

## Letra: semblante e gozo

*Eneida Medeiros Santos*

### ***Lituraterra***<sup>1</sup>

*Lituraterra* é um neologismo e título de um texto lacaniano que aparece no seu ensino no início dos anos 70. Neste texto, Lacan coloca em questão a possibilidade de significação do significante, fazendo com que a letra - conceito que inicialmente era pensado como o suporte material do significante - ganhasse o estatuto de litoral. Ao contrário da fronteira que separa simbolicamente o interior do exterior, no litoral, dois campos distintos não encontram um ponto discernível de ruptura entre um e outro, o que permite pensar em uma forma de se falar de dois campos distintos sem precisar recorrer a nenhuma solução de continuidade.

Já bem antes de *Lituraterra*, Lacan abordava a questão da letra. No seminário que dita ao redor do conto de Edgar Allan Poe, "A carta roubada", ele fala das cartas que voam, das folhas volantes<sup>2</sup>. A carta/letra, forma como ele define o sujeito deste conto em seu caráter de circulação, tira proveito mais do movimento do que de seu conteúdo, manifestando com isso que o sentido sempre foge. Apesar desse movimento, que conhecemos como metonímia, ser também um dos avatares do significante, pertencente à estrutura da linguagem, essa impossibilidade de absorção do sentido pelo significante já carrega desde aí o esboço do que viria a se consolidar nos anos 70, ou seja, a ruptura operada entre a letra e o sentido, entre o significante e o corpo, entre *la língua* e linguagem.

É também nos anos 70 que Lacan fala da letra no seu duplo aspecto, de gozo e de semblante, numa tentativa de abolir uma divisão entre a verdade e o semblante de um

lado, e o real do corpo de outro. Isso porque, se o trabalho de uma análise leva o sujeito a se deparar com o sem-sentido da fala e com o gozo que isso porta, nem por isso ele tem que deixar de ser conduzido pela verdade do sintoma e pelo semblante do sujeito-suposto-saber na transferência.

Com a noção de semblante, Lacan vai se acercar da pintura, da escrita e da poesia chinesas, da mesma forma que com o movimento da carta roubada ele também já revelava que o assunto da carta roubada era um assunto de semblantes. Éric Laurent assinala que é um paradoxo que aqueles que detém a carta, no conto de Poe, se põem a se preocupar com a sua aparência<sup>3</sup>, ou seja, com algo do semblante. De fato, a rainha tenta dissimulá-la, o ministro a feminiza e Dupin a duplica numa cópia idêntica apenas no seu envoltório.

### **Cheng e Lacan**

É sob a influência da escrita chinesa, das ideias dos grandes pensadores chineses, e com a ajuda do poeta, filólogo e semiólogo chinês François Cheng, que Lacan radicaliza as coordenadas fundamentais de seu ensino, conduzindo-nos a distinguir o semblante do real. O estudo exaustivo que Lacan empreendeu sobre a escrita chinesa, com a amável ajuda de Cheng, propiciou a distinção radical entre termos - diferenciação que antes não estava tão clara -, tais como, letra e significante, sentido e gozo, imagem e semblante. Além disso, Cheng também o conduziu nos estudos da pintura chinesa, levando-o a se valer da ideia de Traço Único de Pincel, de Shitao - grande pintor chinês do século XVII - como correlato da ideia da letra.

Shitao elaborou um tratado sobre a pintura tal como é praticada na China, no qual consta uma das três noções básicas que mais nos interessa aqui, a do Traço Único de Pincel. Ele emerge do Yin-yun, outra noção básica, que quer

dizer "caos" ou "um lugar aberto onde o impulso do não-ser em direção ao ser é possível". O Traço Único de Pincel refere-se à primeira manifestação do ser, sendo uma unidade básica de sistema de vida<sup>4</sup>. F. Cheng diz:

O traço não é uma simples linha. Com a ajuda de um pincel embebido de tinta, o artista apõe o traço sobre o papel. Por seu volume e sua leveza [...] pela impulsão e ritmo que comporta, o traço é, potencialmente e ao mesmo tempo, forma e movimento, volume e vislumbre<sup>5</sup>.

O Traço se combina com outros traços e juntos formarão o ideograma. A respeito dos ideogramas, diz Cheng:

[...] A caligrafia se tornou uma arte maior. Pela gestualidade abundante e rítmica que suscita, a caligrafia exalta o ser material dos signos, devolvendo-o a sua dignidade plena. Se falar é um sopro[a ideia do sopro como uma unidade de base que engendra a vida é fundamental no pensamento chinês], escrever é também um sopro. Os signos a serem traçados convocam o corpo<sup>6</sup>.

Assim, o Traço vai ter um significado sempre além daquilo que ele manifesta. Ele não é feito para representar nada, pois sua feitura não visa abraçar o objeto com um significante, produzindo ressonância semântica. Ao contrário, é o próprio ato de fazer o traço que tem o valor próprio, fazendo surgir a letra e o gozo.

### **Jullien e o rodeio**

François Jullien<sup>7</sup> afirma que o mundo ocidental tem grandes dificuldades em perceber a originalidade e medir a inventiva do pensamento chinês porque, para entendê-lo, é preciso penetrar nas suas sutilezas e abordar a sua própria lógica interna. Ele chama de "rodeio" a abordagem chinesa do mundo, uma forma "oblíqua" em contraposição à abordagem "de frente" do discurso ocidental. Para colocar à prova a metáfora da estratégia do sentido, ele lança mão dos antigos tratados militares chineses e conclui que é sempre por uma relação de viés, e não pelo ataque frontal, que se

triunfa. Toda a estratégia chinesa se resume nesta obliquidade. "Ao invés de magnificar o combate, a arte da guerra ensina a triunfar prescindindo dele"<sup>8</sup>.

É muito interessante observar como ele vai traçando um paralelo entre as estratégias de combates nas guerras, do ponto de vista dos gregos e do ponto de vista dos chineses. Do ponto de vista da Grécia antiga, a estratégia se centrava no ataque frontal, porque se esperava tudo do ataque vitorioso fatal e da pressão que exercia a massa de soldados da primeira fila, que é a ordem rígida da falange. Do ponto de vista da China, a estratégia centrava-se no rodeio e no desconcerto do inimigo. Ela consistia em atacar o inimigo em seus planos, minando sua capacidade de defesa, e não em tomá-lo de surpresa num ataque corpo-a-corpo. Portanto, havia uma oposição entre a coragem do soldado grego e a habilidade do chinês.

Para Jullien, a obliquidade dos manuais da arte da guerra era equivalente à obliquidade da palavra. Tratava-se de manter a palavra, através do rodeio, "ondulante e solta", conservar "distensionada a disputa" de maneira tal que se podia instaurar uma "distância alusiva com relação ao objeto considerado", não cernindo-o de muito perto, como seria o caso do discurso grego<sup>9</sup>. Na alusão, o fato em questão não é abordado diretamente, mas apenas por sugestão, ou seja, de maneira oblíqua. O que entra em jogo é a intuição, porque o sentido é difuso, é lançado ao infinito, criando uma espécie de atmosfera.

O lugar privilegiado do rodeio do discurso na escritura chinesa é a expressão poética, oblíqua por excelência. Através da poesia, por exemplo, numa singela descrição poética de uma cena, numa paisagem, nenhum sentimento é expresso. O tom é neutro e descritivo. Porém, basta uma única expressão dita de viés, como, por exemplo, um fenômeno da natureza, para denunciar uma profunda comoção de caráter humano.

Jullien deixa bastante evidente o conceito de semblante naquilo que ele se aproxima do pensamento chinês, em várias passagens de seu texto. Quando diz que:

[...] para Confúcio, a palavra segue sendo um instrumento, sem dimensão subjetiva. Por isso não tem que se preocupar com um desdobramento possível do discurso entre aparência e verdade<sup>10</sup>.

Também quando discorre a propósito da diferença entre a ontologia chinesa e a grega. Para ele, a noção chinesa de invisível presente no *Tao te ching*<sup>11</sup> necessita que se esvazie o pensamento do concreto. O invisível de *Lao zi* (ou o inaudível, ou o insensível) não aparece como tal, senão como retorno ao indiferenciado. O invisível está para além do visível, mas não constitui um outro plano de essência, não está presente em outro plano como é para nosso imaginário. O invisível é uma espécie de prolongamento do visível e é da ordem do evanescente, não implicando em uma ruptura ontológica. O invisível é um fundo difuso do visível que permite que o visível se atualize. Ele não tem consistência metafísica<sup>12</sup>.

Já na concepção grega a imagem é revestida pelo véu, que além de dissimulá-la, tem a função de revelá-la. "O véu não está ali senão para ser levantado"<sup>13</sup>. Jullien nos diz que a imagem nos fascina por seu caráter de imagem, e, ao mesmo tempo, nos obriga a olhar além dela, que é onde encontraríamos a realidade escondida.

Atravessar a envoltura do sensível - na imagem ou no carnal - e converter nosso olhar serão as condições requeridas para alcançar a verdade. [...] O véu da figuração simbólica excita em nós o desejo de franquear esse obstáculo para buscar a verdade e fazer dela o nosso bem<sup>14</sup>.

### **Letra: semblante e gozo**

Se fôssemos reler a carta roubada não mais com os óculos verdes de Dupin, mas com os de Lacan dos anos 70,

poderíamos dizer que a letra aloja gozo e, se tudo do conto se desenrola com a entrada da carta em cena - tanto a cena dos aposentos reais, passando pela meticulosidade investigativa da corporação policial e terminando nos excitantes diálogos entre seus personagens, incluindo o narrador e Dupin - é porque a carta/letra implica todos os personagens na questão do gozo.

Então, a letra pode ser entendida da seguinte forma: ela pode escrever o que conhecemos como as formações do inconsciente por meio do significante, mas sem ser por isso um significante. Ela adquire a "função" própria do significante na medida em que opera como semblante. Nos quatro discursos que Lacan elabora, ela tem seu lugar dominante, que é o lugar do agente. Esse lugar dominante é o lugar do semblante por excelência, e é o que comanda e organiza o discurso em questão.

Quando a letra tem um uso que não é o uso de semblante, aí Lacan situa a escrita chinesa e a literatura de vanguarda. Isso não significa que a escrita chinesa expresse o sem-sentido. O que acontece é que o sentido não pode ser elucidado inteiramente, exigindo um aprofundamento individual e a criação de um sentido particular.

A escrita chinesa, tal qual a escrita joyceana, aquelas que, no dizer de Jacques-Alain Miller, não são feitas para serem lidas<sup>15</sup>, se apoiam unicamente no semblante para esgotá-lo e desnudá-lo<sup>16</sup>. As fórmulas e os clichês contidos no poema chinês, essa linguagem tão próxima da convenção, chega a ser uma verdadeira criação poética. Essas fórmulas convencionalmente aceitas, esses clichês e as imagens já gastas pelo uso, ou seja, aquilo que seria tão evitado na nossa escrita, na escrita chinesa, ao contrário, são bastante valorizadas, perseguindo menos a originalidade do que uma perfeita adequação ao que se quer dizer. Uma escrita que prima pela convenção acaba por fazer dela mesma um meio de gozo. Nela, o sujeito se confunde e

goza; ela não circunscreve o gozo, ela é o próprio gozo. É como se, ao explorar o semblante até seu limite radical, através de uma pequena virada, pudéssemos vislumbrar o pedaço de real que lhe formou e que com isso, sabemos, pode-se gozar.

"Lituraterra" é um texto que delimita uma transformação significativa - mais do que uma ruptura - no ensino de Lacan, e por meio dele podemos pensar nos desdobramentos que surgem na clínica. A partir daí a maquinaria simbólica vai ser substituída pela letra, ou, dito de forma melhor, o automaton da cadeia significante, o encadeamento lógico que buscávamos para construir um caso clínico, as formações inconscientes advindas dos efeitos da inscrição da linguagem para um sujeito, os efeitos de metáfora e metonímia, de sintoma e repetição, passam a ter um valor secundário em relação aos acontecimentos de corpo, marcados pelos efeitos de gozo da marca da letra. A letra está aquém de toda essa maquinaria. Ou além. Não faz diferença já que ela não está nem antes nem depois de seu efeito. Ela é gozo.

De alguma maneira a língua chinesa opera como a letra, valorizando a arte do bem falar sobre a gramática, porque ela parte do que vem primeiro, o gozo, daquilo que Lacan chama de "Canto, mito falado ou procissão dramática"<sup>17</sup>. O resto, ele diz, está nos manuais. É pela escuta da letra que extraímos do dizer de nossos analisantes, que podemos compreender a complexa interação existente entre o semblante e o gozo. São aquelas palavras "captadas apenas com a audição", aqueles ruídos, estalidos (uma espécie de crepitação) ou aquilo que da língua salta aos ouvidos porque deixa evidente a diferença entre o corpo que se tem e o que escapa.

---

<sup>1</sup> LACAN, J. (2003[1971]). "Lituraterra". In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

- <sup>2</sup> IDEM. (1998[1956]). "O seminário sobre 'A carta roubada'". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 30.
- <sup>3</sup> LAURENT, É. (2010). "A carta roubada e o vôle sobre a letra". In: *Correio - Revista da Escola Brasileira de Psicanálise*, nº 65. São Paulo: EBP, p. 69.
- <sup>4</sup> CHENG, F. (2012). "Lacan e o pensamento chinês". In: *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, p. 176.
- <sup>5</sup> IDEM. *Ibidem*.
- <sup>6</sup> IDEM. *Ibid.*, p. 179.
- <sup>7</sup> JULLIEN, F. (2010). *El rodeo y el acceso. Estrategia del sentido en China, en Grecia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Todas as citações do livro de Jullien foram traduzidas livremente pela autora deste texto.
- <sup>8</sup> IDEM. *Ibid.*, p. 40.
- <sup>9</sup> IDEM. *Ibid.*, p. 54.
- <sup>10</sup> IDEM. *Ibid.*, p. 230.
- <sup>11</sup> Tao Te Ching é uma obra literária chinesa, traduzida como "O livro do caminho e da virtude", escrita entre 350 e 250 anos a.C. Sua autoria é atribuída a Lao Tzi. Não se sabe se este autor realmente existiu ou se a obra é um conjunto de provérbios vindos de uma tradição oral coletiva. Desta obra originaram-se diversas religiões e filosofias, especialmente o taoísmo e o budismo. ("Tao Te Ching". In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Tao Te Ching](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Tao_Te_Ching)>.
- <sup>12</sup> JULLIEN, F. (2010). *El rodeo y el acceso. Estrategia del sentido en China, en Grecia*. Op. cit., p. 329.
- <sup>13</sup> IDEM. *Ibid.*, p. 347.
- <sup>14</sup> IDEM. *Ibid.*, pp. 348-349.
- <sup>15</sup> F. Jullien diz que é recomendável que se leia a poesia chinesa "mastigando-a", numa infinita releitura e memorização para que haja uma espécie de osmose entre o interior e exterior e uma progressiva decantação e expansão do sentido. Essa recomendação lembra uma outra: quando se diz que para obter algo do sentido, é preciso ler Joyce em voz alta. Podemos pensar que essas estratégias permitem que se mantenha a distância necessária do sentido, a primeira por uma espécie de repetição e a segunda pela vivência da escuta da voz, e isso possibilita que o sentido se descole do escrito.
- <sup>16</sup> MILLER, J.-A. (2005/2006). *Peças Soltas*. Sexta sessão do curso VI de J.-A. Miller. Tradução de Elza de Freitas, p. 4.
- <sup>17</sup> LACAN, J. (2003[1971]). "Lituraterra". In: *Outros Escritos*. Op. cit., p. 16.