4. A letra entre Arnaldo Antunes e Jacques Lacan

Terceiro capítulo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

4
A letra entre Arnaldo Antunes e Jacques Lacan

4.1_ Porque Arnaldo Antunes?

Se para nos aproximarmos do que seria o *savoir-faire* com *lalíngua*, é preciso voltar-se para o lado dos escritores e poetas, optamos por seguir com um dos mais influentes artistas brasileiros na contemporaneidade, autor de um intenso trabalho presente tanto na poesia, quanto na música, na performance, nas artes plásticas e no videografismo: Arnaldo Antunes.

Nossa escolha baseia-se no fato de que Antunes considera que, em todo o processo de criação artística que experimenta, o que importa mesmo é o trabalho com a palavra:

> O trabalho com a palavra em si é o que une as linguagens. Meu interesse é sempre ir envolvendo a palavra: palavra entoada, palavra berrada, palavra cantada, enfim..." (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000)

O trabalho com a palavra é a intersecção entre essas linguagens por onde ele circula: a palavra para ser lida, escutada, vista e contaminada por outros códigos, incluindo o silêncio:

> Quem trabalha com música ou quem fala qualquer discurso não está trabalhando só com as palavras em si ou com os sons, mas está trabalhando com elas e com o silêncio que as reveste. (Antunes, Revista Cult, novembro de 1997, p.13)

A aposta de Antunes interessa diretamente à clínica psicanalítica já que, ao trabalhar com a palavra, nem o poeta, nem o psicanalista deixarão de se haver com o silêncio que a reveste.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

O psicanalista lida não apenas com as palavras e seus intervalos, mas com a ressonância e o silêncio da pulsão, com a palavra imprevista ou com o que não silencia na psicose.

Manteremos os dois campos distintos, a psicanálise e a poesia de Antunes, que não se confundem em seus propósitos, mas sublinharemos que elas têm em comum o trabalho com o que há de material na palavra. A proposta é que possamos aprender com a poesia de Antunes sobre essa materialidade com a qual o campo da psicanálise também lida.

4.2_ **Antunes no cenário artístico brasileiro**

O filósofo José Thomaz Brum, ao visitar a exposição *Escrita à Mão*, de Arnaldo Antunes, na galeria Laura Marsiaj - Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, em 2003, declarou:

> Arnaldo Antunes medita sobre o precipício das palavras. Armado com tintas de carimbo, ele produz um vaivém incessante, um jogo de esconde-esconde entre as letras e as formas. Ora o poema se destaca — nítido — na superfície, ora naufraga lentamente em uma mancha cuidadosamente desenhada.
> Entre esses extremos, várias gradações se sucedem — como se os grafismos incorporassem tonalidades de voz ou entonações diferenciadas de locução. Mas a língua colorida, aqui, é a do traço, que ora se esgueira acompanhando o sentido, ora o pulveriza com uma sonora gargalhada. (Brum, 2003)

Trata-se de uma exposição individual de caligrafias, traços, riscos e manchas de palavras sobre superfícies diversas. Letras de criança, letras de forma, assinaturas ilegíveis, uma profusão de enigmas manuscritos, fazendo da palavra, dilúvios gráficos. A língua é "a do traço", que pode dirigir-se ao sentido ou à sonoridade da gargalhada. (*Ibid.*)

Antunes nasceu na década de 60, em São Paulo. Começou a desenhar e a escrever poemas em torno dos treze anos, momento que define como o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

do nascimento de seu interesse pelas linguagens artísticas de um modo geral[1].

Sua trajetória artística chegou ao grande público em 1984, com os Titãs[2], com quem gravou sete discos durante dez anos. No início dos anos 90 decidiu dedicar-se ao trabalho solo e inaugurou a nova fase com *Nome* (1993), um misto de CD, livro e filme.

Arnaldo Antunes tem quase 30 anos de uma inquieta carreira. Escreveu 14 livros, lançou 10 discos-solo[3], além de um com os Tribalistas (2002), os 7 com os Titãs e *O pequeno cidadão* (2009), que foi gravado a partir das composições, dele e de amigos músicos, direcionadas às crianças, com a participação de seus filhos. Concebeu e participou de composições de trilhas sonoras para pelo menos 4 filmes e 1 espetáculo de dança do Grupo Corpo, fez inúmeras participações em CDs de outros artistas e expôs suas artes plásticas, gráficas, digitais, caligrafias, instalações, poemas visuais e performances pelo Brasil e pelo mundo afora.

Seu primeiro livro, chamado **OU E**, foi publicado em 1983: um álbum de poemas visuais, editado artesanalmente:

> OU E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema. (Cine-letra; ou/e, por Nuno Ramos, em Folhetim, 15/01/1984 – Folha de São Paulo. Citação retirada do site oficial de Arnaldo Antunes em 10/09/2008: www.arnaldoantunes.com.br, seção correspondente à Biografia.)

---

[1] Remetemos o leitor à entrevista concedida por Arnaldo Antunes ao Programa Roda Viva da TV Cultura em 2000 e ao site oficial do artista na web: www.arnaldoantunes.com.br - seção Biografia.

[2] Banda de rock brasileira composta, neste momento, por Arnaldo (vocal), Paulo Miklos (vocal e sax), Sérgio Britto (vocal e teclado), Branco Mello (vocal), Nando Reis (baixo e vocal), Marcelo Fromer e Tony Bellotto (guitarras) e André Jung (bateria).

[3] A série de registros discográficos autorais segue com *Alguém* (1995), *O silêncio* (1996), *Um som* (1998), *O corpo* (2000), *Paradeiro* (2001), *Saiba* (2004), *Qualquer* (2006), *Ao vivo no estúdio* (2007), que também foi lançado em DVD, e *Iê iê iê* (2009).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

Na maioria das vezes, Antunes é apresentado como poeta, videomaker, cantor e compositor, mas ele mesmo se apresenta como alguém que tem "dificuldade com a idéia de especialização" (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000) e, assim, segue se posicionando no rol dos ditos "inclassificáveis". (*Ibid*.) "Eu vivo nesse lugar da indefinição", diz. (*Ibid*.)

O artista aponta a existência de uma cobrança social por especialização e a associa a tentativas de reconstituição de um tempo onde os meios culturais não misturavam linguagens:

> ...eu cresci num meio em que isso já tinha sido conquistado. Para mim, não é mais uma meta. É *um a priori* do qual eu parto com naturalidade, porque venho de uma geração posterior à da Tropicália, da Poesia Concreta, do Cinema Novo, do cinema underground, coisas que trabalharam nessa direção[4]. (Antunes, 2006:341, grifo nosso)

Caetano Veloso e Gilberto Gil, ícones da Música Popular Brasileira, consideram Antunes "filho do tropicalismo", movimento artístico-político-cultural do final dos anos 60 que marcou uma ruptura dentro da tradição musical brasileira desde a bossa nova. (Veloso, 1997:210)

Antunes cita Oswald de Andrade com a Antropofagia, a poesia concreta e os tropicalistas como movimentos vanguardistas brasileiros que lhe serviram como base, apesar de suas influências artísticas abarcarem um universo amplo e bastante diversificado. (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000)

Em 1924, em pleno Modernismo, Oswald de Andrade já publicava no Jornal Correio da Manhã seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, onde defende uma nova condição para o poeta brasileiro. Seguem alguns trechos do *Manifesto*:

> [...] A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.
> *Mas houve um estouro nos aprendimentos.* Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.
> [...]
> A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.
> [...]

[4] Entrevista concedida por Arnaldo Antunes a Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

> Uma nova perspectiva.
> Uma nova escala.
> Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.
> O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geômetra e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.
> [...]
> A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.
> Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo.[5]
> (Andrade *apud* Teles, 1973:203, grifo nosso)

A língua "sem arcaísmos, natural e neológica", com a "contribuição de todos os erros", como diz Oswald de Andrade, é a língua à qual Antunes se dedica em sua manipulação poética e é também, como veremos, a língua para a qual Lacan direciona o olhar da psicanálise.

A poesia concreta, é, além do tropicalismo e a Antropofagia, uma "preciosa" influência citada por Antunes (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000), de onde ele capta o essencial do trabalho com a materialidade da palavra, com a língua neológica. Afinal, a Antropofagia é anterior ao concretismo e se constitui como uma de suas principais referências.

Arnaldo Antunes revela em suas manifestações poéticas, a preciosidade da herança que recebeu da poesia concreta, como veremos mais à frente. Por esse motivo, deixaremos de lado o tropicalismo e seguiremos com o concretismo.

Segundo Francisco Bosco[6], Antunes faz uso de uma certa "percepção histórica de que a vanguarda cumpriu sua função de desassombrar o campo da arte." (*Ibid.*, p. 350) A expressão "desassombrar a arte" aparece relacionada por Bosco à conquista estabelecida pela vanguarda dos anos 50,

[5] Esse texto foi publicado pela primeira vez no jornal carioca Correio da Manhã, edição de 18 de março de 1924. No ano seguinte, uma forma reduzida e alterada do *Manifesto* abria o livro de poesias *Pau-Brasil*. Para uma análise mais ampla do contexto de tal *Manifesto* de Oswald de Andrade, recomendamos a leitura de *Manifesto da Poesia Pau-Brasil (fragmentos)*, de Gilberto Mendonça Teles (1973).

[6] Francisco Bosco é escritor, letrista, ensaísta, Doutor em Letras pela UFRJ e autor de vários livros, sendo o mais recente: *Banalogias: O Indireto Afetivo na Linguagem do Carioca*, lançado pela Editora Objetiva em 2007.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

como o movimento concretista, que sustentou firmemente a idéia de que não há qualquer determinação *a priori* do que seja arte[7].

O surgimento dos movimentos artísticos de vanguarda, no começo do século XX, provocou uma transformação cultural da qual ainda fazemos parte. (Aguilar, 2005:29) Não é simples definir o que é a vanguarda. Peter Bürger orientou seus estudos críticos a partir de um único critério: "a superacão da instituição arte" (Bürger, 1987:33).

Já Gonzalo Aguillar entende que é preciso considerar os aspectos históricos e políticos no contexto das vanguardas. (*Ibid.*, p. 30) Ficaremos com a definição mais geral de vanguarda em Aguilar: "Ruptura com a tradição e produção de novas condições de trabalho" concebidos pelo enfrentamento e a intervenção na "categoria do novo". (*Ibid*., p. 34)

O cruzamento de gêneros diferentes de literatura e a mistura de códigos de linguagem artística na poesia concreta, nosso exemplo de vanguarda, permite que Aguilar defina o poeta desta linhagem como um "designer" da palavra. (*Ibid*., p. 37)

O aspecto vanguardista da poesia concreta, apesar do furor polêmico que causa[8], funcionou, no trabalho de Antunes, como núcleo de um processo de autorização e abertura do movimento de todo um leque de possibilidades artísticas antes pouquíssimo ou nada convencionais[9]. (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000)

A visão de Bosco sobre o que se "desassombra" no campo da arte está em sintonia com o gesto artístico de Antunes, sempre mais afirmativo do

---

[7] A década de 50 foi marcada no âmbito social, político e econômico por uma complexa série de transformações ocorridas não só no Brasil, a partir das quais se perfilou um ambiente estimulante para o desenvolvimento de questões renovadoras no campo das artes, inclusive em relação com as novas tecnologias. Transmissões regulares de TV, o Long-Play, os transistores e a cibernética, bem como a pílula anticoncepcional, a vitamina B12, o satélite artificial e até a descoberta de uma nova lua, chamada *Sputnik*, são novidades incríveis que surgiram nessa época, todas relacionadas à novas tecnologias. (Menezes, 1991:79)

[8] "Quase poderíamos falar de um *trauma* da poesia concreta que se agrava com o estilo de intervenção dos próprios poetas", diz Aguilar. (Aguilar, 2005:16)

[9] Podemos supor os efeitos da presença desse movimento de vanguarda na arte - cujo âmbito foi internacional - no olhar diferenciado que se voltou para o que se produzia nos hospícios, onde a arte transita bem com a psicose. O trabalho com as diversas formas artísticas passou a ser incentivado como parte importante do tratamento, como sustentou a Dra. Nise da Silveira, em sua constante e memorável luta contra os violentos procedimentos psiquiátricos aos quais os pacientes eram submetidos no dia-a-dia das instituições.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

que dramático. Podemos já ressaltar uma primeira aproximação entre Lacan e Antunes. Não é à toa que, ao falar da escolha do lugar que o conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*, ocupa em seu ensino, lugar de abertura de sua coletânea de *Escritos*, Lacan justifica que se trata de um conto "muito particular, por não poder entrar na lista ordenada das situações dramáticas." (Lacan, 2009/1971:107)

Lacan está se referindo ao fato de que Poe não faz uso do conteúdo da carta como recurso dramático na construção do conto, o que faz ressaltar da narrativa o poder e o brilho do efeito que ela exerce nas personagens envolvidas, independente do drama que ela pode trazer em seu interior. Veremos o trabalho de Lacan sobre esse conto logo adiante.

Podemos dizer que na poesia concreta, em Antunes e em Lacan, não é o drama que é importante e sim o que se destaca de seu texto. Quando um sujeito relata um sonho ao psicanalista, o que se põe em relevo é mais o jogo de palavras que o sustenta, ou uma palavra que salta solta entre outras, que a idéia que o analisante constrói sobre o tema.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

4.3_ **Matéria-prima de Antunes**

O *metier* de Antunes é o próprio cruzamento entre as linguagens[10], o universo das diferenças: *esse território mestiço onde a gente trafega*. (*Ibid.*) Junto ao tráfego entre as diversas linguagens artísticas com as quais se envolve, Antunes destaca alguns pontos de partida e de busca, como a conquista de uma "sonoridade pessoal" e a aquisição do "sotaque próprio" que cerca seu trabalho. (*Ibid.*)

Em relação ao modo como compõe um poema, geralmente, Antunes parte de um "jogo formal" já determinado e declara que, muito raramente, um poema surge em um instante. Esse 'jogo formal' não se coaduna com a necessidade de escrever um poema sobre um ou outro tema: "Esse exercício

[10] É assim que José Miguel Wisnik, professor de Teoria Literária da Universidade de São Paulo - USP, e também um dos grandes compositores da atualidade, define o trabalho de Arnaldo Antunes em entrevista com o artista no programa Roda Viva da TV Cultura, em 2000.

voluntário, do assunto vir primeiro, não existe muito." (Antunes, Revista Cult, novembro de 1997, p.10)

A descrição que ele faz do 'jogo' retrata o início de um outro exercício, que aparece no sentido de indicar "a matéria-prima para um retrabalho de montagem e de eliminação." (*Ibid.*) Antunes esclarece:

> Acho que trabalho mais por subtração que por adição. Faço e depois elimino muito. Normalmente, trabalho com muitos rascunhos. Trabalho e retrabalho. Trabalho o retrabalhado. Gosto de trabalhar no computador e no papel, escrever à mão, corrigir no computador, imprimir e de novo corrigir à mão. Tenho uma *necessidade de ver materialmente o poema*. Não fico trabalhando mentalmente e depois a coisa vem pronta. Eu preciso de todas as alternativas que me vêm à cabeça sobre aquele assunto para ir escolhendo. É um trabalho material mesmo. (*Ibid.*, grifo nosso)

Nesse trabalho com a materialidade da palavra, no exercício de tirar, pôr, montar, colocar em posições diferentes, ir e voltar ao papel ou ao computador, surge um outro aspecto do qual ainda não falamos, que é o lugar que a surpresa, o imprevisto, tem na metodologia de Antunes.

Em entrevista transcrita no livro que condensa uma antologia de Arnaldo Antunes, fica evidente que o imprevisto é uma ferramenta central no processo de trabalho do autor, que privilegia o desafio de provocar "um clarão em um enigma", ou de trazer à cena "uma coisa que não existe mas existe." (Antunes, 2006:358)

O poema que trabalhamos no capítulo anterior já trazia o imprevisto, "o acidente", esse "ouro da palavra" para Antunes. (Antunes, 1996, *Soneto*) É mais ou menos assim que acontece, segundo o próprio:

> A idéia já vem com palavras. Eu não penso uma coisa depois penso em como dizê-la. Vou pensando nas várias formas de dizê-la até chegar na mais precisa. (...) E, às vezes, nesse processo, chego a outro sentido, outra coisa que não queria dizer inicialmente, mas que se ergue, imprevista, muito mais interessante do que aquelas idéias de que parti. (*Ibid.*)

O imprevisto está próximo do que Antunes considera como uma potência característica do espaço artístico, onde há chance de se "viabilizar o impossível", através do uso simultâneo da sonoridade e da imagem – do material e do corpo – de que são feitas as palavras. (Antunes, Revista Cult, novembro de 1997, p. 8)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

Segundo Antunes, o título de seu livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997) reflete essa questão sobre o impossível que ele coloca como um procedimento metodológico nos poemas que faz. Entre várias outras possibilidades de interpretação, o leitor que se depara com a frase-título *2 ou + corpos...* não encontra uma idéia última, fechada, sobre o que isso viria a significar. (*Ibid.*)

Pode-se ler como uma lei de física que afirma uma impossibilidade ou até como uma fórmula que "viabiliza o impossível" como a fusão de dois corpos em uma relação sexual. (*Ibid.*) O descascamento da palavra em sua materialidade pode suprir a inexistência, ou a impossibilidade, da relação entre o que pode fazer parte da vida e o que vai pro lixo como resto, entre o simbólico e o real, entre o significante e a letra. Por hora, apenas anunciamos que esse é o litoral do que trabalharemos nesse capítulo.

Às vezes a matéria-prima de Antunes é a própria voz. Ao falar do CD que acompanha o livro cujo título citamos acima, o artista fala sobre um trabalho de laboratório com a voz: “Eu queria desde o começo que fossem peças que tivessem apenas a voz como matéria-prima.” (*Ibid.*, p. 12) No audio-poema "Agora", do CD Nome, ele brinca com duas palavras e com a edição de sua própria voz para dizer o que é o agora: "jjjj, jáp, jápasssss, já passou, pa, passou, pp, sssss, passou, jápassou, já, psps...." (Antunes, 1993) Impossível falar do agora, pois ele já passou?

O agora, precisamente, já passou, e vem um novo agora, e outro e outro. É a metáfora que nos permite dizer 'agora' de outro jeito, como se fosse possível alcançá-lo. Esse é um caminho inverso ao da significação metafórica, que não disfarça, não há nada que fique esquecido por trás do que se ouve, não há marca do recalque.

O que Antunes procura no manejo com a palavra é “a precisão, a síntese, o trabalho com a materialidade gráfica, que fragmenta a ordem do poema.” (*Ibid.*) Se direcionarmos um olhar seqüencial ao processo de composição de Antunes, o resultado dessa busca pode se apresentar, por exemplo, como uma edição cinematográfica.

O contato com a tecnologia, base dos nossos tempos atuais, é uma referência rotineira no trabalho de Antunes, onde a proposta parece

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

apresentar-se mais vinculada à idéia de edição do que à busca por uma essência das coisas:

> Tem uma fluência maior entre as diferentes linguagens, entre os diferentes gêneros, que é propiciada pelos meios tecnológicos também. A linguagem, por exemplo, da colagem, o mosaico de fragmentos, que a gente vê ali nos poemas modernistas e depois nas letras tropicalistas, na poesia concreta e na modernidade de um modo geral, eu acho que os meios digitais são ideais para essa expressão. O próprio copy/paste já traz isso. Você já pensa um pouco editando as coisas. (Antunes, 2006:346)

É, portanto, a edição que faz surgir o imprevisto. O imprevisto é fruto do trabalho com a materialidade da palavra. A psicanálise aposta nessa edição de palavras de que Antunes fala. Podemos entender a edição como um corte no "mosaico de fragmentos" da linguagem, que só faz sentido porque não incide sobre a idéia, mas sobre o que se corporifica na palavra.

A fragmentação e a edição permitem, por exemplo, que o silêncio e o vazio, duas outras matérias-primas de Antunes, apareçam:

> O vazio é matéria-prima. (...) O espaço vazio é muito interessante quando se pensa na visão, porque se você tiver uma coisa encostada no olho, você não vê nada. Você só vê alguma coisa porque existe um espaço vazio. O movimento se faz no vazio e a fala se faz no silêncio. (*Ibid.*, p. 13)

Tomemos como exemplo do uso da edição, um poema-soneto publicado junto a uma colagem fotográfica, com recortes de palavras em dois maços de cigarro: o Mar, de Marlboro e o MEL, de Camel. Diz Antunes: “Esse olhar que recorta casualmente as duas marcas de cigarro para criar uma analogia, dialoga com o verso final do soneto ao lado, que diz *o ouro da palavra, um acidente*.” (*Ibid.*, p.351) Esta é uma outra versão, do próprio Antunes, para o poema *Soneto* (1996) que apresentamos no capítulo anterior. Segue a referida foto:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

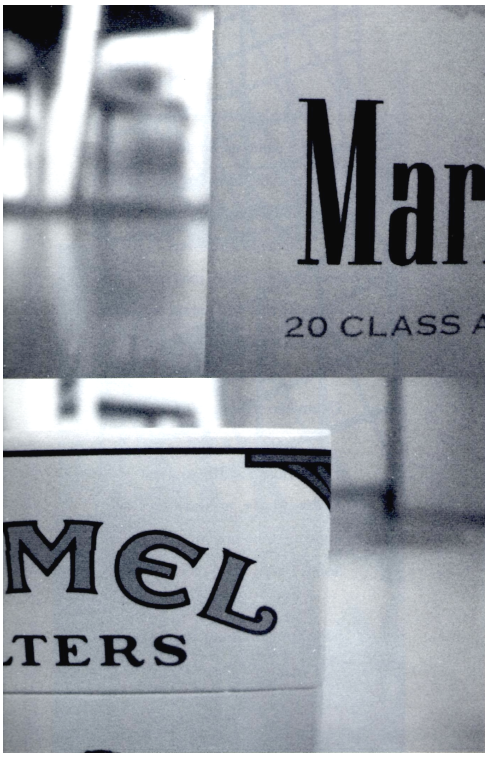

Figura 8 - Colagem fotográfica. Antunes, 2006, p.301.

E o poema sobre o qual ela se refere:

O mal estar que exala quem discorda
Porque não sente quase ou não entende
Concorda bem com o de quem assente
Sem romper a casca, e não acorda.

Somente se distar de estar de frente
Distrai a sua mente da derrota.
Distante como diante de uma porta
Destrói na letra preta o branco ausente.

A vida do sentido o incomoda –
Vigor de ponta a ponta da serpente
Que o branco ovo a cada dia lota.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

Suporta, não se importa ou então mente,
Não compreende o que o prende à borda –
O ouro da palavra, um acidente.
(*Ibid.*, p. 300)

"A vida do sentido" incomoda o material da linguagem, talvez possamos dizer com Antunes. O recorte do poeta rompe a casca e acorda o ouro da palavra, o acidente, o imprevisto. Esse olhar que recorta pedaços de nomes de marcas de cigarro é o que cria analogias[11] e dialoga com o ouro da palavra, ele diz.

4.4_ **Caligrafias**

O início da década de 80 é também um tempo em que Antunes escreve e produz artesanalmente, com Go, também artista plástica, dois livretos impressos em xerox: *A flecha só tem uma chance* e *Deu na cabeça de alguém uma árvore, um piano e muitas galinhas*. Arnaldo e Go apresentam juntos a exposição *Caligrafias* (1982), na Galeria Cultura, em São Paulo, e realizam, na inauguração, uma ópera performática chamada *A espada sinfônica* para os convidados.

Caligrafias aparecem freqüentemente no trabalho de Antunes, desde então. O segundo livro que Antunes publica, *Psia* (1986), traz na capa uma caligrafia de Go, em projeto gráfico do próprio autor. O poema que dá título ao livro merece ser citado na íntegra:

[11] O estranho e a beleza estão de mãos dadas no trabalho de Antunes com as palavras: *Tanta estranheleza me encanta*, diz ele em uma de suas primeiras composições gravadas em LP, em 1982. Quando Haroldo de Campos pergunta sobre a intenção do trabalho com a palavra no livro *As coisas* (2002), Antunes responde: "Minha intenção foi levar a obviedade ao extremo, até o ponto em que ela cause estranheza." (Campos e Antunes, 1993, Revista Vogue)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

Psia é feminino

de psiu;

que serve para chamar a atenção

de alguém, ou para pedir

silêncio.

Eu berro as palavras

no microfone

da mesma maneira com que

as desenho, com cuidado,

na página.

Para transformá-las em coisas,

em vez de substituirem

as coisas,

Calos na língua; de calar.

Alguma coisa entre a piscina e a pia.

Um hiato a menos.

(Antunes, 1986:3)

De 1998 a 2003, Antunes gravou poesias manualmente com tinta de carimbo sobre papel para exposições em São Paulo e Curitiba. São 51 gravuras que envolvem diversos temas, por onde Arnaldo trabalha as palavras e suas letras, fazendo uso de recursos como, por exemplo,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

assonâncias, homofonias, diferentes disposições tipográficas, aglutinações de sentido, oposições de sentido, aberturas para múltiplos e novos sentidos, borrões, modos diversos de utilização de espaços, simultaneidades, trocas de letras e fragmentação de palavras.

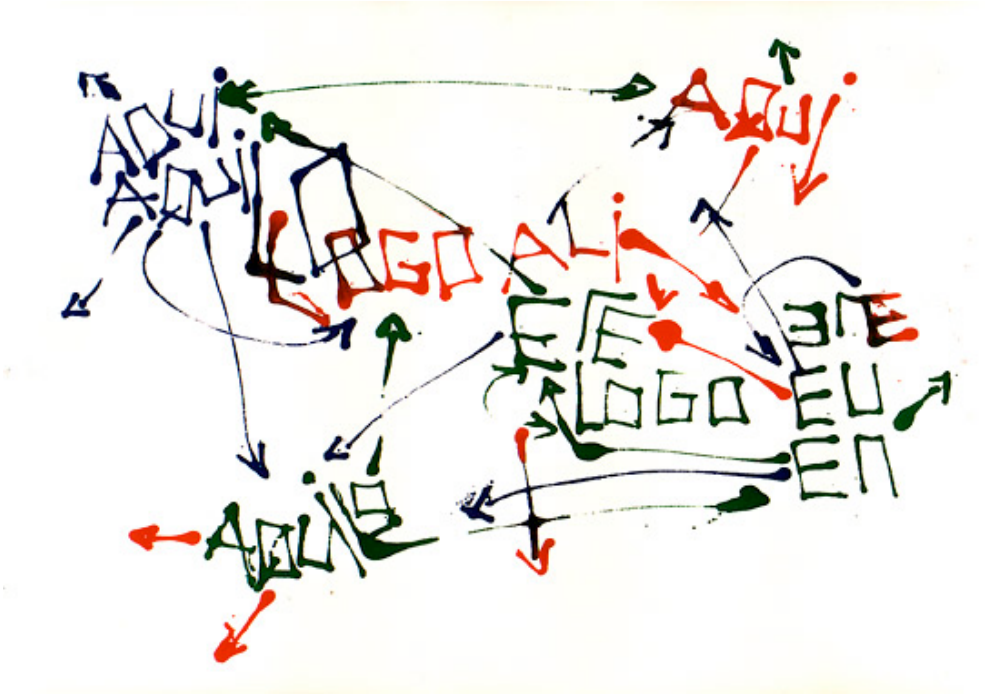

Figura 9 - **Aqui aquilo** – 1998 - Arnaldo Antunes. Dimensões: 78 x 106 cm. Técnica: Tinta de carimbo sobre papel de gravura. Acervo do artista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

> "Caligrafia.
>
> Arte do desenho manual das letras e palavras.
>
> Território híbrido entre os códigos verbal e visual.
>
> — O que se vê contagia o que se lê.
>
> [...]
>
> O atrito entre o sentido convencional das palavras (tal como estão no dicionário) e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação.
>
> Além disso, suas linhas, curvas, texturas, traços, manchas e borrões, mesmo que ilegíveis, ou apenas semi-decifráveis, podem produzir sugestões de sentidos que ocorrem independentemente do que se está escrevendo.
>
> [...]
>
> Esqueletos de signos fragmentados.
>
> [...]
>
> Horizontes ou abismos."
>
> Antunes, 2002.[12]

O dicionário e a caligrafia. No dicionário, mora "o sentido convencional das palavras". Na caligrafia, linhas, texturas, borrões e a marca viva do sujeito no esqueleto do traço. Ou "o singular da mão que esmaga o universal" e que escoa como o gozo dirá Lacan. (Lacan, 2003:20) Isso poderia nos remeter aos ideogramas, aos caracteres chineses, onde "a etimologia é visível" numa forma ancestral de escrita manual. (Campos, H., 2000:13)

Haroldo de Campos, teórico e fundador da poesia concreta, escreveu um livro sobre os ideogramas, onde traduz para o português um valioso texto de Ernst Fenollosa, *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia* (Campos, 2000).

Uma das bases metodológicas da poesia concreta são os ideogramas[13]. A origem da proposta de uso dos ideogramas como método é a composição

---

[12] *Sobre a caligrafia*,
em http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=73
Visualização em 15 de setembro de 2008.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

do poeta Ezra Pound, *The Cantos*, onde ele trabalha o mesmo poema durante mais de 40 anos empregando um "método ideogrâmico" como ferramenta em suas experiências com a linguagem.

Uma investigação mais detida sobre os ideogramas terá que ficar para outra ocasião, mas não deixaremos de apresentar a "preciosa fonte de inspiração" (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000) de Arnaldo Antunes[14] , a poesia concreta brasileira.

A busca de uma interação material da palavra em sua dimensão literal na obra de Antunes está em estreita afinidade com a poesia concreta, que representa um momento muito especial na literatura brasileira, também com repercussões importantes nas artes visuais e na música.

4.5_ **Poesia Concreta**

Nas décadas de 50 e 60, a poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Concebida por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o concretismo nasceu como um movimento que trazia novidades: rompia com noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo e verso, que tendiam a desaparecer e dar lugar a uma poesia organizada por uma nova teoria da forma, uma "organoforma", um novo conceito de composição. (Campos, A., 1975:25)

Trata-se de uma linguagem não-linear, que se beneficia da utilizacão dinâmica de diversos recursos tipográficos, tais como tipos de letra, posição das linhas, espaços gráficos onde os brancos da página assumem grande importância e o uso especial da folha. Há uma constante preocupação estética em comunicar através da espacialização visual do poema sobre a

[13] No processo de composição do ideograma, "duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas." (Campos, A., 1975:23)
[14] Dentre as múltiplas influências artísticas brasileiras presentes na obra de Antunes, as que ele destaca como intensas em sua produção poética incluem a tradicional MPB, a cultura *pop* e o *rock'n'roll*, bem como os poetas João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira e a prosa de Guimarães Rosa, José Agripino de Paula e Lemisnki (*Catatau,* prosa experimenta publicada em 1975). Há, ainda, um repertório de influências que vem das artes plásticas, dos trabalhos de Tunga, Nuno Ramos, Regina Silveira, Jac Leirner, Waltercio Caldas, Helio Oiticica e Lígia Clark.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

página.

O núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios que podem estar presentes entre quaisquer partes do poema. As aglutinações de palavras, neologismos e palavras de línguas estrangeiras misturando-se à língua portuguesa, são bastante freqüentes nas poesias.

O que se buscou com a poesia concreta foi recuperar uma especificidade da linguagem poética: a materialidade do poema e a sua autonomia, a partir de uma revisão e radicalização dos procedimentos da poesia moderna e da elaboração de um novo projeto criativo no contexto das novas mídias. O novo procedimento compareceu na linguagem cotidiana e fez parte do dia-a-dia das pessoas, que a viam em outdoors e outras diversas linguagens urbanas. (Campos, A., Pignatari, D. e Campos, H. 1975:7).

Na raiz do novo procedimento poético brasileiro, estão Oswald de Andrade, o teórico da razão antropofágica[15], e artistas de várias partes do mundo, tais como Mallarmé (*Un coup de dés*), James Joyce (*Finnegans Wake*), Ezra Pound (*Cantos-ideograma*), e.e. cummings e, num segundo plano, Apollinaire (*Calligrammes*).

A principal referência que se encontra no berço da poesia concreta é o trabalho de Sthéphane Mallarmé, poeta simbolista francês, especialmente seu *Un coup de dés*, que foi traduzido para o português por Haroldo de Campos. (Campos, H., 1974)

O poema de Mallarmé traz o seguinte aforismo: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, que Haroldo traduz por: "um lance de dados jamais abolirá o acaso". São onze páginas, por onde Mallarmé entrecruza e espalha textos pelo espaço das folhas abertas em blocos de frases "como se as palavras fossem constelações no céu branco da página" (Pignatari, 1975:39), de acordo com a interpretação de Augusto de Campos. O uso de diferentes tipografias nas letras revela as novidades utilizadas pela imprensa da época.

---

[15] Sobre a influência de Oswald de Andrade no trabalho de Haroldo de Campos, diz Attié: "Uma vez ingurgitados, tais idiomas serão de novo cuspidos após terem se submetido à alquimia da língua portuguesa. É toda uma visão da cultura brasileira que está em jogo nisso." (Attié, 2003:10)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

No prefácio, Mallarmé adverte que o emprego que faz de prolongamentos, fugas, ou mesmo do desenho, do contorno, de um pensamento, resulta, para o leitor, numa partitura de várias vozes, o leva a sentir-se como se estivesse diante de uma polifonia de palavras. (Campos, A., 1975:19)

Ezra Pound tem seu lugar na poesia concreta por conta do resgate que fez dos ideogramas da escrita chinesa e sua proposta de utilizá-los como instrumento para a poesia, como "ideogramas verbais de som". (Campos, A., 1975:25) Trata-se de uma nova organização poética que traz em sua estrutura um aspecto musical, que denota ritmo ao poema escrito e falado.

James Joyce é também uma referência essencial, com seu procedimento chamado de "verbivocovisual" (Pignatari, 1975:62), que une o trabalho com a palavra em sua dimensão de significante, de voz e de corpo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

4.6_ **Haroldo de Campos e a psicanálise**

Há muito a dizer sobre a poesia concreta, um mundo à parte sobre o qual poderíamos abrir várias janelas para a composição deste trabalho de tese. Contudo, ele seria outro.

Partiremos de uma relação inaugural entre a psicanálise e um dos fundadores da poesia concreta. Foi Haroldo de Campos quem fez a primeira proposta de tradução dos escritos de Lacan, na década de 80. E Lacan aprovou.

Assim saiu a primeira edição dos *Écrits* de Lacan em português, em pequena tiragem e com menos textos do que a edição atual dos *Escritos* de Lacan. Haroldo de Campos fez a proposta ao editor e orientou essa edição, antes mesmo que houvesse uma escola de psicanálise lacaniana no Brasil. A seleção dos textos foi feita por Lacan[16]. E foi Jakobson quem levou Haroldo de Campos até Lacan. (Attié, 2003:10) Em 1968, Haroldo de Campos "era

[16] Agradeço ao psicanalista Manoel Motta, que conheceu Haroldo de Campos e esteve presente nesse momento, por estas informações.

um dos poucos em São Paulo a conhecer um texto de Lacan: *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*", diz Attié. (*Ibid.*)

Considerando o rigor de sua poética, não é de se estranhar que Haroldo de Campos tenha sido um dos maiores tradutores de poesia para o português. Traduziu *Finnegans Wake*, de James Joyce; *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé; *L'araignée mise au mur*, de Francis Ponge; e ainda Goethe, Ezra Pound, Dante, Arnault Daniel, Maiakóvski, o chinês Li-Tai-Po, o *Gênesis* em hebreu, etc. A essas traduções ele chamava de "transcriações." (Campos, H, 1977:143)

Haroldo de Campos escreveu um artigo sobre o conceito de *lalíngua* na teoria lacaniana. Trata-se de *O afreudisíaco Lacan na Galáxia de Lalíngua* (1989), um artigo fundamental para a psicanálise, onde o teórico propõe a tradução do termo *lalangue* de Lacan por *lalíngua*, ao invés da freqüente tradução por *alíngua*, enfatizando que *lalíngua* deixa transparecer a ênfase na tensão da língua, uma língua que é tensionada pela função poética. Isso não poderia, então, ser uma privação da língua, ou a não-língua, como sugere a tradução por *alíngua*. (Campos, H., 1989:14)

Lalíngua é uma língua feita de restos, de pedaços, de lembranças, de cenas que dão base à língua oficial. Essa língua virtual remete à fala antes de seu ordenamento lexográfico, como vimos no final do segundo capítulo. Retomaremos esse termo de Lacan adiante.

Demonstrar o que se passa na tradução de um termo de um modo rigoroso, é típico de um poeta como Haroldo de Campos, que vai ao pé da letra de Lacan através do termo *lalíngua* e decompõe, ainda, o aforismo de Freud *Wo es war soll ich werden*. (*Ibid*., p. 9) Depois de ressaltar em português o jogo das figuras fônicas do alemão: "VÔ S V-R ZÓ V-R", ele propõe sua "transcriação do adágio freudiano à maneira de Joyce": "LÁONDE ISS'ESTAVA DEV'EUREI DEVIR-ME" (*Ibid*., p. 10).

Antes de conjecturar um Freud "atento ao design sintáctico da linguagem" (*Ibid*., p. 6), Haroldo de Campos apresenta Lacan como um "syntaxier, um exímio manipulador da sintaxe francesa até os seus extremos limites de diagramação frásica." (*Ibid*., p. 5) Freud e Lacan, são, de certa forma, poetas concretos. A poesia concreta foi ao pé da letra em seus procedimentos rigorosos com a poesia e Lacan foi ao pé da letra de Freud.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

No pé da letra de Freud havia uma abordagem concreta do significante, como vimos, no primeiro capítulo, na decomposição do chiste *familionário* da história de Heine. O rébus do sonho também é um exemplo desse modo de abordagem com o significante que privilegia o que se escreve, ou a materialidade, da palavra.

Sem abrir mão do compromisso com a novidade, do rigor e das preocupações voltadas para a materialidade da linguagem, os poetas que fizeram o movimento da poesia concreta passaram a desenvolver obras individualizadas, independentes do caráter coletivo de movimento que os uniu nos anos 50[17].

A partir de Arnaldo Antunes, diz Haroldo de Campos, "aquela experiência com a visualização gráfica da poesia, buscada pelos concretistas, fora dos padrões até então habituais, entra agora em processo normal." (Campos e Antunes, 1993, Revista Vogue) Arnaldo Antunes traz *lalíngua* ao dia a dia em seu trabalho.

Ficaremos, então com essa apresentação e com o que diz o próprio Antunes sobre a poesia concreta:

> Qualquer entendimento poético do mundo passa pela linguagem, aliás, qualquer entendimento do mundo passa pela linguagem. Não existe pensamento sem ela. Portanto, o corpo a corpo com essa matéria é inerente à produção poética. A poesia concreta intensifica justamente a 'coisificação' da linguagem. (Antunes, *Folha de São Paulo*, 03 de outubro de 1994)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

[17] Talvez possamos equivaler o corte essencial que a proposta da poesia concreta fez incidir sobre a estrutura tradicional da poesia - e que foi bastante criticado por atuantes homens das letras, como o escritor, filólogo, tradutor e lexicógrafo Antônio Houaiss -, ao rompimento de Lacan com a leitura de Freud realizada por alguns autores da escola inglesa de psicanálise.

4.7_ **Rumos da letra**

Figura 10 - **agá**, Antunes, 1997, p.10-1

Permita-nos, caro leitor, agora que contextualizamos a matéria-prima do trabalho de Arnaldo e apresentamos alguns de pontos de convergência, passemos, então, a expor e fundamentar nossa posição[18], orientados sobre os conceitos da psicanálise que apresentamos nos capítulos anteriores.

A escrita poética de Antunes nos apresentaria um modo particular de trabalho com a palavra? O que faz Antunes? De que modo a psicanálise pode aprender com ele?

O poema "nãomecoa" faz "mais de um vocábulo ocupar o mesmo espaço sintático" (Antunes, Revista Cult, 1997, p.8). Esse é um procedimento formal que Antunes refere à origem da expressão *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), título do livro onde se encontra esse poema. "nãomecoa" expõe o efeito de uma mudança do lugar do corte entre

[18] A palavra tese, em sua etimologia, vem do grego *θέσις* e quer dizer, literalmente, posição.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

as palavras: “um corte faz aparecer uma outra parte dela que já é uma outra palavra.” (*Ibid*.) A quebra do intervalo faz surgir uma palavra outra, que é dita “autônoma”. (*Ibid.*, p. 12)

No caso desse poema, a aglutinação das letras provoca o eco de uma delas: pode-se ler ‘não me coa’ e ‘não me ecoa’. Temos, então, no mesmo espaço sintático, a idéia de escoamento e a ressonância de um eco, tanto na leitura do que se escreve, quanto no que se ouve se o texto for falado.

Para verificar, então, se é válido dar vida a essa posição, começaremos por distinguir o que está do lado da escrita e o que convém ao campo da fala em Lacan, tomando como referência o conceito de letra e o percurso que viemos traçando até esse último capítulo.

A opção por esse caminho se deu porque Lacan situa sua formulação sobre a *instância da letra no inconsciente* como o que se introduz “entre o escrito e a fala, a meio caminho.” (Lacan, 1998/1957:496)

Ao navegar pelo texto do poema *agá* (1997), de Antunes, se pode começar por ler *h, agagueiraquasepalavra*. Partindo daí, consideremos que em toda fala há uma gagueira que a ela se refere e que se revela na estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente. Já apontamos três vertentes na teoria lacaniana para pensar o que se coloca nesse horizonte da fala e da sua implícita gagueira.

A primeira delas é a primazia do significante sobre o significado, que se posiciona do lado da determinação simbólica[19] e que nos convida a pensar que o sentido é secundário ao significante, como vimos no primeiro capítulo. Essa vertente inclui o ato falho, o chiste, o trabalho do sonho e, até mesmo, a gagueira como um sintoma ou, por exemplo, como efeito de um significante que não pode ser falado ou que falta.

A segunda diz respeito ao que a estrutura da linguagem fisga, veicula na pulsão, o que trabalhamos no segundo capítulo com o poema *H2O mem* (1991), de Antunes, e com “as palavras repetidas em silêncio”, de Schreber. Trata-se de um eco esvaziado de sentido, de uma ressonância do silêncio, ou

[19] Lacan define “determinação simbólica” como “aquilo a que Freud chama sobredeterminação, que deve ser considerada, antes de mais nada, *um fato de sintaxe*, se quisermos apreender seus efeitos de analogia. Pois esses efeitos se exercem do texto para o sentido, longe de impor seu sentido ao texto.” (Lacan, 1998/1956:470, grifo nosso)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

do silêncio da pulsão, que não se direciona à significação, mas que responde às operações sobre o significante. Por isso a psicanálise tem efeitos, porque é possível tocar o real a partir do simbólico.

A esse eco, como o H do poema de Antunes, que toma corpo nas vozes assonantes dos pássaros miraculados de Schreber, chamamos, no segundo capítulo, de escrita da pulsão, ou seja, um resíduo da pulsão[20].

Esse percurso para além do som e do sentido poderá desembocar na idéia da voz como traço de palavra. Porém, Lacan nos leva ainda mais longe. Na terceira vertente que compõe nossa leitura sobre *agagueira* de Antunes, que desenvolveremos neste capítulo, veremos o que tem relação com o que um psicanalista se depara quando toca a fala, quando sua experiência chega a "receber dela seu instrumento, seu enquadre, seu material e até o ruído de fundo de suas incertezas." (*Ibid.*, p. 497)

Vamos, então, da gagueira como efeito da divisão do sujeito, a da primeira vertente, a uma *agagueiraquasepalavra*, como Antunes escreve, ao lado da grafia da letra h. Contudo, estamos entre a letra h e a palavra. Estamos no "quase" palavra. Estamos entre o escrito e a fala, como no campo da letra de Lacan, que se apresenta nesse "a meio caminho".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

4.8_ **A estrutura fonemática do significante**

A *agagueira* do poema de Antunes, portanto, é solidária do conceito de letra de Lacan, que tem, em sua primeira articulação, uma aproximação com a estrutura fonemática[21] da língua, ou seja, com a unidade mínima da palavra falada. Os fonemas são os elementos diferenciais últimos de uma

---

[20] Na *Conferência em Genebra sobre o sintoma*, Lacan fala do escrito como um resíduo. (Lacan, 1991/1975:117)

[21] Essa base do conceito de letra em Lacan está referida à teorização de Jakobson, que sustenta que a linguagem é feita de oposições fonemáticas. Devido à estrutura do aparelho de fonação opomos, ao falar, sílabas diferentes, por exemplo, uma sílaba labial a uma gutural. As regras são diferentes em cada língua, preservando-se suas particularidades. O que faz a linguagem, para Jakobson, é a diferença na emissão das sílabas na estrutura da fonação, comprometendo, inclusive, os dentes e a língua na maneira pela qual os sons são emitidos. A fonação é tomada como a emissão de sons diferentes, que em sua combinatória produzem as palavras. (Jakobson, 1972:43) A unidade mínima da fonação, que em cada língua é combinada de forma diferente, é o que designa a base da letra lacaniana.

determinada língua, onde deve-se buscar "o sistema sincrônico dos pareamentos diferenciais necessários ao discernimento dos vocábulos." (*Ibid*. p, 504).

A letra é "um elemento essencial na própria fala que está predestinado a fluir nos caracteres móveis." Esse elemento se torna presente e válido, por exemplo, quando impresso "em caixa baixa" nos sistemas tipográficos, diz Lacan, em Garamond, ou mesmo em Times New Roman[22] . (*Ibid*., p. 504-5)

Segundo Miller, o tratamento do fonema como sistema de caracteres tipográficos é o que permite distinguir a ação do significante como distinta do significado: "a letra é o significante despojado de qualquer valor de significação e localizado na materialidade que nos é presentificada pelo caractere de imprensa. Não por isso menos localizável quando é fonema, em um sistema de oposição." (Miller, 1996:97)

Temos, então, a presença da sobredeterminação simbólica operando sobre as palavras na estrutura fonemática, que é feita de oposições. No fonema, no campo da fala, essa materialidade da escrita como impressão de caracteres está 'predestinada a fluir.' (Lacan, *Op.cit.*) Nesse sentido, Mandil ressalta a recomendação de Freud de que os sonhos devem ser lidos como rébus, isto é, menos a partir da imagem que seus elementos evoquem e mais por seu valor de letra (Mandil, 2003:30-1)

Lacan retoma a palavra *arbre*, árvore em português, como se vê no sistema saussuriano que apresentamos no primeiro capítulo, para dizer que a *barre*, a barra que resiste à significação, pode ser o anagrama da transposição por ele empreendida a partir do algoritmo de Saussure. (Lacan, *Ibid*., p. 507)

Com o movimento das letras das duas palavras, Lacan transmite a especificidade da letra em seu ensino. São inúmeros os momentos em que Lacan joga com a letra ao longo de seus seminários e escritos, o que nos leva a depreender que trata-se de um método.

Essa decomposição da palavra, em vogais e consoantes, é o que Lacan

[22] Cabe ressaltar que a poesia concreta aplicou em seu corpo teórico o uso de diversas tipografias como recurso de criação poética. No Brasil, são os concretistas que inauguram a escolha dessa ferramenta como parte do processo de trabalho com a palavra. A escolha da tipografia tem um lugar todo especial na poesia concreta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

acentua como o que aparece no escrito, na própria tipografia, Garamond ou Times. Mas isso também na aparece na poesia, quando se desliza de *arbre* para *herbe*, de modo que passamos a contar com a presença da homofonia e de uma infinita possibilidade de deslizamentos: "(...) basta escutar a poesia, o que sem dúvida aconteceu com F. de Saussure, para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura." (*Ibid*., p. 506-7)

A distinção entre letra e significante não é facilmente delimitada na teoria lacaniana. Em *A instância da letra no inconsciente* (1957)*,* fica difícil diferenciá-los. Mas sobretudo no Seminário XX (1972-73), temos algumas decisões distintivas entre o significante e a letra. Lá não há mais como confundir um com o outro. Como diz Lacan, a letra é o que se escreve (Lacan, 1985/1972-73:63) e o significante não é do mesmo registro da escrita (*Ibid.*, p.41).

Portanto, a letra não é o significante. Milner recolhe os elementos dessa distinção em Lacan, dos quais destacaremos um: o significante nada transmite, ele representa, no ponto da cadeia onde se encontra, um sujeito para um outro significante (Milner, 1996:105). Por essa razão, poderá "faltar em seu lugar", mas não poderá ser substituído. A letra, por sua vez, "pode ser rasurada, apagada, abolida" (*Ibid.*).

Podemos dizer que a introdução do conceito de letra re-inaugura a teoria lacaniana do significante no campo da psicanálise. Essa definição da letra que encontramos em 1957 a compõe como um significante, como um coração do significante, sua 'essência', e introduz - por isso falamos em re-inauguração - a questão por onde circula a noção de escrito em Lacan.

No primeiro caminho teórico que trilhamos, partindo da estrutura da linguagem no inconsciente, especialmente pela via metafórica, apontamos para o fato de que o que há de significante na palavra está diretamente ligado à relação e à contingência entre os termos fonéticos da palavra.

Um significante pode sempre vir a ser outro, dependendo do significante que vem em seguida. Se, de repente, dissermos: - Vou…, isso não é nada. Mas se continuarmos: Vol…tei!, temos uma idéia bem nítida do que se está querendo dizer.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

Milner (1996) usa o exemplo do lance de dados para demonstrar a diferença entre a contingência e o literal, que também podemos entender como demonstração de uma diferença entre o significante e a letra em Lacan.

Os dados e seus números constituem um certo universo de possibilidades. Ao serem lançados, turbilhonam antes de cair. É nessa suspensão que se encontra o sujeito quando se trata da contingência própria do significante.

Quando os dados caem, o que se transmite é o que é, é impossível que apareçam outros números além dos que caíram virados para cima. Então, o literal traz consigo um impossível, "onde vemos que o impossível não está disjunto da contingência, mas dela constitui o núcleo real." (Milner, 1996:52).

A letra é um conceito que se encaminha a partir da escrita, uma escrita que se entende como a materialização do significante no real à que a alucinação remete na psicose.

No capítulo anterior, ressaltamos, na teoria lacaniana, a presença da voz como um significante que é assemântico e que talvez possamos fazer equivaler ao eco sem significação que é produzido pela gagueira[23] antes que o gago consiga completar a palavra que quer pronunciar, como um som ainda esvaziado de sentido. A construção a partir da letra não está referida ao sentido, mas a uma complexa re-amarração de significantes, como veremos.

Em James Joyce, escritor irlandês que Lacan toma como especial referência a partir de seu trabalho com o conceito de letra, a voz do pai o afeta de um modo radicalmente diferente: "parece-me que sua voz, de algum modo, entrou em meu corpo ou em minha garganta. Ultimamente mais do que nunca - especialmente quando suspiro." (Joyce *apud* Laia, 2001:214)

A questão sobre onde está o pai em Joyce interessa vivamente a Lacan e o faz articular uma outra relação com o sujeito entre real, simbólico e

[23] A gagueira parece um bom exemplo, já que também se pode verificar nela uma ressonância semântica, que pega no tranco, mas que já estava lá, forçando a saída para poder se dirigir ao sentido que vem junto com a palavra na frase.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

imaginário. Quando as palavras se impõem a Joyce, Lacan observa que ele recorre à especificidade da letra. O mesmo ocorre com Gerard Primeau, um paciente entrevistado por Lacan, que relata, por exemplo, que ao escutar a expressão *sujo assassinato político*, resolveu torná-la equivalente a *sujo assistanato político*: "O significante se reduz aí ao que ele é, ao equívoco, a uma torção de voz" (Lacan, 2007:92).

Na alucinação, portanto, podemos dizer que a escrita comparece na fala, ainda que como um resíduo de linguagem, fora da cadeia de significantes. Trata-se de uma voz que preserva sua sonoridade, mas que perturba a realidade por ser vazia de significação, a voz como objeto *a*, audível na psicose.

Para Lacan, o modo como Joyce decompõe a palavra que lhe era imposta, seu procedimento de "dissolver a linguagem" até que não haja mais "identidade fonatória" (Lacan, *Op.cit.*, p. 12) não têm relação com o que encobre uma psicose, mas, como diz Laia, é "uma forma de *amarrar* a própria loucura que, *abolindo o símbolo*, desdobrando, em uma *outra imposição*, em *outros enigmas*, o que lhe foi imposto." (Laia, 2001:225, grifos do autor)

Joyce, então, passa da letra à rasura, como efeito de uma "erosão" (*Ibid.*, 276) "ravinamento do significado" (Lacan, 2003:22), o que evidencia a letra menos como um efeito do significado e mais por sua natureza de um objeto a ser jogado no lixo.

Caminhar pela escrita de James Joyce talvez fosse o melhor caminho a seguir. Foi o que Lacan seguiu. Porém, optamos por deixar Joyce como farol no horizonte para poder mergulhar no universo de Arnaldo Antunes.

Através da poesia de Antunes, é possível mergulhar num modo de trabalhar com a palavra bastante próximo à esta construção literal. Tal arte de re-amarração de significantes nos interessa em especial por apontar para uma singular invenção que conta com a instância da letra no significante.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

4.9_ *La lettre volée* - A carta/letra roubada/que voa

Em julho de 2005, em Teresópolis, num encontro da Oficina de escrita que realizo no Instituto OCA, uma Organização Não-Governamental que atende a crianças e adolescentes, algumas crianças escreveram a história de um menino que carregava "pela rua" um "carrinho de pinga": "Ele vivia correndo pra lá e pra cá com o carrinho de pinga" (OCA, 2005:4). Era um carrinho de bebê que, ao invés de carregar um bebê, carregava "pinga" escondida sob um lençol.

O menino sabia que a notícia ia parar na boca de alguém e se espalhar por aí. Andava sempre alerta. Mas mesmo assim, o plano nunca dava certo." (*Ibid.*)

O que se esconde debaixo do lençol no carrinho é "O BEBÊ PINGA". Esse é o nome escolhido para a história, de onde podemos depreender que o nome do bebê é Pinga e vice-versa, o que nos colocaria sob o efeito simbólico do significante, o bebê é colocado no lugar da pinga, como numa substituição metafórica. Contudo, o bebê pinga. Pinga alguma coisa do bebê. Não há nada que substitua esse fato lido assim, literalmente.

Essa é a mensagem mais essencial que a história transporta, é isso que, no carrinho, está embaixo do lençol. Podemos relacionar essa passagem com o que Lacan destaca de uma carta/letra (lettre/lettre no francês) que desaparece de seu contexto: *A carta roubada*, do conto de Edgar Allan Poe.

Miller (1996) aponta que o *Seminário sobre 'A carta roubada'* (1957) é determinante para pensar as relações entre a letra e o que designa o significante. Nesse escrito, Lacan segue estendendo suas teses a respeito da dimensão do significante e a letra aparece como uma carta que não funciona como o que se espera de uma carta, pois ela não transporta a mensagem a seu destino no referido conto.

Essa diferença referida ao significante, a carta/letra, é o centro da questão que Lacan desenvolve a partir de uma situação descrita por Poe. No conto, o Prefeito da Policia de Paris, o Sr. G., procura a ajuda do detetive Dupin por conta do desaparecimento de uma comprometedora carta endereçada à Rainha. A carta havia sido furtada pelo ministro D., que também compunha o círculo real.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

Trocando a carta por outra, que teria sido endereçada a ele por uma mulher desconhecida, o ministro a disfarça depois de perceber o constrangimento da Rainha. Em posse da tal carta, o ministro ganha poder de chantagem sobre a Rainha, que, por sua vez, convoca a polícia para recuperar a carta sem que o ministro tome conhecimento. Mas a polícia faz minuciosas e exaustivas buscas sem encontrar quaisquer vestígios. Então, Dupin é chamado a intervir.

Percebendo a dupla essência de uma carta, Dupin desconfia, desde o início, que ela estaria em algum lugar bem mais evidente do que a polícia imaginava. Ele a encontra por meio de uma série de raciocínios lógicos que o levam a concluir que o ministro teria deixado à mostra a carta comprometedora depois de trabalhar na modificação de sua forma, de modo que não pudesse mais corresponder à descrição fornecida pela Rainha.

A manobra do ministro consiste em inverter o papel da carta e transformar seu aspecto exterior. No lugar de um selo pequeno e vermelho, ele inclui um preto e grande; onde o destinatário seria a Rainha, aparece o nome dele mesmo; a letra do remetente, uma letra masculina, é substituída por uma letra feminina. Tratava-se de um trabalho calcado na aparência, todo produzido para que se pensasse que aquela carta fora enviada por uma mulher ao ministro D.

De acordo com Ram Mandil,

> Dupin é alguém que leva em consideração o fato de uma carta não estar inteiramente do lado da mensagem – que, aliás não é revelada no conto -, possuindo também uma *materialidade*, e sendo portanto manuseável, passível de ser esquecida, rasgada, guardada, adulterada ou tratada como detrito. (Mandil, 2003:27, grifo nosso)

Essa é, via Mandil, a explicação de Lacan sobre o modo como Dupin pôde recuperar a carta roubada pelo ministro.

Mais ou menos na mesma época em que escreve sobre *A carta roubada*, que é de 1957, Lacan profere o quarto ano de seus Seminários (1956-57), onde encontramos uma definição de poesia que confere com essa primeira apresentação da letra que fizemos:

> A poesia começa no *odd*, ou nas definições de anapesto e de dáctilo para o ritmo, quer dizer, na não-eliminação de certos elementos intuitivos e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

> rudimentares quando se busca seus conceitos. A poesia é inaugurada a partir de um elemento intuitivo particularmente interessante, fundado na escansão[24], e que já comporta uma espécie de engajamento corporal. (Lacan, 1995/1956-57:242)

Lacan retira essa palavra *odd* de um jogo relatado pelo detetive Dupin no conto de Poe. Na língua inglesa, *even* e *odd* designam par e ímpar, mas também têm o sentido de 'o mesmo' e 'o estranho'. Os *odd*s seriam, então, os ímpares da série, ou os estranhos[25].

Dupin fala sobre um garoto que impressionava ganhando todas as partidas do jogo na escola, pela mera suposição da astúcia ou da estupidez de seu adversário, sempre antecipando-lhe um lance na jogada.

Trata-se de um jogo que mexe com uma lógica de aparências e de que Lacan se utiliza para apresentar o significante *odd* no jogo como uma convenção que determina uma série simbólica[26].

A questão para Lacan é justamente isso que é percebido como grafia no simbólico, o que salta aos olhos como ímpar, irregular, estranho, que Lacan atribui ao *caput mortuum* do significante, aquele que é impossível de ser simbolizado, não faz parte da série simbólica, é apagado dela. (*Ibid*., p. 241)

A partitura musical é exemplo de uma convenção onde símbolos são grafados de modo que se possa ler as notas que compõem a peça e seu ritmo, o que não exclui o impossível de se encadear.

As referências rítmicas citadas por Lacan, anapesto e dáctilo, são dois conceitos poéticos aplicados à música, dois tipos de "pés-de-verso", como

---

[24] A palavra escansão é definida como contagem das sílabas métricas de um verso de acordo com as emissões de voz individualmente bem distintas, assinalando-se todas as sílabas até o último acento tônico. Na métrica greco-latina, o trabalho de decomposição do verso assinala as unidades silábicas que se formam de acordo com a duração dos fonemas. Nota-se que as línguas românicas modernas assinalam de forma diferente a contagem das sílabas métricas: o castelhano e o italiano contam até à última sílaba de cada verso; o português e restantes línguas neolatinas contam até à última sílaba tônica. A escansão de um texto em verso permite estudar os efeitos musicais da composição e analisar o ritmo imposto à leitura. (Ceia, 2009)

[25] O Chefe de Polícia do conto de Poe chamava de *odd* a qualquer coisa que estivesse além de sua compreensão.

[26] O simbólico, nesse momento, aparece próximo da ortografia, ou seja, a lei simbólica como a possibilidade de controle de um erro: “desde que existe grafia, existe ortografia” (Lacan, 1995/1956-57:242). De acordo com Houaiss (2001), a palavra grafia designa escrita e a ortografia é a forma correta de escrever as palavras.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

se chamam as menores unidades métricas da poesia greco-latina, construídos em compassos ternários. (Dourado, 2004:26)

O anapesto e o dáctilo podem fazer parte de uma composição poética ou musical e funcionam como exemplos de uma série matemática que Lacan enuncia apontando a assimetria de seus elementos, tal como --+ ou ++- , que, quando ordenados desta forma, não se agrupam de forma simétrica. (Lacan, *Op.cit.*, p. 238)

Como nessa representação matemática da assimetria, o anapesto se caracteriza por duas sílabas átonas e uma tônica: 'tum-tum-plá'; já o dáctilo apresenta uma sílaba tônica seguida por duas átonas, que se lê: 'plá-tum-tum'. (Dourado, *Op.cit.*) Attié afirma que, para Lacan, o ritmo está no fundamento da escrita[27]. (Attié, 2005:5) A figura abaixo apresenta como, em uma partitura musical, desde a era medieval, se grafa o dáctilo e o anapesto, respectivamente:

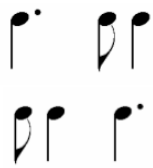

Figura 11 - dáctilo e anapesto (Dourado, *Op.cit.*)

É, então, aí que a poesia começa para Lacan, nas definições de anapesto e dáctilo para o ritmo, na assimetria, na "não eliminação deste elemento intuitivo, fundado na escansão" e com algum estofo de corpo. (Lacan, 1995/1956-57:242) Este elemento, segundo Lacan, seria criador do primeiro significante. (*Ibid.*)

[27] O ritmo não é separado do estilo, este a respeito do qual não nos ocuparemos, mas que, sem dúvida, tem um lugar especial na teoria lacaniana.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

Podemos considerar que estamos caminhando do funcionamento poético, relacionado à metáfora e à constante presença da ambigüidade como característica do simbólico na rede de significantes, à uma causalidade, ao que se institui como primeiro, inaugural da série.

O primeiro significante, então, pode ser entendido como a causalidade, que fala dessa assimetria ilustrada pelas unidades métricas da poesia. Isso nos conduz ao que, da letra, se escreve como traço, cuja principal referência é a Carta 52 de Freud a Fliess, que retomaremos com Derrida e com Lacan.

No conto de Poe, a carta, como a letra de Lacan, é assimétrica. Ela não se encadeia na mensagem, é o que Dupin descobre. A carta roubada é causa dos "efeitos de gozo" (Mandil, 2003:32) que provoca em seus deslocamentos, mas como um resto, como o que escapa a qualquer encadeamento. O que resta da carta, adulterada pelo ministro D., é um poderoso pedaço de papel, que, no ritmo do conto, voa sem sair do lugar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

4.10_ **A letra como traço e uma visada de Derrida**

A letra como o que escapa a qualquer encadeamento se coaduna ao conceito de gozo, que tem como marca o pulsional, ou, podemos dizer, é como um impossível de ser simbolizado que remete à face real do significante, remete à uma escrita que não se deixa facilmente verificar na fonética.

Tanto a letra do *Seminário sobre A carta Roubada* (1956), quanto a letra como *instância no inconsciente* (1957), se apresentam, em Lacan, como a dimensão literal do significante. Nesse aspecto, a letra se aproxima das estruturas freudianas do *bloco mágico* e da inscrição psíquica do traço, que vimos no primeiro capítulo.

O campo da estrutura material do significante é essencial para a psicanálise. Em Freud, temos o modelo do sonho como um *rébus*, bem como o exemplo da fórmula da trimetilamina no *sonho da injeção de Irma*, como preciosas indicações da apreensão do sonho para além do pictórico, como um texto escrito, a ser traduzido pelo relato do sonhador, isto é, pela via fonética da fala.

O modelo da carta 52 de Freud a Fliess, com suas inscrições, traduções, falhas na tradução e registros, é um modelo escritural. Derrida observa que é lá - mais de 20 anos antes da formulação do aparelho psíquico como o *bloco mágico* -, que o traço freudiano vira escrita. Derrida apresenta sua teoria do traço e, em articulação com Freud, considera que o que se estampa do traço define a escrita como pura diferença. (Derrida, 2005:191)

A vida psíquica passa a ser a diferença no trabalho das forças e o texto inconsciente vem a ser seu movimento: "O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são sempre já transcrições. Estampas originárias." (Derrida, 2005:217).

Derrida afirma que é preciso dar conta da escrita como traço. A escrita é, segundo ele, anterior à percepção e, até mesmo, sua condição: "o 'percebido' só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela." (Derrida, 2005:219).

Teríamos, então, uma atividade metonímica trabalhando de modo indefinido a mesma metáfora, que, por sua vez, segue substituindo traços. E assim, sucessivamente. Esta seria a contribuição mais radical de Freud, segundo Derrida.

Esta concepção está ligada ao resgate que Derrida faz da escritura como condição para toda e qualquer linguagem. A partir deste ponto de vista, qualquer signo, para existir, deve passar por uma determinada inscrição, ainda que se trate da inscrição de uma ausência, como demonstram Freud, através do *bloco mágico*, e Lacan, através do Nome-do-Pai[28].

Para Derrida, a escritura não se metaforiza, nem se escreve, no texto da fala, está lá antes. Em sua leitura, temos a impressão de que não há meios por onde a escrita possa apresentar-se na fala. Mas se o psicanalista trabalha com a palavra falada, não deve dela afastar-se tanto. Da fala, diz Lacan: "as medidas diferentes são essenciais para o efeito de formação que procuro." (Lacan, 1998/1957:497)

[28] O psicótico, portanto, desse ponto de vista, estaria praticamente impossibilitado de freqüentar o campo da linguagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

Para Derrida, a escrita é a da diferença, é a da pulsão, como para Lacan. Contudo, para Lacan, alguma coisa se substancializa nessa escrita da pulsão. O que se substancializa é o gozo. "O significante", diz Lacan, "está no nível da substância gozante." (Lacan, 1985/1972-73:45)

A distinção entre traço e letra faz parte das questões teóricas debatidas entre Lacan e Derrida que vão desembocar, em *Lituraterra* (Lacan, 2003/1971), na distinção de Lacan entre traço e letra. Seguiremos até *Lituraterra*, onde talvez possamos nos aproximar um pouco mais do que *agagueiraquasepalavra* de Antunes *swingnifica*[29].

4.11_ **Entre o escrito e a fala, uma montanha**

Se o trabalho de Lacan está dividido entre o escrito - os *Escritos* - e o oral - os *Seminários*, como sabemos, aí está, desde cedo, a questão que estamos trabalhando no ensino lacaniano. Se em 1957, o escrito *A instância da letra*, da mesma data do Seminário *As relações de objeto*, está situado por Lacan entre escrita e fala, mais tarde teremos um corte radical incidindo no mesmo ponto. Lacan observa que "há mais que uma nuance, há uma montanha entre a fala e a escrita." (Lacan, 1975:43)

Se considerarmos, ainda, a definição de verdade em Lacan como aquilo que fala: "Eu, a verdade, falo" (Lacan, 1998/1955:410), e seguirmos com Milner: "A verdade fala, não escreve" (Milner, 1996:25), será preciso recorrer à especificidade da função do escrito no ensino lacaniano.

A verdade se apresenta em Lacan como o lugar de onde toda a significação é emitida, como anunciamos no primeiro capítulo. Seu campo tenente é o do ato falho, o do chiste, ou seja, o campo da fala e do inconsciente estruturado como uma linguagem organizada pelo simbólico, cujo significante operador é o Nome-do-Pai. Sem dúvida, a verdade fala e nos coloca na ciranda dos significantes.

A investigação de Lacan sobre os fenômenos de linguagem na psicose

---

[29] Pinçamos essa palavra de um poema de Antunes: "E o que signifinca isso? O que swingnifica isso? o que signifixa isso? o que swingnifica isso?" (In: *O Silêncio*, 1996, BMG)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

demonstra que "há saber no real" (Lacan, 2003/1973:312) e esse saber em questão está disjunto da verdade. Contudo, podemos dizer que a psicanálise acomoda um saber que só pode ser extraído da verdade do sujeito e que esse saber deve levar em conta o real, esse que é o campo tenente da escrita.

Miller entende que a partir da década de 70, temos uma virada em Lacan que vai do inconsciente como o que deixa a verdade falar para o inconsciente como saber, sendo que esse saber anuncia aquilo que pode tornar-se escrita. (Miller, 2000) A virada de Lacan situa o inconsciente em relação ao real, o que difere, em muito, de situá-lo em relação ao Outro.

Desde sua concepção de letra, Lacan se dedica à temática da escrita em seu ensino, mas é a partir dos anos 70 que esse tema passa a ser central. Em contraponto com Derrida, e também com o lugar da lingüística em seu ensino, Lacan profere o vigésimo ano de seu Seminário formulando uma função para o escrito e o re-situando em relação ao gozo, ao significante e à fala.

O significante será, então, definido por Lacan como uma "substância gozante" que "não tem relação com o que significa" (Lacan, 1985/1972-73:4) Lacan sublinha a face real do significante. Passamos, portanto, a contar com duas vertentes: a do significante que parte da verdade e pertence ao simbólico e a do significante que pertence ao real e pode ser elevado ao status de saber ou de gozo, inscrição particular de um sujeito.

Essa virada que Miller aponta na teoria lacaniana - e que Soler entende como uma reinvenção do inconsciente (Soler, 2009) -, é contemporânea à valorização do matema, quando a ênfase do ensino de Lacan parece recair mais sobre a escrita que sobre a fala. Não se trata da escrita literária, mas de uma escrita que tem a ver com a forma lógica do conhecimento científico: "É uma adoção, pela psicanálise, de uma lógica do saber." (Miller, 2000)

Daí por diante é a letra que começa a funcionar no significante: "A escrita não é de modo algum do mesmo registro que o significante" (*Ibid*., p. 41). A escrita é "um traço onde se lê um efeito de linguagem" (*Ibid.*, p. 164) e "o que se escreve é a letra." (*Ibid.*, p. 63)

Diremos, então, com Attié, que aqui a escrita aparece como uma articulação de letras que requerem uma leitura, ou: "Mil e uma leituras

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

diferentes." (Attié, 2005:7)

4.12_ **O irredutível da escrita**

É preciso introduzir algo a mais em nossas articulações sobre a letra em suas relações entre o escrito e a fala. Trata-se de um mergulho mais profundo na presença de um paradoxo na teoria lacaniana já anunciado por nós nesse mesmo capítulo.

Em um seminário contemporâneo ao escrito *Lituraterra*, que se chama *De um discurso que não fosse semblante*, está exposto o paradoxo: ao desenhar o grafo do desejo, com seus elementos topológicos, Lacan comenta que "se a escrita pode servir para alguma coisa, é justamente na medida em que ela é diferente da fala que pode se apoiar nela." (Lacan, 2009/1971:75)

Há um irredutível na escrita, que compromete uma tradução como S/s na fala, por exemplo. "Não há topologia sem escrita", diz Lacan e a topologia "consiste, precisamente em fazer furos na fala." (*Ibid.*, p. 76) A fala chega a ser comparada à relação sexual: "A relação sexual é a própria fala" , diz Lacan, pois não há nenhum modo de escrevê-la. (*Ibid.*, p. 77)

Mais adiante, o paradoxo se declara: "Que quer dizer isso, a escrita? Afinal, é preciso circunscrever um pouco. Quando vemos o que é corrente chamar de escrita, fica perfeitamente claro e certo que ela é alguma coisa que, de certo modo, repercute na fala." (*Ibid.*) A escrita [*écriture*] não se separa do escrito [*écrit*] e o suporte do escrito é, para Lacan, a topologia.

Na primeira página do Seminário de Lacan sobre Joyce, aparece a proposta de grafar a palavra sintoma com um h, *sinthoma*, como uma maneira de marcar a "injeção do grego" na *lalíngua* de Lacan, o francês. (Lacan, 2007/1975-76:11-12) Não se trata de uma simples modificação ortográfica que revela equívocos, mas de uma referência a um modo particular de escrita, da escrita joyciana, que Lacan sustenta como o que faz furo no real. (*Ibid.*, p. 27)

Se faz furo no real, a escrita é, portanto, uma forma de suplência que é própria a Joyce. Esta escrita, que Lacan localiza no nó borromeano, “muda o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

sentido da escrita", é uma escrita absolutamente diferente da que vimos em Derrida como inscrição psíquica de traços e que remete ao *bloco mágico* freudiano. (Lacan, 2009/1975-76:141) Não nos deteremos na escrita do nó mas sim na da letra, que já traz esse novo sentido de escrita.

Segundo Lacan, o vazio cavado pela escrita "é um godê sempre pronto para dar acolhida ao gozo". (Lacan, 2003/1971: 24-5) Em Lituraterra, em vez do gozo estar no vazio entre as palavras, ele aparece sustentado pela escrita[30].

Lacan recorre aos ideogramas utilizados por algumas línguas orientais como uma lógica de manipulação da escrita. Desse complexo assunto sobre o qual não nos aprofundaremos, pinçaremos apenas uma importante dedução de Lacan que ilumina nosso trajeto.

O que Lacan deduz a partir de um ideograma chinês, é que "o que se diz, se diz na medida em que está escrito" (*Ibid.*). Essa dedução de Lacan está referida a um uso da língua totalmente diverso do que se faz no ocidente. A fala na língua japonesa, por exemplo, é sensível ao tom e a suas modalidades. É possível que uma mesma palavra, pronunciada em tons diferentes, se dirija a duas significações opostas. (Skriabine, 1988:58)

Freud já havia percebido a diferença do uso da língua entre os orientais. Em 1910, às vésperas da publicação de sua análise sobre o caso Schreber, Freud escreve sobre a *significação antitética das palavras primitivas*, cujo titulo original é *Über den gegensinn der urworte*. *Gengensinn*, no dicionário alemão, tem como definição uma espécie de anti-sentido ou contra-sentido, contradição ou antítese e *urworte* se refere à origem ou essência da palavra. Trata-se, então, de um trabalho que tem como centro a idéia de uma contradição que pode ser encontrada na origem das palavras.

Nesse artigo, Freud observa que o inconsciente, freqüentemente, faz uso de um mesmo veículo fonético para se fazer representar, onde há

[30] Porém, se há um escrito "como algo de que é possível falar" (Lacan, 2007/1975-76:78), segundo Lacan, esse parece ser o escrito científico que se entrelaça ao desejo, aquele que faz com que os homens acreditem que é possível chegar à lua - e chegam lá mesmo -, "carregados por um escrito." (*Ibid.*, p. 78) Carregados por um escrito científico sobre a lua, "um lugar sublime", que "por certo é uma das encarnações do objeto sexual." (*Ibid.*) A escrita psicanalítica tem uma visada científica, mas não é produzida do mesmo lugar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

palavras iguais significando opostos como forte e fraco[31] e, ainda, compostos que combinam conceitos contraditórios como fora-dentro, para expressar a significação de apenas uma de suas partes. Mas, curiosamente, sem que isso produza um terceiro conceito, "como no chinês", diz Freud (Freud, 1976/1910:143).

Nesse uso da língua, o chiste, que repousa sobre o não-sentido, não é um acidente, mas já está incluído nessa forma de uso da língua. O chiste, podemos dizer, então, já está presente, já está escrito na fala do sujeito japonês. O japonês é uma língua trabalhada pela escrita, uma escrita, em parte, ideogramática. (Lacan, 2009/1971:117)

Em *Lituraterra* (1971), Lacan evoca o Japão em busca de delimitar a relação entre significante e gozo em um plano anterior à significação. Deste ponto, a distinção entre metáfora, metonímia, e mesmo a de ponto de basta, não parecem muito úteis. Como diz Vieira,

> É preciso convocar algo mais substancial do que a estrutura definida pelo significante saussuriano e, ao mesmo tempo, menos atrelado à significação e ao falo. É nesse sentido que Lacan recorre à *letra*. A partir daí ele redefine e situa conceitos centrais: significante, significado, letra, gozo, desejo. (Vieira, 2003:118)

Da janela do avião, a partir da visão das planícies geladas da Sibéria, Lacan experimentou uma condição que ele chamou de *litoral*, referindo-se a uma peculiar relação entre gozo e significante vivida entre o japonês e sua língua materna. (Lacan, 2003/1971:18) O que marcaremos como um ponto importante sobre a língua japonesa na teoria lacaniana é sua percepção de que na fala do japonês, conjugam-se o estranho e o íntimo, "a língua materna e a língua do Outro." (*Ibid*., p. 119), ou seja, o japonês não perde de vista que o estranho vem do literal, de dentro da língua, de sua própria

[31] O exemplo de Freud recai sobre a língua egípcia arcaica, onde ele nota uma inversão que a palavra pode sofrer tanto no som como no sentido: "Suponhamos que a palavra alemã *gut* ('bom') fosse egípcia: ela poderia então significar 'mau' do mesmo modo que 'bom', e ser pronunciada *tug* do mesmo modo que *gut*" (Freud, 1976/1910:145). Depois de citar numerosos exemplos de tais inversões de som e de sentido nas línguas germânicas e indo-germânicas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

materialidade - que imprime um regime diferente de significações -, e não de uma realidade separada. "Partilhamos do mesmo real linguajeiro", mas tendemos a esquecer isso que o japonês inclui, deixa transparecer, na língua. (Ogasawara , 1988:201)

A escrita como representação de palavras remete ao sonho como rébus na teoria freudiana, o que leva Lacan a afirmar que trata-se de considerar uma estrutura da linguagem "em meio à qual apareceu sua escrita." (*Ibid.*, p. 83) Um chiste, um sintoma, um ato falho, segundo Lacan, só fazem sentido porque aquilo que têm a dizer está programado para se escrever. (*Ibid.*, p. 83-4)

Podemos dizer que essa escrita deriva da contingência da função fálica ou, como diz Attié, se reduz "à escrita de dois significantes amarrados a um objeto" (Attié, 2005:8). Uma escrita que, para a psicose, é da ordem do impossível, isto é, do que "não cessa de não se escrever". (Lacan, 1985/1972-73:164)

De acordo com Attié, tudo se passa como se a fala devesse ser retomada como uma articulação entre duas escritas:

> A escrita inconsciente, que incita à leitura e constitui um trabalho de deciframento (há um gozo nisso); e a que talvez tenha sido possibilitada através da fala como um saber a ser escrito, que constitui um tipo de ciframento (há também gozo nisso)" (Attié, *Op.cit.*, p. 7)

Attié afirma que a escrita literária de James Joyce, em especial a de *Finnegans Wake*, que é referência central da poesia concreta, é o paradigma desse tipo de escrita relacionada a um ciframento. (*Ibid.*)

4.13_ *Lituraterra*, **uma nova rota para a letra**

Uma nova formulação sobre o conceito de letra em Lacan antecede a construção desse outro modo de pensar a escrita, esse que anunciamos como o que se apresenta a partir de um determinado nó, um nó topológico, o nó borromeano.

Em *Lituraterra* (1971), Lacan estabelece uma distinção entre traço e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

letra, em resposta às formulações de Derrida sobre a escrita como impressão de traços, tal como se apresentam no *bloco mágico* de Freud.

Para Lacan, os traços da Carta 52, que Freud enuncia como *WZ - Wahrnemungszeichen* - os representantes da representação que vimos no primeiro capítulo -, não estão no cerne da letra e sim no cerne do significante:

> "(...) isso foi o que Freud pôde encontrar de mais próximo do significante na época em que Saussure ainda não o tinha trazido à luz, esse famoso significante, o qual de todo modo não data dele, visto que data dos estóicos." (Lacan, 2009/1971:111)

Nesse momento do ensino de Lacan, há uma clara decisão entre o que é o significante e o que é a letra: "nada permite confundir, como se tem feito, letra com significante." (*Ibid*., p. 110) O significante é, então, isso que se apresenta em Freud como traço e a linguagem é definida como o habitat de quem fala.

Definiremos que quando Lacan fala do significante como traço, a letra que está em jogo é a tipográfica, que está entre o escrito e a fala, mas encaminha-se propriamente ao campo do escrito no sentido de uma estrutura articulada. Mas "ela [a letra] não é impressão, a despeito do *bloco mágico*", diz Lacan. (Lacan, 2003/1971:19) A letra como litoral, cujo exemplo de Lacan é a caligrafia, é a nova rota no ensino de Lacan que se abre em *Lituraterra*. A letra aparece, então, como sulco, ravinamento, nas planícies geladas da Sibéria, ou, mais precisamente, em seu casamento com a pintura. (*Ibid*., p. 20)

Lituraterra é um movimento de letras que Lacan inventa para nomear um artigo que servirá como introdução em uma revista que versa sobre Literatura e Psicanálise. De *Littérature* - o nome da revista - a *Lituraterre*, temos um chiste que se forma a partir de uma aliteração que se inverte no ouvido. (Lacan, 2009/1971:105)

Lacan foi ao *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, de Alfred Ernout e Antoine Meillet (1932), em busca da distinção latina entre *littera* e *litura*. Segundo Mandil,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

> Lacan encontra a raiz latina *lino*, que dá origem ao termo *litura*, com o sentido de cobertura, mas também rasura, correção. Dessa raiz se forma a palavra *liturarius*, indicando um escrito que possui rasuras. Será a partir de *liturarius* que Lacan cunhará o termo *literrature*, ao qual opõe *literatura*, cuja raiz etimológica se prende a *littera*, letra. (Mandil, 2003:45)

Temos, então, um recomeço de outro ponto, de um deslizamento que, com a ajuda de James Joyce, leva Lacan de *a letter* - uma carta/letra - para *a litter* - que ele traduz por um lixo[32]. Assim, a letra passa a ser uma rasura, um resto apagado que não tem relação nenhuma com o sentido, mas passa a armazenar o gozo, encarna o que há de pulsional na língua.[33]

Vieira se apóia num manuscrito que exemplica uma distinção fundamental que precisa ser feita entre a letra tipográfica e a letra caligráfica. No texto manuscrito do exemplo de Vieira, a letra-garrancho do escritor não nos permite decifrar de imediato. A primeira palavra que se lê na caligrafia é "Cauamo", que depois de um esforço em busca de construção de sentido, consegue-se transcrever como letra tipográfica: 'Com amor'. Esse 'Com amor', da letra tipográfica, "assinala o descarte da letra, que fica relegada ao lixo, uma vez que o sentido se fez" (Vieira, 2007:170)

A letra é o lixo, mas é o lixo do sentido. (*Ibid.*, p. 169) O casamento da letra com o gozo, para Lacan, está na letra caligráfica (Lacan, 2003:20), onde aparece a "substância gozante" (Lacan, 1985/1972-73:45) do que se escreve.

Essa vertente da letra[34], tal como é concebida por Lacan, se diferencia do significante por não estabelecer relações, por fixar pontos de partida. Se a letra muda, começamos tudo de novo: THE AND (Antunes, 2003), como grafa Antunes retirando da palavra 'AND' a letra 'E' que a faria ser 'END'.

Lacan chama isso de litoral: "O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro como formando uma outra fronteira, se vocês quiserem, mas

---

[32] Segundo Mandil, essa expressão *a letter, a litter* provém do livro *Our exagmination round his factification for incamination of work in progress* (1929), editado por Sylvia Beach, editora de *Ulisses*, de James Joyce. (Mandil, 2003:25)

[33] Lacan aponta que esse seria o caminho de uma análise em direção ao seu fim. Joyce vai com esse *a letter*, *a litter* "ao melhor do que se pode esperar de uma análise." (Lacan, *Op.cit.*, p. 106)

[34] Não percamos de vista o fato de que a palavra *lettre* (letra/carta) em francês é homófona a *l'être*, o ser.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca." (Lacan, *op. cit.*, p. 108)

Seria a letra "o literal a ser fundado no litoral?", pergunta Lacan em mais um movimento de letras. O litoral da letra é designado como o desenho da borda de um vazio de significação (de um furo) presente no saber inconsciente. (*Ibid.*, p. 109)

A letra delineia, portanto, um litoral entre o real e o simbólico, entre "ausência e centro", entre gozo e saber. (*Ibid.*, p. 113) Difícil apreender esse litoral. Ele é "pura rasura" para Lacan: "Rasura de traço algum que lhe seja anterior, é isso que do litoral faz terra." (*Ibid.*)

4.14_ **Da letra como escrita de gozo ao gozo como prazer da linguagem**

Se a letra borda o furo, ela está no ponto exato entre o que suporta a construção simbólica e o que dela escoa. Ela funciona como uma costura e ao mesmo tempo é uma inscrição de um "ponto que marca a *diferença* entre a palavra e a coisa." (Branco, 2000:24)

Esse litoral entre a palavra e a coisa, entre a borda do corpo e a do literal não está garantido na psicose, onde a letra aparece mais como o próprio furo que como sua costura. É através da letra que a significação escoa na psicose. O mesmo furo constitui também um ponto de condensação imaginário para o qual convergem todas as linhas mestras, todas as significações.

Esse caminho da psicose é, então, o de um ciframento do gozo, para que ele possa escoar por esse furo do qual Lacan nos fala. O trabalho com a palavra alucinada, descascada ao seu ponto máximo de escansão, direciona o ciframento. Material da psicose e material da escrita de Arnaldo Antunes, de Manoel de Barros, de Stéphane Mallarmé, de Gabriela Llansol e de James Joyce:

> "Palavra em ponto de p: em ponto de poético, em ponto de psicótico. O descascamento da palavra até seu ponto de letra, o descascamento da palavra até seu ponto de abreviatura ou mancha ou fim. O descascamento da palavra até sua consistência insuportável de silêncio." (Ibid., p. 25)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

No litoral entre simbólico e real, entre a fala e a escrita, entre o significante e o gozo, esse é o lugar da letra em Lacan. É também o lugar da poesia de Antunes: que vai de um jogo formal ao imprevisto, que se apresenta como um silêncio, ou como um vazio, um recorte de letras ou a aliteração de um intervalo entre elas.

O problema que Lacan aponta no centro da neurose está justamente na articulação entre saber e gozo. Como saber gozar? Não é essa é a pergunta do neurótico? Antunes sabe. É no trabalho com a letra que se faz essa articulação.

O *agá* de Antunes é tanto a letra h, quanto uma *agagueiraquasepalavra*, que *quaseaborta*, *apalavraquasesilêncio*, que *quasetransborda*, *osilênciioquaseeco*. O homem é um *H2O mem* feito do branco e do desenho do osso da palavra. Nem Antunes, nem os psicóticos, nem os japoneses, jogam a letra, em seu aspecto material, na lixeira.

Antes, sua face real está evidenciada e não imaginarizada como algo obscuro e profundo. O sentido passa a ser atribuído a um gozo que se presentifica na língua. O gozo está no tecido da linguagem.

A letra que se evidencia como a produção de um resto na operação de significação, que ali se encarna como objeto *a*, é a letra que deverá se dirigir ao deciframento na análise de um neurótico. A palavra deixa de ser considerada em sua materialidade, como letra, para que defina seu aspecto de significante.

Da letra como escrita de gozo, uma escrita pulsional, no trabalho de Antunes com a palavra, apontaremos o gozo como uma outra satisfação, o gozo do prazer com a linguagem de que Lacan fala, onde talvez haja um litoral entre o descascamento da palavra na poesia de Antunes e o que vemos na psicose.

Na psicose, a depuração da língua é como um desígnio imposto ao sujeito numa dimensão superegóica, devastadora e inevitável. Assim, o gozo que é atribuído ao Outro, que vem de fora, do real, ganha força para ser cifrado como letra em algum ponto que constituirá litoral entre sujeito e Outro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

A outra satisfação, tal como Lacan a apresenta é o gozo "que se satisfaz no nível do inconsciente" (Lacan, 1985/1972-73:70), se baseia na linguagem e se encaminha no discurso. Para o ser falante, o gozo comparece *aparelhado* na linguagem e é através dele que o sujeito aborda a realidade. (*Ibid.*, p.75) O eu, que, em Freud, brota do princípio do prazer, se satisfaz com esse gozo, que Lacan chama de satisfação do *blá blá blá*. (*Ibid.*, p.77)

Lacan retoma o princípio de prazer e o princípio de realidade em Freud em contraponto com o que Aristóteles desenvolve em *Ética a Nicômaco* sobre a questão do prazer. Não entraremos nesse debate, apenas pinçaremos um estranhamento relatado por Lacan. Trata-se do fato de que Freud, ao falar sobre o princípio do prazer evoque apenas o que nele indica a excitação e seu movimento.

Essa satisfação, gozo do *blá blá blá*, não se dirige a nada, é antes um esvaziamento do gozo preso na cadeia significante. Isso talvez indique um prazer com a linguagem que deixaremos apenas indicado, para novas investigações, como algo que pode-se notar no modo como Antunes mexe com a letra, para além do que seu trabalho nos ensina sobre a psicose.

Para tanto, seria preciso tratar da questão da sublimação, ato de dar conta da pulsão pela via da satisfação, onde estaríamos diante de um vazio de significação que não é o objeto e que brinca com a língua fora da cadeia de significantes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

4.15_ **Do pai como letra ao real da mãe, o horizonte de** *lalíngua*

Podemos dizer, então, que o ponto onde há pai na psicose é um furo que se inscreve, ou que se marca, com a letra. O que se esquece da 'coisicidade' do significante, para que ele possa representar alguma coisa que está no lugar de outra para alguém é no que o processo de significação na linguagem ordenada pelo Nome-do-Pai consiste.

A 'coisicidade' é o "umbigo do sonho" do qual nos fala Freud, o material de que é feito o significante. Não é disso que se trata na poesia de Antunes? Destacamos a resposta de Antunes para a pergunta: "O que é a poesia?": "É fazer a linguagem atingir um estatuto de coisas; aquilo está

sendo, não é mais o que estamos dizendo." (Campos e Antunes, 1993, Revista Vogue)

Se tomarmos as ressonâncias assemânticas que se reconhece nos pássaros de Schreber e no H do poema *H2O* mem, de Antunes, o significante aí se revela como uma voz que se transforma em letra. Isso se descortina a partir das considerações de Lacan que seguimos sobre a letra: a letra abre o significante para o real, como vimos.

No real da voz, temos sopros, balbucios, e coisas do tipo, feitas de estilhaços de palavras e de puro som, caminhos por onde "os significantes se põem a falar, a cantar sozinhos." (Lacan, 1985/1955-56:331) Estamos no campo que Lacan considera como o da língua materna, o campo dessa materialidade sonora que é, propriamente, o do real.

O osso do que seria a língua materna para Lacan está apontado no conceito de *lalíngua*. Esse conceito é extremamente complexo e nos conduziria a uma outra pesquisa que não cabe no escopo deste trabalho, mas trata-se de uma formulação que não deixaremos totalmente de lado, sem indicar sua preciosidade. O conceito de *lalíngua* aglutina as teorias de Lacan sobre Joyce, sobre o nó borromeano e sobre o Japão. "Joyce, pode-se aqui dizer, fica sendo o Freud da "prática textual", diz Haroldo de Campos sobre esse momento do ensino de Lacan. (Campos, 1989:8)

Terminamos o segundo capítulo apresentando esse conceito como o que faz da linguagem uma categoria virtual em Lacan, onde o suporte é a língua materna. É via *lalíngua* que Lacan passará a buscar a linguagem e o que se pode cifrar como o real do gozo, "em uma só palavra." (Lacan, 1991/1975:125)

Essa linguagem feita de gozo, ou "feita de aluviões que se acumulam de mal-entendidos, de criações linguísticas de cada um" (Miller, 1998:71), "essa linguagem que não tem absolutamente nenhuma existência teórica" (Lacan, *Op.cit.,* p.125), é uma marca indelével da língua materna.

Praticamente alheia à língua, *lalíngua* pode ser entendida como o lugar por onde os significantes em sua radical diferença, portanto em sua face real de letra, podem passar à língua:

> Não é por acaso que n'alíngua, qualquer que seja ela, na qual alguém recebeu

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

> uma primeira marca, uma palavra é equivoca. Não é certamente por acaso que em francês a palavra *ne* se pronuncia de maneira equívoca com a palavra *noeud*[35]. Não é absolutamente por acaso que a palavra *pas*, que em francês redobra a negação, contrariamente a muitas outras línguas, designa também *un pas*[36]. Se me interesso tanto pelo *pas*, isto não deve ser por acaso. É absolutamente certo que é pelo modo como *lalíngua* foi falada e também ouvida por tal ou qual em sua particularidade, que alguma coisa em seguida reaparecerá nos sonhos, em todo tipo de tropeços, em toda espécie de modos de dizer. É, se me permitem empregar pela primeira vez esse termo, nesse *motérialisme*[37] onde reside a tomada do inconsciente. (*Ibid.*)

Paralelamente a suas considerações sobre *lalíngua*, esta que não se funda na estrutura da linguagem, mas sim numa espécie de língua dentro da língua – definição própria também aos neologismos -, Lacan caminha de um simbólico por onde um significante se encadeia a outros a um simbólico sem metáfora, aquele que não faz cadeia, apenas se enoda a ela.

A definição de sintoma passa por uma transformação, onde, ao invés de sua função metafórica, Lacan destaca dele sua função de letra, escrita como *f*(x): *f* é definida como função de gozo, gozo de um elemento qualquer do inconsciente (x), elemento este que ele chama de letra.

Trata-se do sinthoma de Joyce, que Lacan grafa com a letra h e que denuncia o equívoco ao pé do ouvido, na língua francesa: *sinthome, saint-homme, S'aint Thomás* (de Aquino). Seguindo esses equívocos como método, Lacan faz sua leitura do trabalho de Joyce com a decomposição de *lalíngua* nos fonemas, fazendo jogos linguísticos em que articula a escrita com a função de fonação, levando o leitor ao ato de emitir a voz como suporte da palavra. Em Joyce, e também em Lacan, "o significante se reduz ao que ele é, ao equívoco, a uma torção de voz." (Lacan, 2007/1975-76:92)

Vemos, então, Lacan desenhar um simbólico que, ao se enodar ao real, renuncia à possibilidade de que o sentido se fixe aos elementos da cadeia significante, de modo que deixe de ser metafórico e possa, então, vir a fixar-se do lado de fora, no real, como a psicose nos ensina que é possível. Antunes também nos ensina sobre isso quando pergunta: "e o que signifinca isso? o que swingnifica isso? o que signifixa isso? o que swingnifica isso?" (In: *O Silêncio*, 1996, BMG)

---

[35] não - nó
[36] pas - um passo
[37] Condensação de *mot* (palavra) e *materialisme* (materialismo)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA

O que se anuncia em Lacan é que há um saber diferente a partir de *lalíngua*:

> A linguagem é feita de *lalíngua*. É uma elocubração de saber sobre *lalíngua*. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com *lalíngua*. E o que se sabe fazer com *lalíngua* ultrapassa em muito o que podemos dar conta a título de linguagem. (Lacan, 1985/1972-73:190)

Esse saber-fazer com a língua materna nos remete ao primeiro capítulo dessa tese, onde sustentamos, com Freud e com Lacan, que há uma ressonância da palavra que é constitucional para o sujeito do inconsciente, ainda dentro da estrutura da linguagem. A voz da mãe já estava lá como traço de palavra e aqui, a retomamos de outros pontos, do ponto de letra e do ponto de *lalíngua*.

Podemos dizer que a *agagueira* do poema de Antunes, além de ser solidária ao conceito de letra de Lacan, também é solidária à *lalíngua*. Basta passarmos da escrita à fala: h, agá, agaguê, que antes de chegarmos ao fim da palavra, *quase* podemos ouvir ao fundo um bebê com todo o seu prazer no caminho da aquisição da linguagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610593/CA