço surreal do *setting* analítico, seria possível compor com isso? Os chineses o fazem com palavras sem função gramatical, palavras que não tem uma significação e que guardam uma relação menos arbitrária com o referente, como no caso do caractere específico para o barulho da massa de macarrão batendo na mesa.

Sobre onomatopeias, estas entrariam na categoria de ícone, e não de símbolo.

Um signo tem relações diferentes com os referentes, mais ou menos próximas.

O contato com a obra de Décio Pignatari (1982): “Informação, linguagem, comunicação” coloca afinal a escrita chinesa e a nossa nos seus devidos lugares e compreendemos o que correu tão vago até aqui, como uma intuição quase mal formulada de “ela pode mais, ela pode mais”. Esse sentimento decorreria do fato de que tais letras são mistas de recursos de diferentes signos: ícones e símbolos.

8 A Diferente Relação com o Referente Entre Sistemas de Comunicação Digitais e Analógicos

Uma informação basilar descrita de forma direta e clara por Pignatari é a classificação de signos¹⁰ que aprende do filósofo, lógico e matemático Peirce. Em relação ao referente e à coisa, o signo poderia ser resumidamente: ícone, quando possuir semelhança com o referente, e aí ele coloca o pictograma; índice, no caso de relação direta, ou diríamos, real, com o referente, caso da pegada na areia; e por último símbolo, quando a relação com o referente é arbitrária (Pignatari, 1982, p. 25). Sobre a arbitrariedade, reconhece que pode haver discussões sobre genética morfológica, mas compreende o complexo de sons que se emite para fazer referência aos objetos como convenções. E a escrita fonética que visa representar os sons, também simbólica, por ser signo de um signo.

Décio Pignatari foi um advogado, publicitário e poeta brasileiro, experimentador da linguagem, que junto com outros nomes, como os irmãos Augusto e Haroldo de Campo, explorou o método ideográfico de composição. É em Décio (1982, p. 19), que podemos distinguir que uma mensagem pode “manifestar-se em termos ou quantidades analógicas ou digitais”.

Digital seriam os sistemas baseados em dígitos, ou unidades separadas tal qual o nosso alfabeto, ou as notas musicais. Enquanto que o sistema analógico se ligaria mais ao mundo real do que ao mundo abstrato, por isso, mais direta e imprecisa. Seus recursos gráficos possibilitam a visão em conjunto, bem como falamos acerca da compreensão de Saussure, quando este diz que qualquer palavra pode ser tomada por inteiro e que isso seria uma forma de apreensão ideográfica. É possível transpor estes sistemas, por exemplo, quando de dados precisos (digitais) se faz um gráfico para apresentação de resultados (analógico).

Pensando a partir de um instrumento concreto como a câmera fotográfica, talvez fique mais evidente a diferença entre os dois sistemas: Na fotografia analógica, usamos um suporte físico, chamado filme fotográfico, um rolo de plástico emulsificado por uma substância fina que forma uma camada de sal de prata sensível à luz. Quando apertamos o disparador, uma cortina é aberta (obturador) e através de um furo (diafragma) a luz da cena incide sobre o filme, que é marcado ponto a ponto em maior e menor intensidade de acordo

¹⁰ Para Peirce signo ou "representame" é toda coisa que substitui outra, representando-a para alguém, sob certos aspectos e em certa medida. (Pignatari, 1982, p. 24. Informação, linguagem, comunicação).

com as áreas de sombra e luz da cena. Enquanto que na fotografia digital, dispensa-se este anteparo físico do filme fotográfico e substitui-se por um sensor CCD que transforma a intensidade de carga de luz em dados a ser lidos por um programa interno da câmera. Isto é, a fotografia não é mais o encontro físico direto entre a luz e a superfície material sensível, não há mais materialidade do passo na areia. O filme fotográfico nesse sentido era o litoral, era a letra, marca, e como bem fez notar Joyce, lixo. Quem de nós ainda não encontra perdidas numa gaveta antiga as tirinhas de plástico inúteis, mas encantadoras - mágicas como pensávamos quando criança - ?

O que nos importa aqui, é que o autor coloca que as línguas ocidentais são de natureza digital, enquanto que o chinês seria analógico. Guardaria relação mais íntima com o objeto representado, como vimos, vários traços no caractere parecem dispensáveis, ilegíveis, quiçá, lixo. Citamos o autor:

Nas línguas também se faz sentir essa distinção. As línguas ocidentais, chamadas não-isolantes, são de natureza digital; as línguas orientais, como o chinês e o japonês - chamadas línguas isolantes - são de natureza analógica. Mesmo dentro de uma língua digital, há linguagens que tendem para o analógico, como a linguagem poética, a linguagem publicitária, etc. (Pignatari. 1982, p. 19).

A escrita chinesa é fundada na analogia. Pignatari (2006, p. 95) recorre a Pound para lançar mão de um exemplo para essa analogia: O vermelho. Essa cor é representada pela combinação de coisas vermelhas. Uma rosa mais uma cereja, mais ferrugem e ainda, flamingo. É como se a letra nos dissesse: ora! veja o que estas coisas têm em comum e deduza o que é vermelho.

De alusão em alusão vão surgindo expressões cada vez mais engraçadas e distantes entre o som e o sentido, via deslocamentos visuais. Nossa amiga intercambista Quhong Jiang nos ensinou a expressão “*xiao cong ban tofu*”, que significa “cebolinha com tofu”, uma maneira de responder quando se é inocente e sofre-se uma acusação. Isso porque inocente (*qin bai*) é escrito com os caracteres de verde e branco. “Verde e branco remetem visualmente à “cebolinha” e ‘tofu’”.

Aquilo que dizíamos que a escrita chinesa pode mais é justamente ter dimensões de diferentes signos: É poder ser desde determinados aspectos, tomada como ícone, ou como símbolo. Enquanto que a palavra no sistema digital é (quase) sempre simbólica - exceção do caso da onomatopeia - seja falada ou escrita, no chinês que não é digital, a escrita é mista.

Levamos tempo para perceber que atravessa nossa reflexão, como um ruído perturbador, interferindo profundamente em formulações mais precisas para nossa pergunta,

[Digite texto]

duas formas de conceber essa escrita: não contraditórias, não antagônicas, mas justamente dois usos possíveis. Ora como escrita que se esforça por exprimir as coisas, especificando bem distinções inapreensíveis pela fala, uma escrita que poderia:

Eliminar lo gratuito y lo arbitrario de todos modos niveles del sistema, un sistema semiótico que radica en una relación íntima con lo real, de modo que no haya ruptura entre signos y mundo y, por ende, entre hombre y universo: tal es, al parecer, la orientación constante de los chinos. (Cheng, 2007, p.13)

Ora como própria para a multiplicação de sentidos. Caso da decomposição dos caracteres em elementos isolados, situação relatada por Jiang, quando o caractere pesadelo foi “escandido” visualmente em diferentes partes da qual selecionamos os quatro elementos correspondentes a quatro bocas.

Os limites das nossas intervenções são os limites da letra no que dela é possível fazer ressoar pelo significante. É disso que dispomos para tentar fazer recuar um sintoma.

Em “A Literatura Como Sintoma”, Soler (1998, p. 17) diz que

É isto o que o sintoma faz: ele tampona o “não há tal coisa” da não-relação com a ereção de um “há”. Dada a falta do parceiro adequado de gozo, um sintoma coloca alguma coisa no lugar; um substituto, um elemento adequado para encarnar o gozo.

Em Lacan (2002 [1974], s. p.):

O sintoma é a irrupção dessa anomalia em que consiste o gozo fálico, na medida em que aí se mostra, se desabrocha essa falta fundamental que qualifico de não-relação sexual. E como na interpretação, é unicamente sobre o significante que porta a intervenção analítica que alguma coisa pode recuar do campo do sintoma.

Não nos parece mais se tratar de uma primazia, de uma atribuição de valor maior ao significante, mas de reconhecer que é especificamente dele que dispomos. É muito possível outras expressões disso que não pôde ser transposto para significante passivo de intervenção, a escrita é um exemplo, bem como as artes plásticas, a dança, ou mesmo um hobby pode cumprir essa função. É o caso de uma paciente, que após identificar o corpo de seus familiares carbonizados, com a carne segundo ela explicou, desfiando, ao longo do tratamento por uma melancolia grave, pode encontrar algum alívio nisso que era irrepresentável ao adquirir uma máquina de tear, onde passava horas emendando fios.

É preciso **fazer com** o que não cessa de não se inscrever, seja com as mãos, a voz, a letra. Não há nenhum demérito nisso.

Dominique Fingermann, em matéria na revista Cult (jan/2017, p. 45) coloca isto da seguinte maneira:

É comum alguém não discernir a sua extrema singularidade da dor, inconveniência, solidão, exílio e abandono. No entanto, é possível alguém encontrar na literatura, na

[Digite texto]

arte em geral e no final de uma análise, uma forma que, embora única, inédita, ainda inaudita, tenha valor de uso para o laço social entre os ímpares, e não valor de troca entre os pares. A singularidade (*litter-rasura*) pode encontrar uma forma que, embora ím-par, produza alguma parceria.

Na definição de Soler vimos que o sintoma é algo que tampona o não há relação sexual. Na citação de Fingermañ (2017) destacamos a expressão escandida ím-par, para ratificar o que abordamos até aqui, que o *sinthoma* é a acomodação possível para o fato de não haver relação sexual, não é um arranjo que forje isso de ser par, que se esforce por um apagamento da condição ímpar do sujeito, mas que reconhece, e que se sustenta nessa radicalidade.

O que a poesia concreta apreendeu com os caracteres chineses, bem como o que pode servir a nós analistas, tem maior expressão no modo como os poetas Tang compõem seus versos. Esse movimento de passagem do caractere em isolado para um complexo de caracteres compondo uma poesia possibilitou pensar não só na letra no inconsciente como a organização destas letras nas diversas pautas de um discurso.

9 A direção Diversa de Sentidos e a Importância do Visual na Escrita da Poesia dos Tang

Iniciamos nossa discussão sobre a história da poesia na dinastia Tang, pelas contribuições de Portugal e Xiao (2013). Seu período compreende entre os anos 618-907, e foi considerada o ápice da produção poética da China clássica. Como que por acúmulo de camadas e camadas de transformações de uma crescente qualidade literária, no seu ponto de preparo linguístico, somado ao contexto histórico e cultural eclodiu um modo ousado de compor, que leva os estudiosos na área a reconhecê-la como “inaugurativa”. Essa liberdade para compor pode ter relação com a conjuntura cultural que florescia junto com seu surgimento. Os poetas Los Tang teriam sido inspirados por algo que se consolidava com vigor na China entre os séculos VII e IX: o budismo.

A busca pela verdade descentrou os chineses levando-os literalmente à Índia - em peregrinações - num momento em que, nesta, nascia o hinduísmo. Esse interesse dos chineses pelo budismo é responsável por sua disseminação no Japão e na Coreia, e pela preservação e perpetuação desse pensamento (Cheng, 2008).

Até então os exegetas temiam os textos indianos, foi no período Tang que sentiram-se livres para interpretá-los sem um rigor paralisante, interpretavam com flexibilidade permitindo que a tradicional e a nova experiências religiosas se afetassem. Durante esse período longo, o budismo se consolidou a ponto de sequer fazer referência à sua origem indiana. Os chineses absorveram o budismo indiano, elaborando e adaptando ao espírito chinês, à história do seu pensamento.

Os ensinamentos centrais desta espiritualidade são basicamente, a vacuidade e a dimensão interior desprovida de centro. Nos poemas isso pode ser percebido em seu conteúdo: visualizamos fenômenos da natureza, o mistério do universo, e mesmo quando sobre um evento em uma aldeia, isso é colocado de forma que nunca se percebe a interferência de um *eu* no poema. Quem escreve é somente o receptáculo das sensações do mundo. O ponto de expressão máxima de comunhão entre natureza e cultura - isso que faz de nós seres humanos - é alcançado quando o poeta promove o encontro entre a natureza e linguagem em um texto limpo de “eu”.

Reconhecer a influência budista na poesia chinesa dos Tang é imprescindível porque afeta diretamente um fator imprescindível para a linguagem, o tempo. Para Fenollosa, sinólogo a quem mais interessava a poesia do que a linguagem, embora reconhecesse as raízes

da primeira na segunda, “aparentemente, talvez, a poesia que, tal como a música, é uma *arte do tempo*, entretecendo suas unidades através de sucessivas impressões sonoras, dificilmente poderia assimilar um meio de comunicação verbal que consiste, em grande parte, de apelos semipictóricos ao olho” (Fenollosa, 2000, p. 112).

Mas como arte do tempo, no ocidente, onde este é linear e superinvestido de passado e futuro, temos longos poemas com início, meio e fim, enquanto que desde a ênfase na atenção plena ao agora, o contorno do poema chinês ou do poema ocidental inspirado no método ideográfico, como a poesia dos concretistas brasileiros, contempla a ideia do sempre agora, e por isso esforça-se o poeta concretista para compor uma poesia pontual e de apelo visual. Fano (1954) como citado em Augusto de Campos (2006, p. 41): “Se é evidente que o tempo é necessário à comunicação, não é menos certo que ele não é mais concebível atualmente como suporte de um vetor de desenvolvimento”. Compreensão consonante com Gabriel Arboin, possível pseudônimo de Appolinaire, citado por Augusto de Campos (2006, p. 36): “Portanto, nada de narração, dificilmente poema. Se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente”. Não seria este o método da escuta Lacaniana? Nosso objeto, o inconsciente, também atemporal, também acontecendo por todos os lados e manifestando-se no instante do batimento de um esquema de nassa¹¹, pontualmente, para logo evanescer?

Procuramos nos afastar da análise do conteúdo dos poemas, pois o que nos concerne é sua estrutura. Do contrário incorreríamos no erro de colocar em segundo plano a “arte verbal” em favor da “mensagem” (Jakobson, 1972).

Ler Cheng foi outro passo fundamental neste percurso de letras chinesas motivado pelo conselho de Lacan quando da referência feita a seu professor e amigo, no Seminário 24, apresentando o trabalho concebido naquele ano:

La poesia dicha, es un hecho, adormece. Y me aprovecho de eso para mostrarles la cosa que há cogitado François Cheng, que en verdad se llama Cheng-Tai-Tchen, pero él se ha puesto François con el objeto de resorberse en nuestra cultura, lo que no le ha impedido mantener muy firme lo que dice, o sea La Escritura poética china, libro que acaba de aparecer y cuyo grano me gustaría mucho que ustedes extraigan, si ustedes son psicoanalistas, lo que no es el caso de todo el mundo aquí (Lacan, 1976-7, s. p.).

¹¹ Nassa, equipamento de pesca como uma arapuca. Esquema exposto por Lacan em O Seminário 11 (2008) p. 142.

São três as formas poéticas encontradas ao longo deste período: O *jintishi*, conhecido como estilo novo, dividido entre *jueju*, quartetos de dois dísticos, e o *lushi*, octetos com quatro dísticos. O *gutishi*, estilo antigo e menos exigente quanto a seu curso e a “necessidade de efusão do narrador” (Cheng, 2007, p. 155) e, por último o estilo *cí*, nascido ao final da época, mais melódico, de tamanho variado e desenvolvimento mais linear, para um possível uso como composição musical longa.

(...) cuando los poetas empiezan a separarse del estilo descriptivo y hablado. Este cambio de lenguaje traduce em realidade una crisis. La dinastía de los Tang, socavada por las guerras externas y los conflictos internos agudos, presencia la ruptura de su sueño de unidad e orden (Cheng, 2007, p. 155).

É o estilo novo que marca a especificidade da literatura poética durante o período Tang (Portugal, 2013). Na análise do autor a forma deste estilo consiste na correspondência lexical entre os versos, o que causa a impressão de um espelhamento em que o verso que sucede complementa ou contrapõe o anterior do dístico, respeitando o princípio do paralelismo.

“As classes/funções gramaticais dos versos em paralelismo se correspondem, termo a termo, propondo uma leitura ‘vertical’, paradigmática, que se cruza ou complementa a leitura ‘horizontal’, sintagmática” (Portugal, 2013, pp. 122-123). Um possível recurso de pausa no aspecto linear.

Assim como formulamos ao contemplar o caractere *biáng* que cada sinograma nos interpela por todos os lados, a estrutura do poema chinês, apreendida nas antologias de Portugal (2013) e Cheng (2007) transmite o mesmo sentimento de que os traços vão como que fechando um cerco. Pode haver leituras imbricadas nas mais diversas pautas. O paralelismo é um exemplo de como o sentido pode se deslocar verticalmente, mas na verdade é possível encontrar versos complementares em qualquer sentido, como no caso deste verso do poema “cidade de Bai di” de Du Fu, que pode ser lido em “L” (Portugal e Xiao, 2013, p. 41):

白帝城中云出门
白帝城下雨翻盆
高江急峡雷霆斗
古木苍藤日月昏

Nos sinogramas assinalados de vermelho, temos de cima para baixo:
nuvem/chuva/trovão/sol/lua/escurecer.
[Digite texto]

É possível fazer transcorrer um ano todo, com seus fenômenos naturais, estação por estação, posicionando os caracteres propositalmente. E é preciso estar atento, essa combinação alternativa pode estar escamoteada também como som que pode querer dizer outra coisa, como na sequência dos três últimos sinogramas ao final do terceiro verso destes dois dísticos de Du Fu:

风急天高猿啸哀
渚清沙白鸟飞回
无边落木萧萧下
不尽长江滚滚来

O verso dos caracteres destacados diz, na tradução literal de Portugal e Xiao (2013, p. 46) “sem limite caindo árvores desoladas desoladas caem” O efeito sonoro dos três últimos caracteres, lidos como *xiao xiao xiá*, nos faz escutar os galhos quebrando ao vento da forte tempestade. O poeta mostra o fenômeno da natureza com a letra, e ainda as seleciona com maestria para fazer soar a onomatopeia “*xiao xiao xiá*”. Gozando da liberdade que a poesia nos dá diríamos inclusive que são finos estes galhos. O “x” no *pinyin* que pronunciamos quase como um “s”, um “x” de ponta de língua é delicado, e como som delicado remete a galhos delicados. Isso se justifica pelo fato de que semelhanças fonológicas são sentidas em poesia como semelhanças semânticas (Jakobson, 2010 como citado em Portugal & Xiao, 2013, p. 51). Esse é um fator bem importante a levar em consideração na escuta clínica.

Vinheta de um pequeno engano desta espécie: durante algum tempo uma paciente acreditou que teriam plantado na data de seu nascimento, em sua homenagem, um pé de “Chorão”. Acontece que em anotações encontradas posteriormente, constava o nome científico *Speciosa chorisia*. A semelhança fonológica era sentida como semelhança semântica, pois a leitura que a paciente fazia era de preciosa para *speciosa* e coriza, que lhe remetia a choro, para *chorisia*. De quantos desco(nexos) são compostos nossos modos de ser? Quanto engano faz um sintoma.

Pelos exemplos clínicos que lançamos mão e pelo desenvolvimento teórico sobre o que se escuta no que se ouve, está bem marcado que a escuta psicanalítica é atenta aos deslocamentos possíveis de som a som, talvez como consequências teórico e clínica sustentada por um sistema de escrita alfabética. E a escrita chinesa, especificamente a poética, nos indica outras possibilidades de deslocamentos semânticos e visuais além de uma disposição não linear. Fato é que Lacan nos apontou ao final de seu ensino que extraíssemos o

[Digite texto]

grão da obra de Cheng, livro este que faz o tempo todo remeter à visualidade da poesia e, por consequência, ao intraduzível:

En un poema, los ideogramas, despojados de cualquier elemento accesorio, tienen una presencia más intensa; los lazos, aparentes o implícitos, que tejen unos con otros orientan el sentido del poema en muy diversas direcciones. Qué es lo intraducible? aquello que la letra no logró transcribir, pero sobre todo aquello que la letra le anadió a la lengua. (Cheng. 2007, p. 42).

Destacamos em tradução livre “algo que a letra adicionou à língua”. Adicionou pelo meio de que senão pela visualidade?

Mais de Cheng (2007, p. 115): “*Vemos que la imagen, como lugar de encuentro del espíritu del hombre y del espíritu del mundo, está en el centro de la preocupación de los teóricos*”.

Portugal e Xiao (2013, p. 39) corroboram a importância da forma: “A estrutura monossilábica da língua e de sua escrita também tem relação com a mancha gráfica na página. Em chinês, a disposição dos termos em paralelismo oferece, ainda, um equilíbrio estético plástico”. Sobre deslocamentos visuais ao longo dos sinogramas em uma composição chinesa, serve-nos o exemplo de “lótus”, oferecido por François Cheng em seu livro “*La escritura poética china*” (2007), este é composto pelo radical “vegetal”, mais “homem”, mais “céu”, mais “grande”, mais “um”. Segundo o autor (2007, p. 14): “*Trazos imbricados com otros trazos, sentidos implícitos en otros sentidos. Em cada signo, el sentido codificado nunca logra solapar del todo otros sentidos más hondos*”.

Imaginamos que por mais que nossos poetas concretistas se esforçassem para um efeito semelhante, nosso alfabeto está longe de oferecer a riqueza de detalhes que comporta cada letra em chinês. Nossos morfemas não guardam tantos outros em sua composição. No miolo da palavra lótus temos um homem! Enquanto nossas palavras são bem desmioladas e precisamos nos esforçar muito para fazer com as nossas o que os chineses fazem com as deles. Por exemplo, a palavra “palavra”, que, justiça feita, brinca de ser pá-lavra. Pouco importa que etimologicamente isso não faça nenhum sentido, psicanaliticamente boa parte do que sustentamos em termos de constituição do ser falante, é mesmo que a palavra lavra. Conseguimos dentro do nosso sistema de escrita, aqui e ali ler, com sorte, uma palavra de muitas maneiras.

Ernest Fenollosa é partidário fervoroso da escrita chinesa baseada na pintura. Ele reconhece que a origem visual muitas vezes não pode mais ser identificada e que as combinações muitas vezes oferecerem o valor fônico. Sendo fiel ao adjetivo do autor, este

[Digite texto]

acha “incrível” que pudesse ter sido diferente. Fenollosa chegou a sonhar com uma linguagem ideal para o mundo, assim, aquém aos sons (Campos, H. 2000).

Fenollosa foi criticado por vários sinólogos, exatamente por este ponto de fixação na imagem na escrita chinesa (Campos, H. 2000). Fenollosa olhou para o que os sinólogos e linguistas não queriam ver por julgar causa menor. Por desconsiderar o recurso da visualidade. Mas é inegável que a forma está presente e não é sem efeitos de sentido nesta escrita.

No preâmbulo de “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia”, escrito por Ezra Pound - quem fez um uso prático do método possível a partir das indicações de Fenollosa - Pound, afirma que Ernest Fenollosa foi um precursor sem o saber e sem que o reconhecessem como tal, distinguindo princípios da escrita chinesa, causando efeitos na poesia e pintura ocidentais (Fenollosa, 2000, p. 109).

Em seu ensaio, o pesquisador é humilde e reconhece que não foi como linguista nem como sinólogo que empreendeu seus esforços, não estando livre da imperfeição em suas análises (Fenollosa, 2000, p. 111).

Julgamos pertinente que um poeta, e por que não, um psicanalista, não feche os olhos para o fato de que, por exemplo, na frase “homem vê cavalo” - 人見馬 - (Fenollosa, 2000, p. 114) haja pernas nos três caracteres.

Por que não? Porque ao olhar para os caracteres vêm à mente a representação do pensamento correspondente ao significado de cada um, mas também associações consequentes do que chamaremos “acessórios” que interpelam a visão e ficam como que em aberto, sem leitura, pelas suas formas que remetem a sentidos isolados. As pernas em si nem são parte explícita no verso, não comunicam pernas, mas não é sem efeito esbarrar nisso. Nas palavras do autor: “a representação do pensamento é provocada por estes signos, não apenas tanto quanto o é pelas palavras, mas de maneira ainda mais vívida e concreta” (Fenollosa, 2000, p. 114).

Um segundo e tão importante aspecto da escrita chinesa estudado por Fenollosa é justamente o caractere em relação ao outro. O que parecia tão infantil e concreto, como geralmente é tomada a palavra chinesa por não ser flexionada, mostra todo seu vigor e liberdade na relação. Um ocidental ao ler “barco água”, sem pontuação como já mencionamos ser o texto chinês, provavelmente por não pensar desde a lógica relacional chinesa, não entenderá que se trata de marulhar.

Mas esta qualidade concreta do verbo, tanto na natureza como nos signos chineses, se torna muito mais impressionante e poética quando passamos das imagens simples e

[Digite texto]

originárias para as compostas. Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas. (Fenollosa, 2000, p. 116)

Sol e lua lado a lado. Que indicação de relação poderia ter para um chinês ou para um poeta, sobretudo em tempos remotos, senão brilho? Algo brilhoso em chinês, escreve-se “X sol lua”. Assim vemos que substantivos podem ser *verbificados*, e verbos *substantivizados*. Lembramo-nos de uma criança que aprendendo as letras alfabéticas passou a usar “X” como verbo para tudo que percebesse cruzado, como as tiras de uma sandália ou a forma de prender seus suspensórios. Dizia: “Mãe, faz *xizado*”. Fenollosa julga a predominância do verbo como um estilo muito puro, lustroso, direto (Fenollosa, 2000, p. 133).

Existem muitos verbos para as diferentes nuances de uma mesma ação em chinês, palavras tão complexas para as quais não existiriam traduções possíveis de carregar todo o seu sentido, a não ser que fossem inventadas, ou como preferimos *Alicizadas*¹².

Um último aspecto do texto, já nas páginas finais, reitera a possibilidade de causar na poesia - assim como o efeito fonético por via da aliteração ou assonância, a saber, repetição de consoantes ou de vogais para trabalhar ritmo e intensidade - a harmonia visual:

Os harmônicos vibram nos olhos. A riqueza da composição em caracteres possibilita a escolha de palavras em que um único harmônico dominante empresta um colorido a cada um dos planos da significação. Talvez seja esta a qualidade mais notável da poesia chinesa (Fenollosa. 2000. p. 136).

O que Cheng, Portugal, Fenollosa nos esclarecem, e o que talvez fosse o objetivo da indicação de Lacan seria que estivéssemos atentos justamente para essa vivificação da palavra em todas as suas dimensões, e para que, assim como o poeta, operássemos causando miríades nas palavras plenas e ignorando as letras mortas das palavras vazias.

Retornando ao texto de Freud, “A Interpretação dos Sonhos”, percebemos que isto está posto, mas parece esquecido. Há um capítulo intitulado “Os Recursos Figurativos do Sonho”, seguido de outro chamado “A Consideração pela Figurabilidade”.

Aquilo que Freud nos indicou - e Lacan seguiu passos - de que devemos nos esforçar para substituir os elementos da imagem onírica por sílabas, resultando na “mais bela e mais profunda das sentenças poéticas” (Freud, 2012a, p. 300) e que cometeríamos um engano caso

¹² Alicizar como referência à Alice no país das maravilhas e exemplo de recurso de invenção de verbo a partir de um nome. O sentido de tal verbo seria justamente inventar ou incrementar palavras. Ou ainda mais, aliciar as palavras.

tentássemos ler esses signos pelo seu valor imagético. Estamos de acordo, mas isso não apaga o fato de que imagens são álibis e podem remeter a outras imagens por um deslocamento de similaridade visual, não necessariamente sendo a primeira representação de coisa que tenha relação com a representação de palavra. Não é porque o álibi intenta enganar que o investigador o descartará, pelo contrário, este é um meio para construir hipóteses. Como podemos testemunhar no caso da análise de um sonho que chamaremos “O sonho da escola hospital e da tinta antídoto”.

O Sonhador fazia parte de uma equipe de estudantes pesquisadores, e encontrava-se em uma sala de aula dentro de um espaço maior percebido como um grande hospital. A equipe é noticiada sobre a chegada de uma menina em estado grave devido à picada de uma cobra e precisava levar um antídoto o mais rápido possível. Um dos colegas do protagonista do sonho sai levando potes com uma tinta azul. O protagonista o segue e percebe que os potes estão vazando, deixando um rastro rente aos rodapés dos corredores. Seguindo tal rastro o sonhador chega a uma porta fechada e conclui que a paciente morreu porque o antídoto foi perdido no caminho.

Esse sonho acontece dias após discutir com alguém as possibilidades de deslocamentos dos significantes que o pesquisador psicanalítico trouxe de largada em sua intenção de pesquisa. Tal amiga brinca que ao abrir os sentidos, bandeira poderia ser, por exemplo, do time de futebol “Grêmio”, e o vermelho poderia ser azul. Verdadeiramente esse gesto oferecia um distanciamento, não uma leitura ou abertura da letra, e a consequência foi somente mudar de cor, disfarçando ainda mais do que se tratava. Muito diferente da distorção da escuta fora da análise, foi o que o analista, este sim, soube escutar: que a tinta era o que estava em questão e o azul era apenas um álibi falacioso. De resto, o sonho dizia da pressa em encontrar a resposta que salvaria o pesquisador psicanalisante, a ser encontrada via tinta, não azul, mas vermelha, como tudo que diz respeito ao imaginário oriental.

Segundo Freud mesmo, “o sonho é elaborado de artes figurativas” (Freud, 2012a, p. 335). É dessa passagem, pela interpretação, que se trata a leitura de um sonho, como de uma passagem da pintura à poesia. Ou, em termos mais fiéis ao que nos propomos responder, de letras, ícones, índices a símbolos.

Nossa afirmação ressoa ainda em Cheng (2007, p. 110) citando o monge Hai-Kong: *“Lo que nace y madura en el corazón se transmuta en palabra, la cual sea escuchada por el oído, captada por la vista y por último traducida en palabras exactas que el poeta consignará en el papel”*.

Da representação de coisa à representação de palavra. Mas ninguém pode afirmar por quantas “modificações da figuração onírica” pode se deslocar a letra no inconsciente até chegar em uma forma possível de ser lida. Não é necessariamente de primeira que uma imagem ressoa na fonética. Isso varia: “O sonho toma uma distância maior ou menor do texto que tem à sua disposição para elaborar” (Freud, 2012a, p. 336). A palavra é apenas um dos recursos, que Freud chama de troca da expressão linguística. “No primeiro caso há substituição de um elemento por outro” e Freud vai colocar como segundo caso, o recurso de trocar palavras por outras (Freud, 2012b, p. 363).

Não devemos nos admirar acerca do papel que cabe à palavra na formação dos sonhos. Como ponto nodal de múltiplas representações, a palavra é uma multivocidade, predestinada, por assim dizer, e as neuroses (ideias obsessivas, fobias) aproveitam as vantagens que a palavra assim oferece à condensação e ao disfarce com uma ousadia não menor que a do sonho. (Freud, 2012b, p. 365)

A palavra em seu valor fonético, a leitura ao pé da letra, é indicada como objetivo final, produto da sensibilidade do poeta ou do psicanalista que consegue no fim das contas por algo do real, seja afeto ou fenômeno natural inominável em palavras, verdadeiros diamantes lapidados, mas antes há imagem, há um momento em que o som ainda não é possível. Nem por isso fingiremos não ver. Hai-Kong, monge japonês, compôs um importante tratado de poesia. Cheng (2007, p. 110) cita-o, e recortamos de sua citação:

Al tener que componer un poema, es imprescindible que concentre en su fuero interno toda la energía creadora, de modo que al captar una escena sea capaz de penetrar enseguida su profundidad. Como quien desde lo alto de una montaña contempla desde arriba las diez mil imágenes a sus pies, tiene la impresión de tener la visión entera en la palma de la mano.

Pode parecer demasiado neste momento a quantidade de citações de Cheng, mas quando se trata de tentar extrair um grão, é necessário diversas estratégias e disposições, tão leves como tatear com cuidado e em caso de resistência, lançar mão de unhas e dentes. A palavra, no livro indicado por Lacan, é reflexo raso de algo muito profundo: “*Como la luna reflejada en el agua o la figura detrás de un espejo. Donde las palabras se detienen, el pensamiento se prolonga indefinidamente*”. (Palavras sobre a poesia de Cang-Lang) (Cheng, 2007, p. 112).

A palavra como superfície. O analista escuta as palavras, dispõem das palavras como quem olha o reflexo da lua na placa da água, e não poderia se deter ao reflexo como um tolo, mas seguir seus prolongamentos indefinidos.

[Digite texto]

10 Da Letra Imagem Embolada às Letras Linhas: De(certa)ação

A letra, se a pensarmos desde a perspectiva do nosso alfabético fonético, seria puramente representação de som, sem grande apelo figurativo. Enquanto que as palavras como constatamos no mandarim, e no uso que faz a poesia concreta, podem tecer relações por vias de som, de sentido e de imagem. Vimos que desta maneira talvez seja possível colocar em jogo, na fala, representações nem sempre apoiadas no som, mas em cadeias associativas por deslocamentos e arranjos visuais analógicos. Talvez aqui possamos considerar que o que está em jogo são os enlaces entre os três registros: real, simbólico e imaginário.

Uma palavra dita, pode não ressoar de primeira como significante passivo de multiplicação de sentidos, mas remeter visualmente a outra imagem, como no caso ovelha/nuvem/nomeação, citado no capítulo cinco desta dissertação. Tomar a primeira palavra ao pé da letra pode não causar efeitos, pois não é disto que se trata. Imaginemos que situação se um analista escandisse: ovelha em “Oh! Velha?” Assim, escutar mais para perceber os prolongamentos de tudo que cerca a letra, para perceber a lógica de similaridades dos três recursos: imagem, som, sentido. Bem como é preciso uma compreensão sintético-ideogrâmica da fala, não linear, mas como já mencionamos composta de elementos em diversos sentidos como no caso do caractere e da poesia que interpela por múltiplas direções. Elementos estes que podem aparecer descolados de som e de sentido aparente, como as quatro bocas isoladas em “pesadelo”. Isso, inicialmente, pode ser inominável, não se chamar coisa alguma, e ainda assim ter efeitos. Talvez aqui possamos falar de efeitos do Real. A escuta analítica acolhe esse Real, na direção do simbólico esse inominável pode vir a ser dito como um significante novo, algo que se inventa, e pode também se abrir em interpretações enquanto o sujeito fala se interrogando acerca disso e tece algo com, via trabalho de associação livre.

A escrita chinesa, composta de recursos analógicos e digitais, mostra como a dimensão da letra no inconsciente pode ser imagem, forma, bola vermelha que faz enigma e determina sintomas. Obviamente isto não exclui que haja letra enquanto som, mesmo um ruído: caso das onomatopeias "quéquéqué" e "tshiii" - letra é o que fez marca e que é possível de ser lida, transposta para o simbólico, numa operação de conversão analógico/digital multiplicando-se pelos caminhos que a dimensão significante oferece. Desta forma uma potência de angústia pode diluir-se. Outras restam inalisáveis. É o impossível.

Referências

- Abibon, R. (n. d.) *Réponse à Huo Datong sur “L’inconscient est structuré comme l’écriture chinoise”*. Recuperado de http://une-psychanalyse.com/reponse_a_Huo_Datong.pdf. Acesso em: julho/2017.
- Alleton, V. (2010). *Escrita Chinesa*. Porto Alegre, RS: L&PM editores.
- Andrade, C. (2013). *A interpretação analítica e a escrita poética chinesa*. (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Andrade, C. (2015). *Lacan chinês: Poesia, Ideograma e Caligrafia Chinesa de uma Psicanálise*. Alagoas: Edufal.
- Baptista, M. L. A. (2002). O método psicanalítico e o objeto da psicanálise. In XXIV Congresso Latinoamericano de Psicanálisis, *Permanencias y cambios en la experiencia psicoanalítica*. (pp. 1-10). Montevideo, Uruguai.
- Barroso, H. (1996). Os sistemas fonemático e grafemático do português actual ou das relações fone ↓ fonema ↓ grafema ↓ letra. *Diacrítica*, 11, 265-293.
- Barthes, R. (2007). *O Império dos Signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1987). Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In W. Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (3a ed.). (pp. 197-222). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Campos, A. (2006). Pontos-periferia-poesia concreta. In Campos, A.; Pignatari, D.; Campos, H. (2006). *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. (pp. 31-42). Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Campos, H. (2000). Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa. In Campos, H (Org.) (2000). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. (pp. 23-107). São Paulo: Edusp.
- Caon, J. L. (1997). Serendipidade e situação psicanalítica de pesquisa no contexto da apresentação psicanalítica de pacientes. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 10 (1), 105-123. doi: 10.1590/S0102-79721997000100008
- Cheng, A. (2008). *História do pensamento chinês*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Cheng, F. (2007). *La Escritura poética china*. Valencia, Espanha: Pré-textos.
- Cheng, F. (2012). Lacan e o pensamento chinês. In Aubert, J., Cheng, F., Milner, J.-C., Regnault, F. & Wajcman, G. (Org). *Lacan: O escrito, a imagem*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Datong, H. (n.d.). *L’inconscient est structuré comme l’écriture chinoise*. Recuperado de https://www.lacanchine.com/Ch_C_HuoInc_Txt.html.

- Elia, L. (2007). A letra: de instância no inconsciente à escrita do gozo no corpo. In A. Costa & D. Rinaldi (Org.). *Escrita e Psicanálise*. (pp. 129-137) Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Fenollosa, E. (2000). Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In. H. Campos (Org.) (2000). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. (pp. 109-148). São Paulo: Edusp.
- Ferreira, N. P. (2002). Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística. *Ágora*, V(1), 113-132.
- Fingermann, D. (2017). Psicanálise e literatura em Lacan. *Revista Cult*, 8, 44-45.
- Freud, S. (2011 [1921]). *Psicologia das massas e análise do eu*. (Obras completas, Vol. 15). São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (2012a). *A interpretação dos sonhos*. Vol I. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- Freud, S. (2012b). *A interpretação dos sonhos*. Vol II. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- Gois, E., Uyeno, E., Ueno, M. & Genesini, T. (n.d.). Lalangue, via régia para captura do real. *Instituto de Psicanálise Lacaniana (IPLA)*. Recuperado de <http://www.psicanaliselacanianana.com/estudos/documents/LALANGUE.pdf>
- Halévy, M. (2015). *Leitura do tao: Uma sabedoria que nos espera*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Iribarry, I. N. (2003). O que é pesquisa psicanalítica? *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 6, 115-138. doi: 10.1590/S1516-14982003000100007.
- Jakobson, R. (1972). *O que fazem os poetas com as palavras*. Recuperado de <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/jakobson-o-que-fazem-os-poetas-com-as-palavras.pdf> acessado em 25/02/2017
- Jakobson, R. (2010). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Jungk, I. (2013). Em busca de Lalangue: Palavras como modelos de sensibilidade. *Leitura Flutuante*, 5(1), 129-138.
- Lacan, J. (1971). Lituraterra. In: J. Lacan (2001) *Outros Escritos*. (pp. 15-25). Rio de Janeiro: Zahar
- Lacan, J. (1976-7). *O Seminário 24*. Recuperado de <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/29%20Seminario%2024.pdf>.
- Lacan, J. (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2001). *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar
- Lacan, J. (2002 [1974]). Conferência A Terceira: Cadernos Lacan. (Vol. 2) Porto Alegre: APPOA.

- Lacan, J. (2003a [1971-2]). *...Ou Pior: Seminário 19*. Salvador, Bahia: Espaço Moebius Psicanálise.
- Lacan, J. (2003b [1961-2]). *A Identificação: seminário 1961-2*. (Traduzindo Ivan Corrêa; Marcos Bagno). Recife: Centro de Estudos Freudianos
- Lacan, J. (2007 [1975-6]). Joyce, O Sintoma. In: J. Lacan. (2007 [1975-6]). *O Seminário livro 23: O Sinthoma*. (pp. 157-165). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008a [1968-9]). *O Seminário 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008b [1972-3]). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2014 [1970-1]). *El Seminario 18: De um discurso que no fuera del semblante*. Argentina: Paidós.
- Lispector, C. (2009). *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco.
- Lo Bianco, A. C. (2003). Sobre as bases dos procedimentos investigativos em psicanálise. *Psico-USF*, 8 (2), 115-123. doi: 10.1590/S1413-82712003000200003.
- Machado, A. M. N. (2000). *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Ijuí, RS: Unijuí.
- Maduro, D. (2006). *Escrita pictográfica: um texto feito de imagens*. Recuperado de: <http://www1.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeCodiceeComputadorEnsaio27.html>. Acessado em: março/2017.
- Maia, M. A. (2009). Três tempos da arte em Lacan. In: Lima, M. M.; Jorge, M. A. C (Orgs.) (2009). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. (pp. 191-197). Rio Comprido, RJ: Companhia de Freud.
- Martinet, A. (1973). *Elementos de linguística geral*. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- Mezêncio, M. de S. (2004). Metodologia e pesquisa em psicanálise: Uma questão. *Psicologia em Revista*, 10 (15), 104-113. Recuperado de <http://docplayer.com.br/37136483-Metodologia-e-pesquisa-em-psicanalise-uma-questao-resumo.html>
- Miller, J. A. (2010). A palavra que fere. *Opção Lacaniana*, 56/57, 67-70.
- Miller, G. (2011) *Encontro com Lacan*. [Arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=S-QtbFaZjmw>
- Oliveira, R. J. F. (2016). *Origem e desenvolvimento do sinograma: análise descritiva de processos e fenômenos de uma escrita antiga*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Ota, J. (1998). O Sistema de Escrita da Língua Japonesa e Alguns Aspectos da sua História. *Revista de Estudos Orientais*, 2, 109-120.
- Pessoa, F. (2017). *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia de Bolso.

- Pignatari, D. (1982). *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Pignatari, D. (2006). Poesia concreta: Pequena marcação histórico-formal. In: A. Campos; D. Pignatari & H. Campos. (2006). *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. (pp. 95-104). Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Portugal, R. P. (2013). Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang: princípios e roteiro de uma antologia em português. *Cadernos de Literatura em Tradução*, 14, 121-135.
- Portugal, R. P.; Xiao, T. (2013). *Antologia da poesia clássica chinesa: Dinastia Tang*. São Paulo: Editora Unesp.
- Saussure, F. (2012 [1970]). *Curso de linguística geral*. (28ª edição). São Paulo: Cultrix.
- Sobral, P. O. (n. d.). O funcionamento do significante na psicose e sua relação com a escrita. Disponível em: http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_378.pdf. Acessado em: dezembro/2017.
- Soler, C. (1998). A literatura como sintoma. In: *A Psicanálise na civilização*. (pp. 13-20). Rio de Janeiro, Contra Capa. Recuperado de <http://lacanempdf.blogspot.com.br/2017/09/a-literatura-como-sintoma-colette-soler.html>
- Telles, S. (2007). Escrever em corpos, escrever no papel. *Ide*, 30 (44), 90-95.
- Vieira, M. A. (2003). O Japão de Lacan. *Latusa*, 8, 35-41.
- Zuberman, J. (2014). *A clínica psicanalítica: seminários na clínica-escola*. Porto Alegre: Editora Evangraf.