

Sobre a recomendação de Lacan para estudar a escrita poética chinesa e o mal-entendido: “há que se fazer poesia”.¹

About Lacan's recommendation to study Chinese poetic writing and the misunderstanding: “you have to do poetry”.

GABRIELA MASCHERONI

RESUMO:

O objetivo deste trabalho de investigação é pensar criticamente a respeito da ideia instalada no âmbito psicanalítico de que o analista deve fazer poesia – tentando sair dos polos da aceitá-la ou rejeitá-la. Para tanto, analisaremos o alcance da recomendação que Lacan faz aos analistas, no *Seminário 24*, para estudar o livro de F. Cheng, *La escritura poética china*, “para saber o que é a interpretação analítica”.

PALAVRAS-CHAVE: poética - poesia - interpretação - escrita - estrutura.

ABSTRACT:

The idea of this research advance is to think critically about the installed idea in psychoanalytic field that the analyst must make poetry - trying to give up of the bipolarity of accepting or rejecting it. Therefore, we will analyze Lacan's recommendation scope to analysts at Seminar 24 to study F. Cheng's book Chinese Poetic Writing “to know what analytic interpretation is”.

KEYWORDS: poetics - poetry - interpretation - writing - structure.

A respeito da publicação do livro *La escritura poética china*, de F. Cheng, Lacan – que havia estudado por um longo tempo com o autor sobre esta temática – escreve-lhe uma carta datada de 22 de abril de 1977, na qual diz: “Levei em consideração seu livro² no meu último seminário, dizendo que **a interpretação** – isto é, o que o analista deve fazer – **deve ser poética** [palavra ressaltada por Lacan]”.³

1 Nota da tradução: ao longo do texto o leitor vai encontrar os termos “escrita” e “escritura”. Optamos pelo termo “escritura” quando se trata de distinguir a noção corrente da escrita como registro da língua falada [escrita] da formalização da estrutura significante [escritura]. Visamos acompanhar mais fidedignamente a ideia presente no texto de que a escritura inconsciente se assemelha à escrita chinesa.

2 Escrito por Cheng, depois de se despedir de Lacan, e publicado em 1977.

3 Cheng, F. (2003). Lacan y el pensamiento chino, vários autores. Em *Lacan, el escrito, la imagen*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, pp. 151/172. (Tradução nossa).

Tanto no *Seminário 24* – que mais adiante analisaremos – como na carta que acaba de ser citada, Lacan, fazendo alusão à interpretação, fala de poética, não de poesia, embora a princípio pareça ser uma referência a esta. Primeiro, diferenciaremos minimamente poesia, poética e função poética para uma melhor análise do assunto.

O termo **poesia** vem do grego: ação, criação; adoção; fabricação; composição, poesia; poema, fazer, fabricar; engendrar, dar à luz; obter; causar; criar. Em sua definição clássica, é um gênero literário considerado uma expressão artística, uma manifestação do belo ou do sentimento estético por meio da palavra, em verso ou em prosa. Também é enquadrável como uma “modalidade textual”, um tipo de texto.⁴

Levando em consideração as ideias de “criação”, “causar”, “criar”, “engendrar”, já podemos dizer que a ideia de que a poesia seja apenas um fato estético, na medida em que belo, é pobre; basta ler os poetas que tratam deste tema ou ler um pouco de poesia. Edgar Bayley,⁵ por exemplo, defende que, para ele, o poema constitui uma aposta para encontrar a verdade, enfatizando que esta é muito próxima de sua sombra: a mentira e/ou a falsidade. Sustenta que há uma tendência a acreditar que a mentira é o completo oposto da verdade e que, contudo, **a mentira – ou o falso – é o que mais se parece à verdade ou ao verdadeiro**. O poeta está sob o influxo dessa sombra, mas finalmente nos diz e se diz, e é uma descoberta, uma revelação. Uma voz própria, que devém, que chega a nós. Sendo que a presença do poético, assim como a dimensão do sagrado, estão em nós, mas têm que chegar a ser. E chegam a ser **quando nos tornamos nós mesmos**, quando cada um consegue **ser fiel a si mesmo**; este **si mesmo** não é um ponto final, mas um processo, um constante devir.

Interessante: aqui, Bayley diz que a poesia pode fazer advir uma verdade por meio de sua ação poética. Mas parece se tratar de uma verdade relacionada à dimensão do ser – encontrar-se a si mesmo, fazendo alusão ao fato de que a poesia e o sagrado são presenças que estão em nós e que têm que chegar a ser. Essa “voz **própria**”, embora “chegue a nós”, parece advir como uma revelação, como um ditado divino; isto é, que, neste sentido, a poesia se uniria a um discurso da essência, ontológico.⁶ Mantenhamos isso em mente; depois, poderemos fazer uma diferenciação

4 <https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa>

5 Cf. Bayley, E. (1989). *Estado de alerta y estado de Inocencia*. Buenos Aires: Argonauta. Revisado em: http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/6313/1/Poesia_16_1994_pag_48_56.pdf.

6 Para ampliar este ponto, recomendo ler o capítulo 5 do livro de Agamben, *El dictado de la poesía*, no qual analisa, na articulação linguagem-vida, como a teologia, a psicologia e a biologia têm se aproveitado desse terreno para deixar sua impressão. Agamben explica como a poesia ficou impregnada com vestígios do teológico que ainda perduram.

poesia tem a ver com o nosso trabalho.

A **Poética**, por outro lado, é uma ciência ou disciplina que se ocupa da elaboração de um sistema de princípios, conceitos gerais, modelos e metalinguagem científica para descrever, classificar e analisar o discurso das obras de arte verbal ou criações literárias.⁷

Também faz referência, em geral, ao que se diz de qualquer criação que implique a possibilidade de pensar **em outro ou outros sentidos para além do dito**. E isso se relaciona finalmente com a **função poética da linguagem**, tal como aponta Haydée Montesano:

... a função fundamental na construção da mensagem (mensagem pela mensagem) e é a possibilidade de **evar a língua à potência na sua polissemia**, fato que, para além de sua condição ligada à arte verbal, permite estabelecer os efeitos significantes. [...] estes efeitos não necessariamente implicam efeito sujeito em termos da existência do inconsciente, o efeito sujeito poderia se dar **quando a função poética se articula com o texto clínico**.⁸

Outras formas linguísticas nas quais se percebe a **função poética** são **os provérbios**,⁹ **jogos de palavras, charadas, chistes**.¹⁰ Como afirma Jakobson, em *Lingüística y poética*, é importante ressaltar que:

Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma grande simplificação enganosa. A função poética não é a única função da arte verbal, mas apenas sua função dominante, determinante, enquanto **todas as demais atividades verbais atuam como constitutivo**

7 A origem da poética está na obra que Aristóteles assim intitulou. Em: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/poetica>

8 Montesano, H. (2021). *Texto clínico. Un nuevo género de discurso*. Buenos Aires: Letra Viva. (tradução nossa).

9 No Seminário 20, aula 2, Lacan afirma: "...é possível advertir, nas margens da função proverbial, que a significância é algo que se abre no espectro do provérbio [aforismo, refrão] à locução. Procurem no dicionário a expressão "beber a porrillo" [beber em abundância], por exemplo [...] Chega-se às expressões etimológicas mais absurdas. E há outras locuções igualmente extravagantes. O que querem dizer? Nada além disso: a subversão do desejo. Esse é seu sentido. Pelo barril furado da significância se esparrama a "porrillo" [em abundância] um bock, um bock cheio de significância. O que é esta significância? No nível em que estamos é o que produz efeito de significado." (tradução nossa).

10 Identificado por Roman Jakobson, o centro da função poética está na forma da mensagem que lhe imprime maior significação e contundência ao conteúdo. São próprias da função poética as diversas formas da literatura: o **romance**, o **conto**, a **poesia**, as **fábulas** e outras. Mas não é só reconhecível na literatura escrita ou consagrada no nível acadêmico, mas também nas formas populares do discurso, como os **provérbios populares**, as **lendas populares**, os **trava-línguas** e as **charadas** e **jogos de palavras**. Na linguagem como função poética, presta-se mais atenção às formas discursivas, em especial, às diferentes figuras retóricas ou literárias como a **metáfora**, a **analogia**, a **hipérbole**, a **metonímia**, o **hipérbato**, a **elipse**, a **descrição** e a **ironia**.

subsidiário, acessório. Ao estudar a função poética, a linguística não pode se limitar ao campo da poesia.¹¹

Julia Kristeva também destaca que, no funcionamento poético, alguns sentidos suplementares se infiltram na mensagem verbal, rasgando seu tecido opaco e reorganizando outra cena significante. Esta concepção nega a tese da linearidade da mensagem poética e a substitui pela da linguagem poética como rede complexa e estratificada de níveis semânticos.¹² Isto é, que pode surgir outro texto diferente da mensagem verbal – enunciado – e, para isso, é necessário que se reorganize em outra cena significante, passando de uma linearidade aparente a uma rede de relações semânticas. Podemos advertir como primeira conclusão que: **a poética ou função poética não é exclusividade da poesia.** Levemos isso em consideração ao pensar melhor nos ditos de Lacan.

Pois bem, Lacan realmente disse que devemos fazer poesia? Por que o estudo da escrita poética chinesa? **O que significa dizer que a interpretação deve ser poética?**

Em *Función y campo de la palabra y el lenguaje*, Lacan, ao falar sobre as disciplinas que convém estudar para a formação do analista, menciona a retórica, a gramática, e, ápice supremo da estética da linguagem, a **poética**, que incluiria a **técnica, deixada na sombra**, da **frase engenhosa** – veremos mais adiante que será relacionado ao chiste.

Guardemos esta ideia: a poética incluiria a técnica da frase engenhosa, propondo que o que fica na sombra é o mecanismo ou técnica dessa poética – não visível – que faz com que uma frase diga mais do que diz – a técnica que provoca um impacto maior que o que “dizem” suas partes, isto é, um impacto poético.

Analisemos, então, a **citação** na qual recomenda estudar a **escrita** poética chinesa; vamos analisá-la por partes.

No *Seminário 24*, aula 7, “La variedad del síntoma”, Lacan fala da leitura que o analista tem que fazer do que o analisante diz e que acredita ser verdadeiro – “acredita ser verdadeiro” porque o analista sabe, no entanto, que não fala senão ao lado do verdadeiro, enquanto o verdadeiro o ignora –; e defende: “que o verdadeiro não é o núcleo traumático” como defendia Freud, mas sim:

11 Jakobson, R. *Lingüística y poética*. (tradução nossa).

12 Cf. Kristeva J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos, p. 265.

... não há mais que a aprendizagem que o sujeito sofreu de uma língua entre outras, aquela que é para ele *lalíngua*, na esperança de *ferrer elle, lalíngua, aferrar, a ela*,¹³ o que se confunde com *fazer-real (faire-réel)*.¹⁴

Então, o verdadeiro pode se depreender da análise de lalíngua – fazer advir a outra cena que a linguagem ocupa por sua estrutura.¹⁵ Sustenta que **a função de verdade está amortecida**, por algo que prevalece; a cultura está aí tamponada ou apagada.¹⁶

O que um enunciado tem a ver com uma proposição verdadeira? Seria preciso [...] ver **sobre o que está fundamentado esse algo que não funciona senão para a usura, cuja verdade está suposta**. Seria necessário se abrir à dimensão da verdade como variável, do que chamarei de *varidad (varité)* [variedade],¹⁷ com o *e* de *variedad (variété)* [variedade] engolido.¹⁸

Se a verdade é uma variável, varia de acordo com o contexto ou o assunto em jogo: diz que essa variedade está engolida na crença de que há uma e está suposta. Um sentido é coagulado como verdadeiro, e isso é o que precisa ser desarranjado. Continua dizendo:

Não se deve tomar os ditos “ao pé da letra” [seria um autismo a dois]; [...] o motivo, para isso, é um obstáculo, já que, para dizer as coisas, não faz mais do que girar em círculos, repete o sintoma. O único saber continua sendo o saber das línguas.¹⁹

Agora, na poesia, tampouco é possível ler “ao pé da letra”. A poesia funciona sem se ancorar a nada fixo. Um discurso inesperado que tem muitas ressonâncias, o que é utilizado por alguns analistas para defender que é preciso “fazer poesia” para romper com o significado... **Qual é a diferença?** A princípio tínhamos a ideia da “técnica deixada na sombra”; mas ainda não é suficiente.

13 Jogo de palavras que faz alusão a: “aferrar/selar a ela, *lalíngua*, isto é, *aferrá-la*”

14 Cf. Lacan, J. (1976/77). *Seminário 24*, aula 7. (tradução nossa).

15 Aqui, Lacan faz alusão à estrutura elementar do parentesco: os pacientes não falam senão da relação com seus parentes, porque são os que lhe ensinaram *lalíngua*.

16 Cf. Lacan, J. (1976/77). Op. Cit: *Seminário 24*, aula 7. (tradução nossa).

17 “*varité*”, foi traduzido ao espanhol como “*varidad*”, condensando “*vérité* (verdad)” e “*variété* (variedad)”, dimensão da verdade como variável.

18 Lacan, J. (1976/77). Op. Cit: *Seminário 24*, aula 7. (tradução nossa).

19 *Ibidem*. (tradução nossa).

Vejamos como a citação continua:

... o analisante não conhece sua verdade dado que não pode dizê-la. O que defini como **não cessando de escrever-se, a saber, o sintoma, é aí um obstáculo**. Volto a isso – o que o analisante diz, esperando ser verificado, não é a verdade, é a *variedad* do sintoma. [...]

O discurso serve para organizar, para assumir o comando, é hipnótico e tem um efeito de sugestão. Um discurso é sempre adormecedor, **salvo quando alguém não o compreende**. Então, desperta.²⁰

Quando não compreendemos algo, fugimos da crença, nos fazemos uma pergunta, nos surpreendemos – a verdade que varia.

... **o despertar, é o real sob seu aspecto do impossível**, que não é escrito senão com força ou à força – é isso que se chama de contranatureza [...]

A verdade desperta ou adormece? Isso depende do tom com o qual é dita.

A **poesia** dita, é um fato, adormece.²¹

E me aproveito disso para mostrar-lhes a coisa que François Cheng *cogitou*,²² [...] [em seu livro *La escritura poética china*], **cujo cerne gostaria muito que vocês extraíssem**, se são psicanalistas, [...] verão que é **o forçamento por onde um psicanalista pode fazer soar outra coisa que não o sentido**. O sentido é o que ressoa com a ajuda do significante. Mas o que ressoa, isso não vai longe, é sobretudo fraco. **O sentido, isso tampona. Mas com a ajuda do que se chama a escrita poética, vocês poderiam ter a dimensão que poderia ser a interpretação analítica.**

É certo que a escrita não é isso pela qual **a poesia, a ressonância do corpo**, expressasse.²³ Mas **é surpreendente que os poetas chineses se expressem pela escrita. É**

20 *Ibidem*. (Tradução nossa).

21 Por que introduz a poesia? No *Seminário 25*, propõe que falar é fazer poesia. E, na citação do *Seminário 24*, aula 9, homologa a poesia à aglomeração do sentido, ao dito, ao discurso, portanto, à razão.

22 Na verdade, chama-se Cheng-Tai-Tchen, mas ele se denominou François com o objetivo de “ser absorvido” na nossa cultura, o que não lhe impediu de manter firme o que diz, ou seja, *La Escritura poética china*.

23 Aqui, Lacan parece fazer alusão ao corpo como a consistência do imaginário, vinculado ao sentido. No *Seminário 2*, consistência e sentido são articulados no nó. (Grifo nosso).

preciso que identifiquemos, na escrita chinesa, a noção do que é a poesia. Não que toda poesia – a nossa especialmente – seja tal qual podemos imaginá-la por aí. Mas, talvez, justamente sentirão ali algo que seja diferente, diferente do que faz com que **os poetas chineses não possam fazer de outro modo que escrevendo.**

Há algo que dá o sentimento de que eles **não se reduzem a isso**,²⁴ é que eles cantarolam. François Cheng enunciou diante de mim um **contraponto tônico**,²⁵ uma modulação que faz com que isso se cantarole [...].²⁶

Estar eventualmente inspirado por **algo** da ordem da poesia para intervir enquanto psicanalista? Isso é precisamente para onde (*vers* é “para onde”, mas também *verso*) é necessário orientá-los, porque a linguística é uma ciência muito mal orientada. Ela não se levanta [eleva] senão na medida em que um Roman Jakobson aborda francamente as questões de **poética. A metáfora, a metonímia, não têm alcance para a interpretação, exceto enquanto são capazes de fazer função de outra coisa, para a qual se unem estreitamente o som e o sentido.**

O que parece importante é que há algo da poesia que pode nos orientar, mas no sentido da relação som-sentido, como Jakobson o trabalha. **O que significa que se unam som e sentido?** Jakobson, citando Valery, diz que “a poesia é um ‘duvidar’ [ou um vacilar, o que fica entre] entre o som e o sentido”. Parece dizer que o que se escuta hesita porque o sentido não é *per se* desse som, mas que cada língua escuta um sentido diferente. Já veremos que a interpretação vai tratar de fazer furos no sentido, que, se está instalado ou cimentado no assunto abordado em uma análise, nosso trabalho consistirá em fazê-lo hesitar; estabelecendo cortes no discurso, para fazer cair o sentido coagulado. Mas, por sua vez, há momentos, quando a interpretação é mais exitosa e aparece a surpresa – “ah, é isso” –, que **se unem na interpretação som e sentido**, depois do processo de hesitação, e então **isso** cai, advém um sentido novo. Ao terminar o percurso da segunda volta da demanda e se estabelecer o encerramento do assunto particular dessa língua, advém um novo sujeito. Para que **isso** caia, primeiro, tem que haver vacilação, é necessário introduzir um furo. No fechamento se unem som e sentido.

24 ... a poesia falada, ao tamponamento de sentido, como “a nossa”.

25 Contraponto tonal. O *lǐ-shī* (*poesia de estilo novo*) é regido por regras tonais rigorosamente definidas. O poeta tem que respeitar a distinção entre o tom “plano” (o primeiro dos quatro tons) e os tons “obliquos” (os outros três tons, o “ascendente”, o “de ida” e o “de volta”). O primeiro tom é uniforme e de sílaba longa, e os demais tons são modulados e de sílaba breve (tema ampliado mais adiante). Embora se movam independentemente uma das outras, guardam relação entre elas. (grifo nosso).

26 Já veremos quando ressaltarmos as características dessa escrita que, nesse canto, se pode advertir a presença forte do Outro (A), assim como na simbologia que evoca. (Grifo nosso).

E a última parte desta citação:

É na medida em que **uma interpretação justa extingue um sintoma que a verdade se especifica por ser poética**. Não é do lado da lógica articulada – embora eu deslize ali dado o caso – que há de se sentir o alcance do nosso dizer. [...] A primeira coisa seria **extinguir a noção de belo** (poesia). Nós não temos nada de belo a dizer. **É de outra ressonância que se trata**, a ser fundada sobre o **chiste** [o que, em *Función y campo*, vemos que se denomina “a frase engenhosa”]. O chiste, para funcionar, requer uma estrutura compartilhada, uma *lalangue* particular. Daí sua função poética.

Um chiste não é belo. Não se sustenta senão por um **equivoco** ou, como diz Freud, por uma economia. Nada mais ambíguo do que esta noção de economia.

Mas pode-se dizer que a economia funda o valor. Ora! Uma prática sem valor, isso é o que devemos instituir.²⁷

Essa citação é muito rica: 1) o poético terá a ver com a extinção de um sintoma; 2) não é a partir da lógica articulada que nossa **interpretação** terá êxito, mas não é sem ela – sem o discurso ou a “poesia”, tal como surgia da parte anterior da citação – que poderemos ler/escrever; 3) trata-se de **outra ressonância**, diferente daquela da poesia – enquanto bela –, e está relacionada com **a do equivoco** (chiste); 4) o real – o despertar – é escrito à força, é contranatural; 5) o chiste se sustenta em um equivoco ou em **uma economia que funda o valor**, pelo qual propõe **instituir uma prática sem valor. O que “sem valor” implica aqui?**

Lacan faz alusão à economia da qual fala Freud em “O chiste e sua relação com o inconsciente”, onde situa o equivoco como uma das técnicas do chiste. Todas as técnicas do chiste se baseiam, para ele, em uma tendência à compreensão, a uma economia ou poupança que só serve se traz consigo um alívio do gasto psíquico, uma poupança de energia psíquica;²⁸ esta economia está inspirada na biologia e/ou na física termodinâmica.

Para Lacan, o valor é fundado por variáveis econômicas, mas se tratará de variáveis de

27 Lacan, J. (1976/77). *Seminário 24*, aula 7. Inédito. (Tradução nossa).

28 Todas as técnicas são formas de condensação com formação substitutiva (1) e aceitação múltipla do mesmo material (2 e 3). Vejamos quais são: 1) A condensação: a) com formação de uma palavra mista; b) com modificação; 2) A múltipla acepção do mesmo material: a) todo e parte; b) reordenamento; c) modificação leve; d) a mesma palavra plena e vazia. Duplo sentido: a) nome e significado material; b) metafórico e material; c) duplo sentido propriamente dito (jogo de palavras); d) equivocidade; e) duplo sentido com alusão.

intercâmbio, de perda e ganho no marco de uma relação regulada pelo mercado que outorga o valor. Inspirada na economia política do mercado de Marx, **cada coisa adquire seu valor em relação a um todo**. A diferença é que, em Lacan, a economia política se diferencia da de Marx na medida em que **está entrelaçada pelo significante**, em um contexto histórico e no campo discursivo, **despojada de qualquer referência empirista, material e/ou naturalista**. O equívoco estará relacionado com a introdução inesperada de um elemento na cadeia que interfere na medida em que está fora do valor homogêneo e aceito.

Propor uma prática sem valor, implicaria um “sem valor de mestre”; aquela que não outorga valor à homogeneidade do valor para esse ponto, mas que faz surgir a dimensão do valor particular que outorga o objeto *a*, que vai além de qualquer valor de uso ou de troca. Na posição do objeto *a*, o analista habilita e põe em jogo o que não cessa de não se escrever, ou seja, o impossível simbólico. Por sua vez, o analista “vai cair” como resíduo no final do percurso analítico, enquanto se sustentou como objeto *a*, queda que implica “sem valor”. Não um sem valor para o analisante —que pode trazer emparelhada uma possível melancolização ou niilismo.

Lacan propõe no *Seminário 24*, aula 2:

O único que conta é se uma peça tem ou não valor de troca. A única definição do todo é que uma peça valha em toda circunstância, [...] ou seja, homogeneidade de valor. O todo não é mais que uma noção de valor, o todo é o que vale em seu gênero, o que em seu gênero vale outro, a mesma espécie de unidade [...] e nesse aspecto se apresenta como consistente, como signo do todo, ou seja, do significado. O material se apresenta a nós como consistente e o que é consistente pode ser chamado de unidade [seria o que se apresenta como possível].

[...] *L'une-bévue* (inconsciente como equívoco) é o que se troca **apesar de que isso não vale a unidade em questão** [...].²⁹

O *limite* do possível é o impossível, o furo, a verdade, o **Real efeito do significante**. Quando lido e introduzido no discurso deixa de ser equívoco.³⁰

29 Lacan, J. (1976/77). *Seminário 24*, aula 2. Inédito. (Tradução nossa).

30 Cf. Baldovino, L. (2020). Tres toros anudados: otra especie de espacio. *El Rey está desnudo*, n°16, em <http://www.apola.com.ar/apola.asp>. Recomendado para ampliar o tema.

E, quando na citação, Lacan afirma que “**não é do lado da lógica articulada que tem de se fazer sentir o alcance de nosso dizer**”, parece fazer referência a que não é a partir do sentido, justamente a partir do senso comum, que se deve **intervir**. Não há que explicar, “nem tomar os ditos ao pé da letra”, nem ler a partir do valor de troca, a partir de uma lógica clássica com o valor de Verdadeiro ou Falso. É imprescindível uma leitura lógica relacional da matéria, na medida em que uma lógica engendrou realidade e tem um valor de verdade para essa realidade, para aquele sujeito/assunto. Uma interpretação com valor de verdade – poética, segundo o que propõe Lacan – tem que produzir um despertar desse lugar no qual se está adormecido. Será a leitura de um equívoco ou da introdução do mesmo a que pode produzi-lo, **mas dito equívoco só será tal em relação à lógica³¹ da estrutura**; o impossível advém dentro dela. Estaremos centrados nos furos de sentido, nas falhas, nos esquecimentos, nas repetições, nas contradições, etc. Ao lê-los e introduzi-los no texto analítico, propõe-se uma nova ordem dos elementos existentes, que furarão o discurso claro e unívoco para que uma verdade-variedade advenha.

No *Seminário 25*, aula 3, Lacan afirma:

Trabalho no impossível de dizer. Dizer é outra coisa, diferente de falar. **O analisante fala, faz poesia. [...] O analista, ele, abre trincheira (*tranche*). O que diz é corte, ou seja, participa da escrita, [...].³²**

Temos que escrever, traçar um corte, para que esse falar (ou poesia, em seu aspecto de sentido) possa ser um dizer, e dar lugar para que algo novo surja.

Continua:

... nem no que diz o analisante nem no que diz o analista há outra coisa diferente da escrita. [...] é por isso que o analisante diz mais do que quer dizer e o analista abre valas ao ler o que é aí do que quer dizer [...].

É pôr ênfase sobre o fato de que não há realidade. A realidade não é constituída mais que pelo fantasma e **o fantasma é, além disso, o que dá matéria à poesia...**”

Por que há algo que funciona como ciência? [suponho que esteja falando de ciência não conjectural/ religiosidade da ciência]. É pela **poesia**. [...] Seja o que for, inclusive

31 Parte da filosofia que estuda as formas e princípios gerais que regem o conhecimento e o pensamento humano, considerado puramente em si mesmo, sem referência aos objetos.

32 Lacan. J. (1977). *Seminário 25*, aula 3. Inédito. (Tradução nossa).

o que é desta prática, é também **poesia**, falo da prática que se chama a análise [e aqui é feita a advertência mais clara de sua posição com relação ao que chama de poesia...o recheio de sentido]: por que um certo Freud conseguiu com sua **poesia** – sua, quero dizer – instaurar uma arte analítica? É o que permanece absolutamente duvidoso.

Por que nos lembramos de alguns homens que triunfaram? Isso não quer dizer que o que eles conquistaram seja válido. **O que faço ali**, como observa alguém com bom senso, que é Althusser, **é filosofia. Mas a filosofia é tudo o que sabemos fazer.** Meus nós borromeanos são filosofia também. É filosofia que conduzi como pude, seguindo a corrente, se assim posso dizer, a corrente resultante da filosofia de Freud. [...]

Tudo o que acabo de enunciar no que diz respeito ao tecido (*étoffe*) que constitui o pensamento, não é nenhuma outra coisa além de dizer exatamente as coisas do mesmo modo.

O que se pode **dizer de Freud é que situou as coisas de um modo tal que isso triunfou.** [...] não é seguro que isto de que se trata seja uma composição, uma composição [...] – **para dar coerência a isso tudo** – [...].³³

Já podemos estabelecer que é diferente para Lacan fazer poesia e alcançar um efeito poético. Lacan relaciona o “**fazer poesia**”, então, com o falar, com a razão, com o fantasma – pois lhe dá a matéria –; com a ciência (clássica e moderna), com a filosofia e com a prática que se chama análise. Apontando que é uma crítica que ele faz, considerando que seu tecido ou estofó é o pensamento, o que sabemos **fazer**, é completar ou recheiar de sentido. Esse **fazer** estaria ligado ao significado, ao “estar adormecido”, ao discurso do ser – ditado pela poesia e ligado ao sagrado ou teológico, à verdade de si.³⁴ Usa “poesia” para indicar o recheio de sentido. Mas, no *Seminário 24*, aula 9, diz que **a poesia é efeito de sentido, mas também, e ao mesmo tempo, efeito de furo.** Pelo que temos visto, poderia se tratar do efeito poético que pode fazer advir outra coisa diferente ali, onde está claro como funcionamos, sair do relato no qual estamos apoiados. Mas o efeito poético – o advento do novo, da surpresa – **não é privativo da poesia; consegue-se também com outras produções de palavra.**

33 Lacan, J. (1977). *Seminário 25*, aula 3. Inédito. (Tradução nossa).

34 Ver Cap. 5, Op. Cit. Agamben, G. *El final del poema*.

Continuemos um pouco mais, com uma citação do *Seminário 24*, aula 9, e trataremos de pensar logo o porquê da escrita poética chinesa.

A ciência [...] é um despertar, mas um despertar difícil, e suspeito. [...] tudo o que é enunciado **até o presente** como ciência fica suspenso com a ideia de Deus. A ciência e a religião combinam muito bem juntas. **É um *dieu-lire***. Mas **isso não presume nenhum despertar**.³⁵

Felizmente, há um furo. Entre o delírio (*délire*) social e a ideia de Deus, não há medida comum. O sujeito se toma por Deus, mas é impotente para justificar o que se produz do significante, do significante S1, e ainda mais impotente para justificar que esse S1 o represente junto a outro significante, e que seja por aí que passam todos os efeitos de sentido, os quais são tampados imediatamente, estão em *impasse*. **A astúcia do homem é aglomerar tudo isso, já lhes disse, com a poesia, que é efeito de sentido (ou significado), mas também efeito de furo. Não há mais que a poesia, já lhes disse, que permite a interpretação e é aquela que eu não chego mais** [ou “já não posso fazê-lo”], **na minha técnica, ao que ela sustenta: não sou tão poête,³⁶ não sou poête-assez** [ou “pouate-suficiente”].³⁷

Mais adiante, nessa mesma aula, diz que... “**um poête é muito comumente o que se chama de um débil mental...**”. Enfatiza a necessidade de introduzir algo que no contexto não faz sentido, o que teria uma incidência diferente do sentido; é o que ele faz em seu ensino com diferentes operações; uma delas os neologismos. E acrescenta:

Como não sou débil mental, senão relativamente – isto é, como quase todo mundo – pode ser que um pouco de luz chegue a mim.³⁸

35 *dieu-lire*: condensação entre *dieu* (Deus) e *délire* (delírio), que deixa como plus o verbo *lire* (ler).

36 Em francês parece que figura “*puaete*”- *poeta* + *pasta* – ou *guata* (recheio), se consideramos “ouate” – pouaete. Na versão de Paidós: *poête* poderia ser o resultado da condensação entre a palavra *poète* (poeta) e alguma outra, talvez a *atè* de que fala no Seminário de *La ética del psicoanálisis*, em relação à tragédia, insensatez, engano. Trata-se da Deusa da fatalidade ou ações irrefletidas, também da cegueira moral. **Por sua vez, “poête assez” é homofônico a “potasser”** (estudar de forma aplicada).

37 Lacan. J. (1976/77). *Seminário 24*, aula 9. Inédito. (Tradução nossa). “Eu não sou bastante poeta” é como foi traduzido por Paidós, mas não é isso que diz a citação em francês. Em Staferla: “Il n'y a que la poésie – vous ai-je dit – qui permette l'interprétation et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne: je ne suis pas assez pouate, je ne suis pas pouatassez!”

38 Lacan. J. (1976/77). *Seminário 24*, aula 9. Inédito. (Tradução nossa).

Então, “não sou tão *poâte*, não sou *poâte assez*”, de nenhuma maneira, está dizendo que “não é poeta o suficiente”, no sentido que ainda lhe falta para chegar a sê-lo e que isso é o que teria que ser; tampouco diz “poeta”. Como vinha criticando o ser poeta ou fazer poesia na função analítica, então, “não ser o bastante *poâete*” tem um sentido positivo. Ele não é *poâete* o suficiente – recheado de sentido, aplicado – para intervir no equívoco que se supõe ao dito/poesia. Nem há de se fazer poesia – ou ser poeta – nem há de se evitar **toda** função da poesia. Não se trata de que o analista faça jogo com as palavras ou que tente uma **depuración** destas – indo ao sem-sentido ou buscando o sentido inacabado sem lógica estrutural. Mas sim, daquilo que é poesia na fala – efeito de sentido; “é o único que há”. No tamponar de sentido, fazer uma “leituescrita” lógica – localizar a letra, a unidade mínima que mantém o efeito significante – envolvendo assim o furo ou equívoco relativo a dito sistema ou estrutura combinatória e colocá-lo em função, revelando o sistema de saber que mantinha o discurso e que funcionava fazendo consistência, coagulando um sentido aprendido de *lalangue* que enredava a realidade e trazia sofrimento. E isso implicará a necessidade de uma escritura, uma formalização.

Depois de todo esse desenvolvimento, analisemos a recomendação de Lacan de estudar a escrita poética chinesa de Cheng. Até agora, vimos que: 1) propõe estudar a **escrita** poética chinesa, dado que a poesia **só se sustenta na escrita**; 2) afirma que a poesia falada adormece; o cantarolar com o qual se diz a poesia chinesa indica que há uma pretensão distinta do falar e que surge de uma escrita bem particular; 3) que trabalha em outro lugar além do sentido; para extinguir o sintoma, Lacan não sugere fazer poesia ou realizar uma operação de esvaziamento qualquer; 4) ele diferencia essa poesia de outras, especialmente a nossa, tal como a imaginamos; 5) não busca a beleza, mas sim o equívoco; 6) que, nesta escrita poética, há outra ressonância além do sentido.

Alguns aspectos da escrita poética chinesa³⁹

Tabla 1

印刷体	甲骨文	金文	小篆	隶书	楷书	草书	行书
虎							
象							
鹿							
鸟							

馬 會 廣 號 區
 马 会 广 号 区

Chinês tradicional

Chinês simplificado, usado atualmente.

39 Estudei majoritariamente o livro de F. Cheng que Lacan cita. Também *Vacio y plenitud* do mesmo autor, e alguns aspectos de *El carácter de la escritura china como medio poético*, de Ernest Fenallosa e Ezra Pound, cujos dados estão a seguir.

Fenallosa, em *El carácter de la escritura china como medio poético*⁴⁰ afirma que **o chinês é uma língua isolante** ou analítica, aquela na qual as palavras tendem a ser monomórficas – um morfema, unidade mínima da língua – e apresentam nenhum ou muito poucos procedimentos de derivação ou flexão – está livre do peso de casos gramaticais, gêneros, modos, tempos –, de modo que as palavras complexas são quase sempre o resultado de composição. É **não flexiva** – que não tem flexão gramatical: conjugação, declinação, gênero, número – e **é posicional** – valor posicional dos signos. Um caractere chinês constitui uma unidade móvel que exerce sua influência sobre as outras unidades e colabora com elas. A escrita chinesa não reproduz sons, mas sim evoca ideias; ideias que, quando se unem para constituir uma frase, mantêm sua independência. A frase chinesa adquire então o aspecto de um mosaico: uma clara tendência à abstração de estrutura analítica, precisa, concisa e de aspecto estático.

Por sua vez, em *La escritura poética china*, Cheng diz que se trata de **signos independentes do som e invariáveis; a escrita não é um mero suporte do idioma falado**, não há uma relação direta entre a escrita chinesa e a expressão oral. Cada ideograma ou caractere é monossilábico, uma unidade semântica mínima e invariável, o que lhe confere uma autonomia e, ao mesmo tempo, uma mobilidade no que diz respeito à possibilidade de se combinar com outros ideogramas, dado que estão isolados materialmente uns de outros por um vazio. Obtém-se um caractere complexo combinando dois caracteres simples. Por exemplo, a ideia “clareza” se obtém combinando o caractere simples do sol 日 e o da lua 月. Mas o caso mais geral de caractere complexo é do tipo “radical mais signo fonético”, ou seja, um **radical formado por um caractere simples, ou chave** – que indica a rubrica à qual pertence a palavra. Há 214 chaves: água, madeira, homem, etc.; e outra parte formada também por um caractere simples que serve de signo fonético — que para sua combinação ou concisão pode ser estilizado. Assim, a ideia “companheiro” está formada pela chave 人, “homem”, e por um caractere simples 半, que se pronuncia *ban*, que significa *metade*, — ideia de “outra metade” ou “homem que compartilha”. Os caracteres simples que buscam significar por si só têm um aspecto gestual e simbólico; mesmo quando são usados como elementos meramente fonéticos, são associados de qualquer modo com um sentido. **Não é uma linguagem denotativa**

40 Cf. Fenallosa, E. e Pound, E. (2001). *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor. Fenallosa (1853-1908) estudou o chinês clássico e a ele se refere. Japonólogo, historiador de arte, filósofo, sociólogo, etc., Ezra Pound (1885-1972) não falava chinês; como Fenallosa, não o dominava completamente e houve críticas a algumas das interpretações de um livro que traduziram –“Cathay” –, escrito original de Li Po, de 1915. Françoise Cheng domina sim o chinês.

que “descreve” o mundo, senão, **uma representação que organiza as relações e provoca os atos de significância**. O vazio é o espaço onde os signos se entrecruzam e se intercambiam de maneira não unívoca.⁴¹ A escrita poética chinesa, com seus ideogramas, carrega implicitamente a ideia verbal de ação – **ações em processo – e não a imagem de uma coisa**, que derivaria em um nome. Nesta composição, duas coisas unidas não produzem uma terceira coisa, mas sim **sugerem alguma relação fundamental**; por exemplo, o ideograma para “comensal” está formado pelo ideograma que corresponde a um homem e que corresponde a fogo. **Um autêntico nome, uma coisa isolada, não existe na natureza; as coisas são apenas os pontos de encontro de ações**. Um verbo puro, um movimento abstrato, tampouco cabe na natureza. O que o olho vê são coisas em movimento – e é o que a escrita chinesa tende a representar – ataca a ideia de “ser”. Em cada signo o sentido codificado nunca consegue solapar outros sentidos mais fundos sempre dispostos a brotar.

Cheng explica acerca de uma discussão que manteve com Lacan onde comentavam que o ideograma *yi*, que tem como sentido original “ideia” ou “intenção” (significado), goza de numerosas combinações com outros ideogramas para formar toda uma família de termos que giram em torno da noção de imagem, de signo e de significação. É assim que, a partir do núcleo *yi*, se monta a série: *yi-yu*, “desejo”; *yi-zhi*, “olha”; *yi-xiang*, “orientação”; *yi-xiang*, “imagem, signo”; *yi-hui*, “compreensão”; *yi-yi* ou *zhen-yi*, “significação ou essência verdadeira”; *yi-jing*, “estado para além do dizível”, que implica a ideia de superação com relação à palavra significada.

E toda esta série de palavras nos inspira constatar que, por um lado, o signo é o resultado de um desejo [...] e dotado de uma significação que, contudo, não a esgota, e que, por outro lado, **a verdadeira significação de um signo pode atuar eficazmente, e a superação do signo só pode se fazer a partir desta significação em si.**⁴²

Cheng comenta que o que fascinava Lacan eram esses **signos escritos como sistema**; sistema que está a serviço da palavra, embora guardando uma distância em relação a ela. Sendo capaz de transcrever fielmente a palavra, o sistema também pode, por todo um processo de eclipse voluntária e de combinação livre, engendrar em seu seio um jogo aberto, sobretudo, na linguagem poética na

41 Ver pp. 22 e 34 do livro citado de Fenallosa e Pound. Ali há muitos exemplos de escrita, assim como no livro de Cheng.

42 Cheng, F. *Lacan y el pensamiento chino*. Em: <https://es.scribd.com/document/185023263/Lacan-y-El-Pensamiento-Chino-FCheng>. (Tradução nossa).

qual, no interior de um signo e entre os signos, o Vazio-central brinca de pulverizar o domínio da linearidade unidimensional.⁴³ É aqui, quando Cheng faz alusão à carta que Lacan lhe escreveu, na qual diz que, levando seu livro em consideração, sugeriu aos analistas que **a interpretação do analista deve ser poética.**

... a ênfase a ser colocada sobre a escrita é essencial para a justa avaliação do que faz referência à linguagem [...] fato evidente, pela simples existência **de uma escrita como a chinesa** [...] A saber, que há elementos fonéticos, mas que há também muitos deles que não o são. **Sendo isso mais surpreendente porque, a partir do ponto de vista da estrutura [...] estrita do que pertence a uma linguagem, nenhuma língua se sustenta de modo mais puro que esta língua chinesa na qual cada elemento morfológico se reduz a um fonema.**⁴⁴

É então, precisamente aí, onde teria sido mais simples, se é possível dizer assim, que a escrita não fosse mais que a transcrição do que se enuncia em palavras. É surpreendente ver que, pelo contrário, a escrita longe de ser transcrição, **é outro sistema, um sistema ao qual eventualmente se prende o que é recortado em outro suporte: o da voz** [...].⁴⁵

O suporte material de um discurso é a letra – e no discurso analítico isso é especificamente o que se deve ler/escrever para interpretar. A escrita chinesa se assemelha à letra; se a letra permite a leitura, dita leitura está operando em relação a uma escritura.

Em *La lógica del fantasma*, aula 2,⁴⁶ Lacan afirma que a letra é a forma mínima do significante, que não se significa a si mesma, mas requer uma leitura que dê conta da estrutura em sua dimensão sincrônica; seu valor depende exclusivamente de suas relações diferenciais com outras letras. A escritura reduz a linguagem a uma série de regras e axiomas que minimizam a equivocidade da

43 *Idem.*

44 Fonema: unidade fonológica mínima que resulta da abstração ou descrição teórica dos sons da língua. Não é uma palavra, tampouco um significante, senão **o elemento último e indivisível do significante. Nas fórmulas de Lacan, o fonema está reduzido ainda mais, está reduzido à letra, que seria o átomo literal.** Daí a possibilidade que tem de habilitar para o analista uma multiplicidade de leituras diferentes. Mas na combinatória estrutural de um caso que os organiza não serão qualquer um. Não há uma significação que possa ser absoluta, pois sempre remete a outra. Na vida, o pensamento racional sempre remete ao mesmo; por isso desmontar essa significação — que vem do Outro — com a interpretação, é tão importante. Os fonogramas são caracteres compostos por uma parte semântica que indica o campo semântico ao qual pertence o caractere, e um elemento fonético, que proporciona uma pronúncia aproximada deste. Muitos caracteres foram criados derivados de outros por sua pronúncia semelhante, enquanto outros foram gramaticalizados e perderam seu significado original dando lugar a novas palavras.

45 Lacan, J. (2008). *El Seminario. Libro 16*, aula 20. Buenos Aires: Paidós. (Tradução nossa).

46 Lacan, J. (1966/67). *Seminario 14*, aula 2. Inédito. Versão de R. Rodríguez Ponte. (Tradução nossa).

linguagem. Trata-se de despojá-la o máximo possível de seu significado – com o fim de que seja transmissível o meio dizer da verdade – meio dizer, pois justamente não há metalinguagem.

A letra é, radicalmente, efeito de discurso. [...] Sir Flinders Petrie acreditou observar que as letras do alfabeto fenício se encontravam muito antes do tempo da Fenícia, em pequenas cerâmicas egípcias que serviam como marcas de fábrica. Isto quer dizer que **a letra surgiu primeiro do mercado, que é tipicamente um efeito de discurso**, antes de que alguém tivesse a ideia de usar letras. [...] a **letra chinesa** surgiu do discurso chinês muito antigo de uma maneira inteiramente diferente de como surgiram as nossas. Por sair do discurso analítico, as letras que aqui levo em consideração têm um valor diferente das que podem sair da teoria dos conjuntos. Seu emprego difere, contudo, – isso é o interessante – não deixa de haver certo vínculo de convergência. O bom de qualquer efeito de discurso é que está feito de letra.^{47/48}

Ao ler o *lapsus*, o significado fica em suspenso ou interrogado; esse é o valor do equívoco. Mas tal equívoco será em relação a uma lógica que está operando no nível do sentido e que não podemos desconhecer, não será sem ela; em tal caso não apelaremos a uma lógica clássica (V ou F) para interpretar, pois isso não desperta.

Sobre a linguagem poética chinesa propriamente dita, Cheng⁴⁹ aponta que é a cosmologia chinesa a que dá à poesia e às demais artes sua plena significação. Nela, apoia-se a poesia como linguagem, já que usa as ideias de Alento primordial, Vazio-Cheio, Ying-Yang, Céu-Terra-Homem, Cinco elementos, etc., relativos à Cosmologia. **O vazio é o eixo do pensamento chinês**; rege o conteúdo filosófico-religioso, o mecanismo de todo o conjunto de práticas significantes.⁵⁰ O **vazio** na filosofia chinesa é um elemento eminentemente vital e ativo. Ao introduzir descontinuidade e reversibilidade em um sistema determinado, permite que as unidades componentes do sistema superem a oposição rígida e o desenvolvimento em sentido único. O vazio é precisamente o signo pelo qual se definem como signos as demais unidades – como S (A). Tem um papel funcional, é ao mesmo tempo estado

47 Lacan, J. (2007). *El Seminario. Libro 20*, aula 3. Buenos Aires: Paidós. (Tradução nossa).

48 A letra, apesar de sua ausência de sentido, produz uma discursividade e é condição para a formalização de qualquer ciência: “pois, escrever que a inércia é $MV^2/2$ — MV ao quadrado sobre 2 — o que quer dizer? Se não é que, seja qual for o número de pessoas que ponhamos sob estas letras, estamos submetidos a um número de leis.” (Lacan, *Seminário 20*, aula 10) (Tradução nossa).

49 No livro citado e também considerando algumas referências de seu livro *Vacío y plenitud*.

50 Pintura, poesia, música, teatro e também as práticas relativas ao campo fisiológico: a representação do corpo humano, a ginástica Tai Chi Chuan, a acupuntura.

supremo da origem e elemento central no mecanismo do mundo das coisas. O vazio é o fundamento mesmo da ontologia taoísta. Antes de “céu-terra” é o “não haver”, o “nada”, o “vazio”.

O filósofo Byung-Chul Han comenta que:

... para a sensibilidade oriental nem a constância do ser, nem a perduração da essência fazem o belo. Não são nem elegantes nem belas as coisas que persistem, subsistem ou insistem. Belo não é o que se sobressai ou se destaca, mas o que se retrai ou cede; belo não é o fixo, mas o flutuante. Belas são coisas que levam as pegadas do nada, que contêm em si os rastros de seu fim, as coisas que não são iguais a si mesmas. Belo não é a duração de um estado, mas a fugacidade de uma transição. Belo não é a presença total, mas um aqui que está revestido de uma ausência.⁵¹

A cultura do longínquo oriente se caracteriza pela **ausência**, em contraposição à cultura ocidental, que defende a **essência**. A essência é substância, o que subsiste, o imutável; o Um, que resiste ao Outro. O Ser, como exigência, **não** domina o pensamento chinês. A falta de essência no pensamento oriental está associada ao caminhar, ao não habitar. O andarilho se esquece de si mesmo, nada deseja, não se aferra a nada, e não deixa pegadas. Só o ser gera marcas.⁵² E **o pensamento é um estar do qual não participa ninguém; o falante está ausente**.⁵³ No ocidente, o acontecimento é pensado com sujeito, no oriente sem ele; e sem direção.

Até aqui já temos elementos suficientes para interpretar o porquê da recomendação de Lacan do estudo da escrita poética chinesa para saber o que é uma boa interpretação analítica. Está claro que não sugere fazer poesia como modo de intervenção, mas que, sobre a poesia que é o falar, realizar uma escritura formal do que o texto afirma. A possibilidade de que as interpretações assumam uma forma similar à da escrita chinesa permite introduzir o vazio ou furo que faz advir as possíveis outras leituras semânticas além daquele discurso coagulado lido univocamente. Evidentemente, isso não implica romper o sentido de qualquer maneira e cair em um sem-sentido, mas sim responder a uma leitura formal estrutural que terá uma direção.

Para não contar tudo o que diz o livro – recomendo muito sua leitura –, limito-me a nomear certos procedimentos que permitem que a escrita chinesa seja ambígua, polissêmica, estruturada, sem

51 Byung-Chul Han (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Medio Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra. p. 136. (Tradução nossa).

52 Na Coreia, por exemplo, não se diz “penso que”, mas algo como “a ideia fez morada em mim” (embora tampouco seja de todo correto, porque falta subjetividade à formulação coreana, falta sujeito).

53 Em vez de “Veja o mar” se diz algo como “a vista do mar existe”. O “isso fala” parece articular com outro discurso que não é o do mestre. O sujeito está presente na oração às vezes, mas é alheio ao indivíduo, à pessoa.

protagonista, onde a relação com o Outro é intrínseca ao sistema. Ao ser semelhante à escrita da fórmula e da álgebra de Lacan, pensar nestes procedimentos será de utilidade para pensar nas nossas intervenções.

A poesia chinesa tem uma gramática poética específica; a função condiciona a língua. O conciso e o abstrato dessa escrita conduz a uma **ambiguidade bastante especial**: não quer dizer que uma determinada expressão, ou uma frase concreta, deixem a dúvida no leitor de uma correta interpretação do que o escritor queria dizer, nem que o leitor tenha que escolher uma das possíveis interpretações, nem que o poeta tenha querido abandoná-lo diante da possibilidade de escolher entre distintas interpretações. **Mas sim que o poeta quer comunicar simultaneamente uma multiplicidade de significados**. Qualquer interpretação seria unilateral e incompleta.

A escrita não é denotativa, está formalizada, não é unívoca, não encerra o sentido, não tampona, não significa. Responde a uma estrutura, a uma legalidade cujo elemento mínimo é a letra com um jogo combinatório de relações.

Como se manifesta o vazio na escrita poética chinesa? 1) mediante a supressão de certas palavras gramaticais – chamadas palavras-vazios – e 2) mediante a instituição, dentro de um poema, de uma forma original: o paralelismo.

- 1) O vazio é levado a cabo através do jogo sutil entre as palavras plenas e as palavras vazias. A **ausência de pronomes pessoais** na poesia é completa;⁵⁴ há também supressão de indicadores pronominais, o que faz com que o discurso objetivo e/ou descritivo coincida com o discurso interior e ao mesmo tempo haja **um diálogo incessante com o outro**. **Ao não haver protagonista**, o poeta procura criar a consciência de que **o outro nunca está do lado oposto**. Com a elipse das pessoas verbais, o homem fala através das coisas, criando uma linguagem ambígua – ausência de *shifter*. Combinado também com a **elipse de preposições e comparativos**, esvazia-se o verbo de qualquer indicação de direção, o que suscita uma linguagem reversível, na qual sujeito e objeto, fora e dentro, estão em uma relação de reciprocidade.

Introduzo apenas um exemplo para dar uma ideia, mas sugiro consultar os livros citados para um estudo mais exaustivo do sistema de escrita poética chinesa. O poema seguinte nos mostra o poeta quando vai visitar um ermitão:⁵⁵

54 Há versos onde um “eu” e um “tu” estão implícitos no poema, sem que, em nenhum momento, sejam usados pronomes.

55 Com a limitação que tem o estar “traduzido”.

Um caminho / atravessar muitos lugares
 Líquenes-musgos / perceber sandálias pegadas
 Nuvens brancas / rodeando ilhota aprazível
 Mato profuso / travando porta vã
 Chuva passada / contemplar pinheiros cor
 Colina contínua / alcançar água manancial
 Córrego flor / revelar Chan espírito
 Frente a frente / já fora de palavras⁵⁶

O tempo verbal é expresso por meio de elementos adjuntos ao verbo, tais como advérbios, sufixos ou partículas modais ou de tempo; **não existem as conjugações verbais** – sou, és, é, somos, etc.–; os verbos costumam estar no infinitivo. Então, para expressar a pessoa verbal, elas devem estar sempre acompanhadas de um pronome.

A introdução do vazio na escrita poética chinesa afeta também o desenvolvimento linear do tempo, introduzindo um movimento circular que entrelaça o sujeito com o espaço originário; o vazio jaz ao mesmo tempo na origem e no seio de cada coisa – objeto *a*. O vazio favorece a interação, e ainda a transmutação entre céu, ligado ao espaço; e terra, ligada ao tempo, por isso, entre espaço e tempo.

A consequência de todas estas elipses é a diminuição das obrigações sintáticas, reduzidas a umas quantas regras mínimas, que é o mesmo que Lacan propõe sobre a escritura que temos que fazer. A forma na qual se agrupam as palavras permite decidir qual é o sentido. Os substantivos e os verbos, assim como certos advérbios, adquirem uma grande mobilidade combinatória. Como as palavras são invariáveis, a forma de uma palavra não indica a que classe pertence, incrementando o jogo entre o nominal e o verbal, e introduzindo na língua a dimensão do vazio.

2) **O paralelismo** se baseia na alternância ou oposição de versos paralelos – emparelhados ou dísticos –⁵⁷ e versos não paralelos que, por sua organização interna especial, introduz uma ordem

56 (Tradução nossa).

57 Estrofe de dois versos que rimam entre si em forma consonante ou dissonante. Também faz referência a começar os versos ímpares com uma mesma palavra e os emparelha com outra diferente que irá se repetindo. Utilizando paralelismos, pode-se repetir a mesma construção de versos.

Por exemplo:

distinta na progressão linear da linguagem, uma ordem autônoma que gira sobre seu próprio eixo, na qual os signos se correspondem e se justificam uns aos outros. Estes procedimentos, pela descontinuidade e reversibilidade que engendram na programação linear e temporal da linguagem, criam uma relação aberta de reciprocidade entre o sujeito e o mundo objetivo, permitem o processo de interiorização e de transformação mediante os quais cada coisa realiza sua identidade e sua alteridade, e com isso alcança a totalidade. Apesar da afirmação de uma ordem semiótica que contém sua própria negação, os signos continuam de pé, permanentes, invariáveis, independentes da mudança fonética.

No nível prosódico – investimento de certa sílaba –, o vazio é introduzido com o contraponto tonal e o paralelismo dos versos da “poesia regular” (oitava), que instaura a interação dialética entre Yin e Yang. A ordem fônica envolve o estudo da cadência, a rima, o contraponto tonal e os efeitos musicais.⁵⁸ No livro de Cheng, tudo está bem explicado; o que importa para nós é esse canto que Lacan mencionava e que se produz no dizer, que se impõe pela legalidade da estrutura – desligada do ser e sim, ligada ao entorno, ao Outro, às ideias filosóficas que sustentam seu mundo.

O conjunto que formam os signos, amortizando-se ou opondo-se, prova o sentido.

No **nível simbólico**, o vazio na poesia se manifesta nas imagens metafóricas retiradas da natureza, pela transferência de sentido e o movimento de ida e volta entre sujeito e objeto que implicam.⁵⁹ As imagens não são elementos que arrematam a posteriori uma linguagem pré-estabelecida, mas sim que constituem as fundações dessa linguagem e participam ativamente de sua estruturação.

O conjunto formado pelos ideogramas, pelos vínculos que estes mantêm com as coisas e entre si, constitui um sistema metafórico-metonímico.

As flores perfumadas enchem o campo
As andorinhas inquietas cruzam os ares.

58 A rima cai sempre nos versos pares, com exceção, às vezes, do primeiro verso. Os versos ímpares não têm rima, (outra oposição estrutural). O poeta tem que escolher para a rima uma palavra de tom “plano”, o tom mais uniforme e longo dos quatro tons de chinês antigo, e os tons “oblíquos” (o “ascendente”, o “de ida” e o “de volta”). Este contraponto tonal gera pequenas colisões: a cesura é como uma parede contra a qual batem as ondas rítmicas: disso resulta uma força inversa que gera um ritmo contrário e suscita o movimento dinâmico do verso, e sintaticamente agrupa as palavras do verso em dois segmentos distintos que se opõem ou que mantêm vínculos de causa e efeito. Trata-se de um movimento que gira sobre si mesmo. Cada elemento, uma vez surgido, “volta” e remete em seguida ao seu contrário situado no outro extremo da figura e que surgiu primeiro. Jogo de perseguição (**perseguição de um eu sempre outro?**) ao par fora e dentro, no tempo e fora do tempo.

59 Ver Op. Cit. Fenallosa, p.18.

Exemplos de “figuras” metafóricas comuns na língua:

- Ideogramas – ou caracteres – compostos de dois elementos: coração + outono = melancolia, tristeza; homem + palavra = confiança, fidelidade.
- Termos de dois caracteres que formam metáforas: tambor-dança = incentivar, incitar; lança-escudo = contradição

Sintagmas que formam expressões simbólicas: polvo vermelho: coisas deste mundo, vaidade da glória; vento primavera: êxito, satisfação; pinheiro verde ou bambu reto: retidão, pureza. Estas estruturas permitem prescindir do discurso-comentário e unir, com grande economia, a consciência subjetiva e os elementos do mundo objetivo.

A poesia chinesa tem suas leis, sua estrutura. Podemos fazer uma tradução literal dos ideogramas nos poemas e depois podemos fazer uma interpretação, mas isto não chegará a dizer o que o poema diz. Os ideogramas têm uma presença mais intensa, laços aparentes ou explícitos que se costuram uns aos outros e orientam o sentido do poema em muitas direções diversas. **O que é o intraduzível? Aquilo que a letra não conseguiu transcrever, mas sobretudo aquilo que a letra acrescentou à língua.**

A interpretação analítica tenta furar o texto cuja significação é unívoca.

O significado não está relacionado com o que se escuta, mas com o ato de ler no que se escuta. O que se escuta é o significante, o significado é o efeito do significante [...].

[...] **chamamos interpretar a esse ler o que se fala.** Se é possível interpretar, no sentido de produzir um ato pelo qual converte o significante na letra e gera por essa via a significação, é evidente que esta não provém da fórmula proposta pelo fantasma (o que dá matéria à poesia, dizia antes Lacan na citação), segundo a qual estaria determinada, em cada um de nós, pelo modo particular em que se inscreve $\$ \diamond a$. Ali fica fixada a significação para nós, na medida em que **o atravessamento do fantasma implica o ato de ler o que é dito**, leitura que necessariamente irá modificando a significação. [...] **a fórmula não tem significação *per se***, quer dizer que o mais próximo que se pode chegar, em relação ao desejo, é o ato mediante o

qual se interpreta o que isso diz [...]. Foi feito um axioma dessa frase que oculta a castração do Outro. Por quê? Porque aí o significante significaria.⁶⁰

Nosso trabalho é ler/escrever o texto analítico, a escritura que mantém o discurso.

A escrita poética chinesa se faz escrevendo, com os elementos mínimos dentro de uma estrutura com elementos e legalidades definidos, todos eles invariáveis. Escrita que trabalha à maneira da letra. Nós, ao estudar os procedimentos de escrita, podemos apreendê-la para interiorizar um modo de interpretar/escrever, traçar ou resolver o discurso de maneira ambígua, com seu vazio interno.

Então, “**interpretação poética**” não faz alusão, em Lacan, a fazer poesia. Mas sim, primeiro, a pôr em função a poética que a linguagem tem por estrutura que, como vimos, não é exclusividade da poesia e, além disso, e principalmente, que se sustente em uma escritura estrutural. Ele diz que, para nós, a interpretação tem que se apoiar na técnica da frase engenhosa – equívoco, chiste. Para tanto, escrevemos, formalizamos a estrutura mínima relacional significante – a letra – que mantém o assunto, colocando em função o vazio ou furo, para fazer balançar o já significado, e intervimos a partir daí com a ambiguidade necessária para que não volte a se preencher com o sentido, com a “poesia”, com a razão, etc.

A intervenção tem que cair no intervalo, para ver como esses termos se articulam. Encontrar, no dito, as possíveis combinações significantes para interpretar o dizer. Fazer uma intervenção cuja estrutura contemple a possibilidade de combinar os significantes de maneira tal que sejam geradas tensões entre opostos, um furo interno, que os elementos possam participar de outra cena além da significada, e que desvende a estrutura que mantinha o padecer. Por em tensão certas consistências imaginárias para restituir a dimensão da verdade foracluída ao campo do saber, um ato, um efeito “poético” resultante da estrutura⁶¹ ficando implicado um impossível – ou um real – que possa produzir uma mudança de realidade. E isso é aleatório, porque é de cada caso.⁶² A leitura/escritura do que sustentava o discurso a interpretação – via outra lógica – pode fazer advir uma verdade fora da lógica do sentido. Efeito surpresa.

60 Eidelsztein, A. (2004). Seminario dictado en la UBA: *La lógica del fantasma*. Inédito. (Tradução nossa).

61 Como as estruturas clínicas em Lacan, que são padrões de leitura puramente formais, não têm conteúdo já determinado por uma experiência. Ou outra ferramenta de leitura como são as instituições (o que pode dizer de sua família, religião, filhos, trabalho, dinheiro, moradia, cônjuge, drogas, escolaridade, etc.).

62 Na clínica da palavra — não do significante — isso não é possível (ou na poesia que imaginamos, segundo Lacan), o material ali é o que diz o paciente, não há mais do que isso.

Nossas intervenções têm que ter uma boa direção e apontar o fechamento – bucle/dupla volta – do assunto, envolvendo o objeto a , respondendo à estrutura em jogo e não a uma polissemia infinita indefinida.

A letra tem uma primazia sobre o significante – em um sentido lógico –; ao se definir como uma unidade mínima, indivisível, localizada e diferencial – puro traço – em sua combinatória produz o significante do qual dependem os efeitos de significação, é produtora de sentido. E, na medida em que carece de sentido, é o objeto teórico mais adequado para a formalização, suporte do matema. Lacan produz o matema para contrariar a verdade do ser, do recheio de sentido, da extrema singularidade, que não articula nada.

BIBLIOGRAFIA

- 1- Baldovino, L. (2020). Tres toros anudados: otra especie de espacio. *El Rey está desnudo*, nº16, em <http://www.apola.com.ar/apola.asp>
- 2- Byung-Chul Han (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Medio Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- 3- Cheng, F. (2003). Lacan y el pensamiento chino. Em *Lacan, el escrito, la imagen*, Varios autores, Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- 4- Cheng, F. (1977). *La escritura poética china*. España: Pre-textos.
- 5- Eidelsztein, A. (2004). Seminario presentado naUBA: *La lógica del fantasma*. Inédito
- 6- Kristeva J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos.
- 7- Lacan. J. (1966). *Seminario 14*. Inédito.
- 8- Lacan. J. (1976/77). *Seminario 24*. Inédito.
- 9- Lacan. J. (1977/78). *Seminario 25*. Inédito.
- 10- Lacan. J. (2007). *El Seminario. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- 11- Montesano, H. (2021). *Texto clínico. Un nuevo género de discurso*. Buenos Aires: Letra Viva.

GABRIELA MASCHERONI

Psicanalista. Membro da APOLa Sociedade Psicanalítica.

Autora de *Los neologismos de Lacan. Una teoría en acto* (2014) e coautora de *La mujer y lo femenino. Un discurso disruptivo desde el psicoanálisis de Lacan*. (2020)

e-mail: g_mmasch@yahoo.com