

Escrita poética chinesa e a interpretação no último Lacan

Cleyton Andrade

No início da lição de 20 de dezembro de 1977 do seminário *O momento de concluir*¹, Lacan aproxima o corte, o dizer do analista e a escrita. O analista trabalha com o impossível de dizer, e no ponto preciso em que esse impossível se faz presente. A tagarelice do analisante obtém como resposta o corte por parte do analista. Mesmo que nesse ponto Lacan situe a poesia do lado da fala do paciente, e não do lado da interpretação analítica, é importante notar que ele aproximou a fala da poesia. O analisante fala, faz poesia quando chega, mas a isso Lacan responde com um corte.

No seminário do ano anterior², na lição do dia 19 de abril do mesmo ano, ele havia afirmado que a poesia dita adormece, mas logo após lançar a pergunta se a verdade desperta ou adormece, ele mesmo responde que depende do tom no qual ela é dita.

Nesse momento, Lacan é um crítico contundente da fala. Ao colocar a fala e a poesia juntas, acena para o fato de que o destino disso é o sono, o adormecimento. Mas isso não coloca em risco a relação da interpretação com a poesia. Afinal, o que ele aponta oferece um caminho ainda mais interessante: o analista corta - o que o analista diz é corte e o seu dizer participa da escrita. O enunciado que faz poesia pode recair para uma tagarelice, a enunciação poética, porém, tem um destino diferente.

Vale ainda insistir que Lacan afirma que o dizer participa da escrita e que algo do equívoco passa pela ortografia. Pela escrita, que manifesta modos diferentes de ortografia para as homofonias, pode-se, por exemplo, fazer

aparecer uma inadequação entre enunciado e enunciação, entre dito e dizer. O analisante pode se ver dizendo algo bem distinto daquilo que queria ou acreditava dizer.

Não há dizer do analista que não seja corte, se este dizer levar em conta a escrita. Assim como não há diferença entre essa afirmação e a posição de Lacan a respeito da relação entre interpretação e poesia. Primeiro porque, se a poesia falada adormece, é por permanecer como um enunciado que desconsidera a posição do sujeito e do gozo. Em segundo lugar, porque o corte do analista não é antinômico ao seu dizer, principalmente levando-se em conta que sua referência é a escrita. Em terceiro, porque é preciso cortar o enunciado que imita o poético, para que um encontro do significante com real possa criar a oportunidade do sujeito se deparar com algo que não atenda ao formalismo da consciência. Aquele que fala não sabe sobre sua enunciação quando formula um enunciado, pois a fala é inadequada para a enunciação.

Não se sabe o que se diz quando se fala, e não se sabe porque não há como saber do dizer pela fala, e isso porque a enunciação tem uma relação muito maior com a escrita do que com a própria fala. Nesse mesmo ponto da lição, Lacan diz que nem no que diz o analisante, nem do que diz o analista, há outra coisa senão escrita. O dizer numa análise é, portanto, da ordem de uma escrita, mesmo que o dito seja uma fala.

Posto isso, podem ser preservadas, sem contradições, algumas referências feitas no Seminário que precedeu este. Naquela ocasião³, em 17 de maio de 1977, Lacan pôde dizer que somente a poesia permite a interpretação, e, aproximadamente um mês antes, ele havia afirmado que a poesia dita adormece. Nessa direção, temos um exemplo da precisão lacaniana neste ponto da discussão: 1) a poesia dita adormece; 2) só a poesia permite a interpretação; 3) o dizer do analista se refere a uma escrita; e, daí, temos

que 4) "com o auxílio do que chamamos escrita poética, vocês podem ter a dimensão daquilo que poderia ser a interpretação analítica"⁴. Para que possa permitir a interpretação analítica - que se refere a uma escrita -, a poesia, pelo menos aquela à qual Lacan se refere, não pode ser pensada em termos de uma poesia que se sustenta pela fala. Para os fins a que se visa numa análise, a poesia deve então ser pensada com um suporte que não seja a fala: ela deve encontrar o seu ponto de sustentação na escrita, tal como a própria interpretação e, por extensão, a fala. E o melhor exemplo encontrado por Lacan de uma poesia como essa, essencialmente sustentada na e pela escrita, não é outra senão a poesia chinesa. É com a escrita poética chinesa que podemos compreender de que modo a escrita poética é um auxílio para pensarmos que a interpretação não chegou ao seu declínio.

Por um lado, a escrita poética chinesa faz aparecer ou introduz o simbolicamente real no semblante, fraturando a escrita, tornando aparente o objeto *a*, produzindo um esvaziamento do sentido.

Fazendo um paralelo entre o modo que a escrita poética chinesa intervém na língua chinesa e, sobretudo, na escrita, procuro pensar como ela pode ajudar a pensar a interpretação.

Ou a interpretação é apenas uma mentira, só age sobre os semblantes, mas é impotente em relação ao real. Ou então poderíamos defini-la a partir do simbolicamente real, o que, porém, exigiria ajustar o que ele chamou de significante novo. Mas não se trata de um significante particular, é um novo modo de existência do significante, ou, pelo menos, um novo uso do significante que, tal como o real, não teria nenhuma espécie de sentido. Daí sua referência à poesia⁵.

A poesia a que Lacan se refere quando fala da interpretação no *Seminário 24* não é qualquer poesia. Sendo ainda mais radical como o próprio Lacan foi e nos incitou a

sermos, digo, com ele, que é preciso entendermos, nesse ponto, o que é poesia a partir da poesia chinesa. Através de Cheng, o que Lacan sugere é que a poesia dos Tang nos ensine o que ele chama de poesia. Aquela mesma feita a partir do século VIII, uma poesia que é um canto escrito e uma escrita cantada, ou seja, algo que não deixa de marcar um litoral, que não se apoia numa completa independência da escrita com a fala, tal como fazem os nós borromeanos. Uma poesia que só pode ser, sendo escrita.

Os nós borromeanos são uma escrita independente da fala. A psicanálise não é a mesma a partir deles. Mas qual a concepção de interpretação no ensino de Lacan, depois da teoria dos nós? Pode haver um modo de explicar os efeitos de uma interpretação através deles. Pode haver também uma formalização precisa do lugar e princípios da interpretação a partir deles. Mas como traduzir os nós numa teoria da interpretação? Falta-lhes exatamente a dimensão de semblante, que a poesia faz questão de manter, até mesmo para continuar sendo poesia. Parece-me que a concepção de interpretação analítica, depois da teoria dos nós, é justamente aquela pensada o mais próximo possível da escrita, dos nós, ou seja, a escrita poética chinesa.

Quando o poeta chinês contorce, amarra e desamarra articulações da matéria dos caracteres, ele manipula os caracteres à maneira como Lacan fazia com os nós. Um ano antes de falar da interpretação com relação à escrita poética chinesa, ele passou grande parte do Seminário sobre Joyce fazendo essas manobras com os nós. Cheng lhe mostrou que os poetas Tang eram, por assim dizer, *lacanianos*, fazendo isso com os caracteres. Sempre em função de uma escrita, dos nós, ou da poesia chinesa.

Cito Miller:

Há, se posso dizer assim, uma interpretação borromeana?...

Lacan fala uma vez, em seu *Seminário 23*, de manipulação interpretativa. Quer dizer, ele utiliza para a interpretação a mesma palavra - manipulação - usada para os nós que ele desenhava no quadro, que ele construía também como objetos, (...), manipulações.

Falar de manipulações interpretativas é, nessa linha, recorrer a um modo borromeano de interpretação⁶.

A escrita do caractere pela poesia toma forma de um escrito dessa ordem. O sujeito pode ter escutado quando criança a mãe dizer: "*isso acaba com meus dias de vida*", e o que se fixa como uma escrita sem sentido a ser lida é uma espécie de formação *ideogrâmica* das palavras da mãe, como algo que resiste à leitura: o que quer dizer, pergunta ele, "*dizdívida*"? (*dias divida*). E com isso goza em torno de infinitas contabilidades.

Por isso, pouco importa se o som que se mantém seja o som de uma palavra produzida pelo equívoco, ou se são apenas gemidos ou barulhos. Trata-se sempre de uma escrita. Se um barulho se inscreve para um ser falante no lugar de um significante sem sentido, funcionando como letra, uma interpretação que opere a partir da letra e da escrita não precisa ser como uma palavra aceita pela norma culta. Se o que faz escrita não obedece às normas aristotélicas da proposição, não sendo uma sentença lógica que é transcrita para a escrita, a interpretação do analista também não precisa ser uma proposição formal. Ao contrário, nem deve ser. Se é um *barulho* que funciona como letra, como escrita, a interpretação do analista pode ser com *barulhos*. Nesse caso ela não seria poética por ser uma fonte de inspiração do analista. Este seria o erro de pensar a poesia a partir das referências habituais do ocidente, da poesia oral que adormece.

Pensando a partir da escrita poética chinesa, essa interpretação do analista, com *barulhos*, é poética porque produz um efeito de furo fazendo emergir o objeto *a* e a letra, deixando entrever que se trata de uma escrita

desprovida de sentido. E, ao mesmo tempo, produz um efeito de sentido se valendo de algo que se mantém, em função do *barulho*, fazendo parte da escrita *daquele* sujeito, e não de qualquer um. Assim como a escrita poética chinesa mantém o efeito de sentido pelo uso do semblante, operando com ele o efeito de furo ao desarticular a escrita, o analista, ao interpretar com *barulhos*, mantém nele o pouco de semblante para que o sujeito reconheça ali, algo a ser lido. O que autoriza e legitima a interpretação não é sua formulação proposicional. Quando Lacan dizia que a interpretação opera com uma lógica, ele não disse que teria que ser com a lógica formal. A escrita poética chinesa sugere que essa lógica seja *poética*.

Pode-se preferir dizer que, ao interpretar com *barulhos*, o analista não esteja *interpretando*, mas sim fazendo um ato. Se essa é uma forma de dizer que a referência é a escrita e não o significante, perfeito. Mas por que esse analista não intervém com *barulhos* com aquele analisante em que isso não aparece como escrita? Ou, se o faz, por que isso não ressoa como naquele em que o *barulho* se fez escrita? Penso que, ele só faz efeito naquele que o tiver como escrita, em função do semblante *barulho*. Neste caso, haveria uma indecidibilidade entre *barulho dimensão de gozo e barulho como sentido*, e talvez seja essa indecidibilidade entre ambos, a sustentação desse litoral entre os *dois barulhos* que realmente opere na interpretação.

Posto isso, segue-se que: a) a escrita chinesa não é completamente independente da fala, uma vez que tem elementos fonéticos e laços mesmo que frouxos com a fala; b) a escrita dos nós borromeanos é uma escrita totalmente independente da fala, não há elementos fonéticos nem próximos nem distantes que indiquem uma pronúncia; c) a escrita chinesa não é como a escrita dos nós; d) a escrita dos nós não pode ser traduzida em uma interpretação, falta-

lhe o semblante para poder operar com o efeito de sentido; e) a escrita chinesa, sob a forma da escrita poética chinesa, pode ser traduzida em uma interpretação analítica porque pode operar com o efeito de furo que o nó borromeano opera, e também com o efeito de sentido que não está ao alcance do manejo dos nós; f) tanto a materialidade dos nós pode ser manipulada, quanto a materialidade dos caracteres chineses; g) justamente, o que falta à escrita poética chinesa em relação aos nós borromeanos, que é a total independência com a fala, é o que lhe possibilita operar tanto com o efeito de furo quanto com o efeito de sentido.

Como no relato de Rose-Paule Vinciguerra a respeito da interpretação feita pelo seu analista:

Seu último analista lhe disse um dia: 'Você está no serralho e não quer ficar nele'. Naquele momento, foi como se ele lhe arrancasse alguma coisa: com efeito, ele arrancava-lhe um significante-mestre. Entre o respiro (*soupirail*) do cárcere do prisioneiro, que seu pai havia sido, resistente durante a última grande guerra, e o caravançaral (*caravansérail*) misterioso de que sua mãe falava, o serralho (*sérail*)⁷.

A escrita poética chinesa mostra, além da combinação a partir da escrita em jogo no *soupirail-caravansérail-sérail*, um modo de ligar a palavra plena com a palavra vazia, de articular enunciado e enunciação, fazendo articulações e desarticulações entre som e sentido. Produz um efeito de furo ao forçar um intervalo entre som e sentido obtendo a materialidade da letra em função da disjunção da significação. Apaga o significante como mensagem fazendo emergir a palavra em sua materialidade de letra. E, ao mesmo tempo, pode operar com a mesma materialidade da escrita para manter algum efeito de sentido, algum uso do semblante.

As duas faces, de efeito de sentido e efeito de furo, que a escrita poética chinesa evidencia, ficam

particularmente claros no exemplo do relato do passe de Ana Lúcia Lutterbach:

A interpretação sem sentido do analista, 'esse patê é você', e o corte da sessão teve como efeito um deslizamento de sentido: fazer-se cão, posição masoquista, como observa Lacan no *Seminário 10*, fazer-se 'patê' (para ser tida), fazer-se 'pavê' (para ser vista), fazer-se 'pá cumê' (para ser comida), fazer-se 'pra tudo' e finalmente 'pastout'. Da série de sentido surge um sem-sentido, 'pastout', um significante da falta no Outro $S(\bar{A})$ ⁸.

A interpretação sem sentido do analista: 'esse patê é você' produz um efeito de furo ao divorciar som e sentido no *patê*, intervindo com isso na vertente do gozo. O significante *patê* se torna o nome de gozo encontrado na posição de objeto para se ter. Produz também um efeito de sentido, que ao reunir som e sentido permite que um semblante funcione como uma face fundamental para que a interpretação atinja sua finalidade. O efeito de sentido, Ana Lúcia Lutterbach chamou de vertente significante, aquilo que acabou dando um "sentido cômico ao 'bela', ou seja, 'bela como uma bela merda'"⁹. As metonímias de metáforas, recurso retórico da poesia chinesa se mostra nos deslizamentos de sentido - *patê*, *pavê*, *pacumê* - encontram seu limite em *patu*. Tanto *patê* quanto *patu* são exemplos de uma concisão e de uma redução que também é obtida pelas combinações dos traços dos caracteres; podemos ver em *patê* e *patu* exemplos *ideogrâmicos*, exemplos de uma escrita do caractere, segundo uma manipulação poética.

Patu é "um significante novo, que não faz parte da língua materna, significante da falta no Outro $S(\bar{A})$, que traz em seu bojo tanto a posição antiga, 'para tudo', como indica um lugar novo 'pastout', não-toda"¹⁰. Cito Ana Lúcia Lutterbach:

Lacan afirma que o significado não tem nenhuma relação com os ouvidos, mas somente com a leitura

do que se escuta do significante. O significado é efeito do significante como efeito da interpretação. A leitura feita pelo analista propicia uma pontuação, de tal maneira que a fala, na associação livre, passa a ser uma escrita diante da impossibilidade de escrever a relação sexual¹¹.

Talvez seja necessário pensar a interpretação a partir da poesia, apenas sob a referência de uma escrita poética e não da poesia oral, assim como conceber que escrita poética seja toda aquela que leve em conta o que os chineses evidenciaram.

Um outro exemplo extraído do relato do passe de Marcus André Vieira:

Foi preciso encontrar-me com o incompreensível dos sons emitidos pelo analista. Intervenções sonoras que materializavam esse desejo, fora do sentido, mas ainda assim desejo, e não violência sem corpo: rasgar jornais, roncar, pigarros, teclar no computador, vários foram os recursos usados com esse fim¹².

O analista intervém rasgando jornais, roncando, com pigarros, com sons de teclado de computador, etc. Provavelmente sons que intervêm na dimensão do ato analítico. Mas se pensarmos novamente pela referência à escrita poética chinesa, trata-se de interpretações poéticas. Os sons do teclado ou dos roncamentos, mesmo que não tenham claramente uma função significante, por serem apenas sons, não se desvinculam dos semblantes que se fizeram presentes em sua vida. Daí seu efeito de sentido, a mesma interpretação em uma análise em que os semblantes não passassem por essa via, não teria efeitos. Ao mesmo tempo, esses sons tiveram um efeito de furo na medida em que podem evocar uma posição de gozo.

O que fazer com estes sons? Agora que o objeto voz entrara na cena? Agora que podia ouvir os gritos e gemidos que não ouvira e igualmente os que deixara de dar? (...) Um sonho materializou, por um lado, tanto a agressão, o silêncio e os gemidos que

não dera, mas descobrira quanto, por outro, fundamental, um alarido sem sentido¹³.

Tal como nos exemplos de *patê* e *patu*, encontramos dois nomes que seguem o mesmo princípio de uma escrita ideogramática, uma escrita sinográfica sob intervenção da poesia. O primeiro é *Miquito*:

Ao ouvir-me dizer esse nome, tive a certeza de que não haveria outro que inscrevesse algo mais primário sobre meu gozo... *Miquito* nomeava o gozo de chegar perto e correr risco, mas não exatamente de morte e sim de um encontro com o gozo. Esse nome gerava vergonha, mas tinha gravidade, estabilidade e valor.

Então era isso? Se "mosquito" falava de mim longe, sujeito, "*Miquito*" falava de mim, ali, sob o domínio de um desejo, objeto? Então foi a passagem do olhar para voz?¹⁴.

O segundo é um significante novo do final da análise que também surge num modo *ideogrâmico*, tal como o ideograma *patu* no passe de Ana Lúcia Lutterbach. A montagem da escrita expressa pela poesia chinesa se faz presente não só na interpretação como também na invenção de um significante novo:

Saio dessa sessão ouvindo *mãomordida* e ao mesmo tempo, *morsure*, em francês (tanto 'mordida' quanto 'morte certa') e realizo então como a 'mão mordida' interpreta o sonho. Bastava dizer, sobre aquela algazarra do outro lado da rua, 'ali há um *mordido*'. Não é exatamente o 'mordido' dos dicionários... É a vida mordida, é a vida que só é mordida, só 'há' vida nessa mordidavida. Com essa condensação, a *mordidavida*, termino por montar um modo de colocar isso tudo e mais um pouco em um só dizer¹⁵.

E também:

Mordidavida estenografa a invenção da análise, uma escrita com restos que traz à vida o gozo em seu regime mais singular, não inteiramente recoberto pelos semblantes da fantasia. Ao torná-lo disponível, constitui um *sinthoma*, feito em boa parte de restos sonoros, apenas alinhavados. É o que sempre encontrarei como nessa rua - acesa, mas não iluminada, pelos sons do que virá¹⁶.

Mordidavida, “essa palavra diz, por exemplo, como essa rua do sonho era também o espaço entre dois de duas línguas: A morte certa do francês e o amor do português no *amordida*”¹⁷.

A escrita poética chinesa, além de fornecer uma possibilidade de interpretação analítica após a teoria dos nós borromeanos, mostrando como se opera com o efeito de sentido e o efeito de furo, aponta para a questão não só da diferença e do litoral entre escrita e fala, como também entre escrita e leitura. Só se fala a língua do Outro, mas só se lê uma escrita que é escrita em outra. A escrita poética chinesa pode chamar a atenção para o fato de que a questão de ler chinês na própria língua é uma questão para a análise e para a perspectiva da leitura de uma escrita ilegível. Talvez por isso *morsure* tenha que ser lida como *mordidavida* e *amordida*, e *patê* pode deslizar por *pastout* até ser lida como *patu*.

¹ LACAN, J. ([1977-1978]). “Le moment de conclure”. Seminário inédito.

² IDEM. ([1976-1977]). “L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre”. Seminário inédito.

³ IDEM. Ibidem.

⁴ IDEM. (1998[1977]). “Rumo a um significante novo”. In: *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n° 22. São Paulo: Edições Eólia, p. 10.

⁵ MILLER, J.-A. (2009). *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 165.

⁶ IDEM. Ibid., p. 172.

⁷ VINCIGUERRA, R.-P. (mai. 2006). “Retirada do serralho”. In: *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n° 45. Op. cit., p. 97.

⁸ HOLCK, A. L. L. (dez. 2007). “Relato”. In: *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n° 50. Op. cit., p. 36.

⁹ IDEM. (mai. 2009). “Reavida e escrita”. In: *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n° 54. Op. cit., p. 120.

¹⁰ IDEM. Ibidem.

¹¹ IDEM. (dez. 2007). “Relato”. In: *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n° 50. Op. cit., p. 38.

¹² VIEIRA, M. A. (abr. 2013). “Mordidavida”. In: *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n° 65. Op. cit., p. 5.

¹³ IDEM. Ibid., p. 6.

¹⁴ IDEM. Ibid., p. 29-30.

¹⁵ IDEM. Ibid., p. 33.

¹⁶ IDEM. Ibid., p. 7.

¹⁷ IDEM. Ibid., p. 33.