



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
affectio@antares.udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
ISSN (versión impresa): 2215-8774
Colombia

2014

Maritza de Magalhães Garcia & Doris Luz Rinaldi

POESIA E PSICANÁLISE. O SAVOIR-FAIRE DE JACQUES LACAN

Revista Affectio Societatis, Vol. 11, N.º 20, enero-junio de 2014

Art. # 4

Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

POESIA E PSICANÁLISE. O SAVOIR-FAIRE DE JACQUES LACAN

Maritza de Magalhães Garcia¹
Instituto OCA, Brasil
maritzamagalhaesgarcia@gmail.com

Doris Luz Rinaldi²
Universidade del Estado de Rio de Janeiro, Brasil
doris_rinaldi@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo se propõe a discutir a relação entre poesia e a psicanálise, através dos termos *savoir-faire* e *savoir-y-faire* utilizados por Jacques Lacan. Para tanto, fizemos um percurso pelos conceitos de letra, língua e saber na obra lacaniana em articulação com o trabalho poético de Arnaldo Antunes. O saber de que Lacan trata quando recorre à expressão *savoir-y-faire* refere-se a um saber-fazer com o real, levando em conta que a articulação que o inconsciente estabelece como forma de gozo é única e está sempre vinculada à maneira como o sujeito incorpora sua língua-mãe.

Palavras-chave: poesia, psicanálise, *savoir-y-faire*.

POETRY AND PSYCHOANALYSIS. JACQUES LACAN'S SAVOIR-FAIRE

Abstract

This paper deals with the relationship between poetry and psychoanalysis through the terms *savoir-faire* and *savoir-y-faire* used by Jacques Lacan. For that, we followed the trajectory of the concepts of letter, *lalangue*, and *savoir* (symbolic knowledge) in Lacan's works, articulating them with Arnaldo Antunes's poetry work. Lacan's *savoir* regarded as

1 Psicoanalista. Directora del Instituto OCA. Posdoctora en Pesquisa e Clínica em Psicanálise, UERJ. Doctora en Psicología Clínica, PUC/RJ, Brasil.

2 Psicoanalista. Doctora en Antropología Social (UFRJ). Profesora Asociada del Instituto de Psicología de la Universidad del Estado de Río de Janeiro, en el Programa de Posgrado en Psicoanálisis. Docente-investigadora de UERJ. Investigadora de CNPq, Brasil.

the term *savoir-y-faire* is a *savoir-faire* with the real, considering that the articulation established by the unconscious is a unique way of *jouissance* and is always linked with the way in which the subject assembles the mother tongue.

Keywords: poetry, psychoanalysis, *savoir-y-faire*.

POÉSIE ET PSYCHANALYSE. LE SAVOIR-FAIRE DE JACQUES LACAN

Résumé

Cet article propose une réflexion sur la relation entre la poésie et la psychanalyse, à partir des termes *savoir-faire* et *savoir-y-faire* utilisés par Jacques Lacan. Pour faire cela, nous avons examiné les concepts de lettre, de *lalangue* et de *savoir* dans l'œuvre lacanienne, tout en les reliant à l'œuvre poétique d'Arnaldo Antunes. Le *savoir* dont parle Lacan lorsqu'il fait appel à l'expression *savoir-y-faire* est lié à un *savoir-faire* avec le réel, car l'articulation établit par l'inconscient comme forme de *jouissance* est unique et elle est toujours associée à la façon par laquelle le sujet assimile sa langue maternelle.

Mots-clés: poésie, psychanalyse, *savoir-y-faire*.

POESÍA Y PSICOANÁLISIS. EL SAVOIR-FAIRE DE JACQUES LACAN

Resumen

Este artículo se propone discutir la relación entre poesía y psicoanálisis a través de los términos *savoir-faire* y *savoir-y-faire* utilizados por Jacques Lacan. Para ello, hicimos un recorrido por los conceptos de letra, *lalengua* y saber dentro de la obra lacaniana, articulado al trabajo poético de Arnaldo Antunes. El saber que trata Lacan cuando recurre a la expresión *savoir-y-faire* se refiere a un saber-hacer con lo real, teniendo en cuenta que la articulación que el inconsciente establece como forma de goce es única y está siempre vinculada a la manera como el sujeto incorpora su lengua materna.

Palabras clave: poesía, psicoanálisis, *savoir-y-faire*.

Recibido: 15/07/13

Aprobado: 04/08/13

Já dizia Sigmund Freud que o artista e o psicanalista bebem na mesma fonte. Em seu artigo sobre *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, publicado pela primeira vez em 1907, Freud considera que o ponto em comum entre a arte e a psicanálise está no fato de que as duas trabalham com o mesmo objeto, o inconsciente, embora cada uma com seu próprio método.

O artista está sempre remetido à observação de seu inconsciente, “auscultando suas possíveis manifestações e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente.” (Freud, 2006/1907: 93-94). O resultado desse processo não exige explicação, já que é representado pela obra em si. As leis e atividades que regem o inconsciente estão incorporadas à criação artística.

A arte nos ensina, portanto, sobre as leis de composição do inconsciente. Desde os escritos inaugurais da psicanálise, Freud se interessou por produções artísticas de figuras como Jensen, Shakespeare, Goethe e Schelling, travando intensos diálogos com suas obras e assim estabelecendo importantes pilares da psicanálise. Há inúmeras citações e correspondências que ligam a obra freudiana à criação artística e aos poetas: Mann, Schnitzler, Rolland, Zweig, entre outros, foram interlocutores privilegiados de Freud.

De outro ponto, em homenagem à escritora Marguerite Duras (Lacan, 2003/1965: 198), Jacques Lacan nos lembra de que o artista sempre antecipa o psicanalista ao exercer a função de desvelamento e desmistificação, em seu elogio à criação, à paixão, a isso que afeta o sujeito falante, mas não passa facilmente pela porta do saber.

Conversando com a linguística, Lacan destaca a dimensão poética que ressoa do significante e entende que a ressonância da palavra é constitucional para o inconsciente. Tal ressonância se apresenta antes mesmo que se instaure a mecânica do significante, é absolutamente não-simbolizável, alheia ao sentido, pulsa na voz da mãe e é nuclear para a constituição do sujeito. Trata-se de um momento mítico, anterior à aquisição da linguagem, do qual só temos notícia através da presença de traços a ressoar no inconsciente, restos de linguagem. Lacan chama esses restos de *detritos*.

Em 1975, na *Conferência de Genebra sobre o sintoma*³, o foco do trabalho do psicanalista está na presença de *detritos* na *água da linguagem*:

Tenho visto muitas crianças pequenas, a começar pelas minhas. O fato de que uma criança diga *talvez, ainda não*, antes mesmo de ser capaz de construir verdadeiramente uma frase, prova que há algo nela, uma peneira que se atravessa, através da qual a água da linguagem chega a deixar algo para trás, alguns detritos com os quais brincar, com os quais necessariamente terá que desembaraçar-se. (Lacan, 1998/1975: 8)

3 Nesta conferência, Lacan indica que a tomada do inconsciente reside no *motérialisme*, condensação de *mot* — palavra — e *materialisme* — materialismo —. (Lacan, 1998/1975: 125)

A partir da trajetória freudiana, podemos dizer que desde o *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, a linguagem é posta como constitutiva do aparelho psíquico, uma vez que o psiquismo só se organiza a partir da representação de palavra.

Junto à investigação sobre como se dá a representação no sistema psíquico exposto por Freud, encontramos em *Psicologia das massas* (1923) a referência a traços de memória, em especial ao *einzigster Zug* (Freud, 2006/1923: 101), o traço único, destacado por Lacan como uma importante pista relativa à investigação sobre a escrita na psicanálise ou, mais especificamente, sobre o que se escreve no inconsciente. Esses “detritos” que ressoam, ressoam da fala, e se escrevem como traços. O mal-entendido que ressoa da fala é, então, constitucional para a psicanálise.

O que se materializa na fala é a própria língua

Lacan se dedica à temática da escrita em seu ensino desde a leitura que faz sobre o conto de Edgar Allan Poe, em *A carta roubada* (1956), quando formula sua concepção de letra como estrutura fonemática do significante e como um efeito de gozo. Percorrendo este conceito, temos ainda a letra como traço, bastante presente no Seminário sobre *A identificação* (1961-62). Essas duas vertentes falam da dimensão literal do significante, essencial para a psicanálise, por revelarem que é possível tocar o real através do simbólico.

Tais versões da letra encaminham-se ao campo do escrito no sentido de uma estrutura articulada. Contudo, Lacan convoca algo mais substancial que a estrutura definida pelo significante de Saussure e, ao mesmo tempo, menos atrelado à significação e ao falo. É nesse sentido que Lacan recorre à letra a partir de seu texto chamado *Lituraterra* (1971) e do vigésimo ano de seus seminários, em *Mais ainda* (1970), quando o tema da escrita passa a ser central.

A partir dos anos 70, Lacan se debruça essencialmente sobre a função do escrito em articulação com o gozo, o significante e a fala. O significante será, então, definido como uma “substância gozante” que “não tem relação com o que significa” (Lacan, 1985/1972-73: 4). Lacan sublinha, neste momento, a face real do significante.⁴ Passamos, portanto, a contar com duas vertentes: a do significante que parte da verdade e

4 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: 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

pertence ao simbólico e a do significante que pertence ao real e pode ser elevado ao status de um saber que é feito de gozo, feito da inscrição mais particular de um sujeito.

“A análise se distingue entre tudo que foi produzido até agora de discurso por enunciar isto que constitui o osso de meu ensino: que eu falo sem saber, como o escravo de Hegel. Digo, portanto, sempre mais do que sei”, afirma Lacan (Ibid: 161). É por esse viés que a psicanálise se encontra interessada em pôr em questão o saber.

Ao partir do conceito de gozo para retomar o conceito de linguagem, Lacan atribui a ela um lugar derivado em relação ao que ele chama de *lalangue*, neologismo que pode ser traduzido por *lalíngua*⁵ em português. *Lalíngua* designa a fala antes de seu ordenamento gramatical ou lexográfico, ou seja, separada da estrutura da linguagem. Veremos que é daí que se deriva originariamente o saber e o exercício do gozo, esse gozo que emerge e se sustenta numa ausência de relação com o sentido.

A linguagem é, então, formulada como “uma elucubração de saber sobre *lalíngua*” e o inconsciente é “feito de *lalíngua*”, é definido como “uma habilidade, um *savoir-faire* com *lalíngua*”. (Ibid: 190)

O conceito de *lalíngua* parece ganhar corpo no momento em que se escreve por excelência como ruptura do saber (Ibid: 163). É disso que se trata em *Lituraterra* (1971), onde Lacan usa a metáfora da nuvem da linguagem que faz escrita, quando se refere aos riachos que vê do avião sobre a Sibéria: “A escrita é um traço onde se lê um efeito de linguagem. É o que se passa quando vocês garatujam alguma coisa.” (Ibid: 164)

A letra tipográfica e a letra caligráfica

Da tipografia à caligrafia, a letra de Lacan revela o litoral onde está localizada. Podemos depreender 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. A letra como litoral, cujo exemplo de Lacan é a caligrafia, é, por sua vez, 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. (Lacan, 2003/1971: 20)

significante, como um coração do significante, sua 'essência', e introduz a questão por onde circula a noção de escrito em Lacan.

5 Optamos pela tradução sugerida por Haroldo de Campos em *O afreudisiaco 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. (Campos, 1989: 14)

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 *Lituraterra*, 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,

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 *litterature*, 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, que aparece nos escritos *A instância da letra no inconsciente* e *A carta roubada*— para *a litter* —que ele traduz por um lixo—. 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.⁶

Vieira se apóia num manuscrito que exemplifica 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: 169) O casamento da letra com o gozo, para Lacan, está na letra caligráfica (Lacan, 2003/1971: 20), onde aparece a “substância gozante” (Lacan, 1985/1972-73: 45) do que se escreve.

Essa vertente da letra,⁷ 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 Arnaldo 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 justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca.” (Lacan, 1985/1972-73: 108)

Seria a letra “o literal a ser fundado no litoral?”, pergunta Lacan em mais um movimento de letras. O litoral

6 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, 1985/1972-73: 106)

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

da letra é designado como o desenho da borda de um vazio de significação (de um furo) presente no saber inconsciente. (Ibid: 109)

A letra delinea, portanto, um litoral entre o real e o simbólico, entre “ausência e centro”, entre gozo e saber. (Ibid: 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.” (Ibidem)

Temos, portanto, um abismo entre 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 escoia como gozo. (Lacan, 2003/1971: 20) A letra é um conceito essencialmente ligado à escrita, uma escrita que se entende como a materialização do significante no real.

Segundo Lacan, o vazio cavado pela escrita “é um godê sempre pronto para dar acolhida ao gozo”. (Ibid: 24-25) Em *Lituraterra*, o gozo não só está no vazio entre as palavras, mas aparece sustentado pela escrita.

Saber sem saber

O *savoir-faire* do psicanalista parece advir de uma habilidade em servir-se da escrita na fala. É aí que o conceito de *lalíngua*, na *lalíngua* materna de Lacan, o francês, entra em cena. Destaca-se um modo de comparecimento de *lalíngua* no ensino lacaniano: a homofonia “do *d'eux* (deles) com o *deux* (dois), do *peut* (pode) com o *peu* (pouco), vejam este *il peut peu* (ele pode pouco) que está mesmo aí para nos servir para alguma coisa”. (Lacan, 1985/1972-73: 117)

Temos diversos exemplos, ao longo do ensino lacaniano, desse inconsciente que faz poesia concreta. Trata-se de pensar um saber que não se deixa apreender, que não faz relação, mas que pode ser transmitido. Esse saber repousa no “antro da língua”, é o próprio inconsciente e é sempre uma hipótese. (Ibid: 194) Este saber não se endereça a um Outro, está no universo, no infinito particular de cada um. É como pensar um Outro do Outro real, isto é, impossível. Essa é a idéia de Lacan sobre o artifício, visto que ele é um fazer que nos escapa, isto é, que transborda em muito o gozo que se pode ter dele. (Lacan, 2007/1975-76: 62)

Isso implica uma noção de real precisamente distinta do imaginário e do simbólico, um real⁸ “que se funda por não ter sentido, por excluir o sentido ou, mais exatamente, por se decantar ao ser excluído dele.” (Ibid: 62-63).

Nessa direção, Lacan faz uma aproximação entre o nó borromeano, como uma formulação matemática proposta pela topologia, e o real do inconsciente. O nó traz as características, as dimensões, de “uma escrita que poderia ser uma letra” (Lacan, 1985/1972-73: 165), onde se pode passar por cima, por baixo, separar o interior do exterior, onde o espaço é entendido como um corte possível.

Pensando o ato psicanalítico, Lacan indica que cabe ao analista deixar-fazer (*laisser-faire*), deixar o inconsciente fazer, porém, isso não basta, apenas mantém intacto durante algum tempo o lugar do analista como *sujeito suposto saber*. É preciso, ainda, que o analista faça algo, que pode ser dito “poesia ou manejo”. Esse *manejo* ou *poesia* caracteriza a posição do analista que, no momento de seu ato, não se inclui como sujeito. (Lacan, inédito/1967-68, aula de 29 de novembro de 1967)

O psicanalista tem uma relação com o jogo sem ser o senhor deste, mas servindo-lhe de suporte, encarnando “o trunfo-mestre, na medida em que é ele que vem desempenhar o papel do que é o objeto a, com todo peso que isso comporta.” (Lacan, 2008/1968-69: 340-41)

Então, o psicanalista não é aquele que sabe propriamente de seu ato e sim aquele que sabe contornar aquilo a que se reduz o *sujeito suposto saber*. É exatamente assim que Lacan define a sublimação:

Para o neurótico, o saber é o gozo do sujeito suposto saber. É por isso mesmo que o neurótico é incapaz de sublimação. A sublimação, por sua vez, é própria daquele que sabe contornar aquilo a que se reduz o sujeito suposto saber. **Toda criação artística situa-se nessa demarcação do que resta de irredutível no saber como distinto do gozo.** Mas alguma coisa vem marcar sua empreitada, na medida em que ela nunca designa no sujeito sua inaptidão para sua plena realização. (Ibid., grifo nosso.)

Para Lacan, a sublimação implica em pôr em relevo o objeto, na medida em que esse objeto ocupa o lugar do desejo. (Lacan, 1997/1959-60: 138) Nesse sentido, ao causar o desejo, posicionando-se no lugar de objeto, o psicanalista se aproxima do artista.⁹

Mas o que seria *o que resta de irredutível no saber como distinto do gozo*, lugar onde Lacan situa o fazer artístico? Esse resto que se distingue do gozo nos leva à idéia de que os artistas imprimem traços *héteros* entre saber e gozo.

8 “O real, eu diria, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente.” (Lacan, 1985/1972-73: 178)

9 Trata-se apenas de uma aproximação, já que a psicanálise não é arte, é um laço social regrado cujo principal dispositivo é a associação livre. (cf. Soler, 2012: 12)

O saber se apreende na articulação entre os significantes, entre S_1 e S_2 , que, em cadeia, produz o sujeito como um efeito de sentido e o objeto *a* como resto, como um resto que é produzido no saber, sustenta Lacan: “O que a psicanálise revelou, por sua vez, e que antes não se suspeitava, é aquilo que se produz no saber, isto é, o objeto *a*.” (Lacan, 2008/1968-69: 332) Portanto, o que resta de irreduzível (ao simbólico) no saber é o objeto *a*, que, ao mesmo tempo em que funda o sujeito desejante, resiste à assimilação significativa.

Em *O avesso da psicanálise* (1969-70), quando o ensino lacaniano gira em torno da elaboração dos quatro discursos, o *savoir-faire* aparece vinculado ao saber do escravo.¹⁰ Este *savoir-faire* é tomado por inteiro das técnicas artesanais pelo senhor, que o transforma em *episteme*,¹¹ limpa a sujeira e o relança sob a forma de um discurso modernizado que visa o saber absoluto.

Quando arrebatada do escravo sua função no saber, o discurso do senhor —ou discurso do mestre— extrai junto sua essência, o gozo, e experimenta jogá-lo no lixo, ou para fora da cadeia. É preciso, contudo, re-articular a posição do escravo com relação ao gozo, já que “a única coisa que motiva a função do saber é sua dialética com o gozo.” (Lacan, 1992/1969-70: 33)

Ao pensar o saber como uma verdade que define a estrutura da interpretação, Lacan propõe o enigma “Como saber sem saber?” (Ibid: 33-34) É assim que o psicanalista se faz causa de desejo para o analisante e é também deste ponto que Lacan parte para delinear a existência de um saber como meio de gozo.

Esse saber diverge radicalmente da *episteme*, ou da idéia de uma depuração do saber. (Ibid: 140) Trata-se mesmo de uma brincadeira com o “cristal da língua” no discurso. (Ibid: 144) O “juízo da engrenagem” do mestre sobre o saber o adultera, mas é possível encontrar o rastro da presença primeira desse saber “mesmo onde ela já está longe.” “A articulação significativa está na origem de todo saber. E isso que está na origem só pode ser acessado como *savoir-faire*”, diz Lacan. (Ibid: 145)

O equívoco como método de trabalho com o real

Em seu mergulho sobre o trabalho de James Joyce com a palavra escrita, Lacan sustenta que o manejo com a materialidade da palavra está vinculado ao *savoir-faire* com *lalíngua*, um fazer que circula entre os poetas e escritores, e sobre o qual o neurótico sabe muito pouco. É *lalíngua*, essa língua dentro da língua, essa língua neológica, que permite a presença do *savoir-faire* de que fala Lacan.

10 Lacan refere-se à dialética hegeliana entre o senhor e o escravo, presente na *Fenomenologia do espírito*, publicada pela primeira vez na Alemanha em 1807.

11 “Esta aí todo o esforço de deslindamento do que se chama *episteme*. É uma palavra engraçada, não sei se vcs alguma vez refletiram bem sobre ela —colocar-se em boa posição, é em suma a mesma palavra que *verstehen*. Trata-se de encontrar a posição que permita que o saber se torne um saber de senhor.” (Lacan, 1992/1969: 19)

A língua “sem arcaísmos, natural e neológica”, com a “contribuição de todos os erros” (Andrade *apud* Teles, 1973: 203), como diz Oswald de Andrade, é a língua à qual a poesia concreta¹² e a poesia contemporânea de Arnaldo Antunes se dedicam e é, também, a língua para a qual Lacan direciona o olhar da psicanálise.

Tanto os poetas concretos como Lacan escolhem James Joyce como referência. Para a poesia concreta, o *verbivocovisual*¹³ e para Lacan, o *savoir-faire* do escritor irlandês. É com Joyce que Lacan responde à pergunta sobre o que é o *savoir-faire*: “Só se é responsável na medida de seu *savoir-faire*. Que é o *savoir-faire*? É a arte, o artifício, o que dá à arte da qual se é capaz um valor notável, porque não há Outro do Outro para operar o Juízo Final.” (Lacan, 2007/1975-76: 59)

O *savoir-faire* de Joyce enoda uma nova forma de entendimento do sintoma na teoria lacaniana, anunciado com um h no meio, *sinthoma*. 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.

No Seminário 23, temos a formulação de que “o *sinthoma* um faz um falso-furo¹⁴ com o simbólico” e é nesta medida que há um fazer, uma práxis do dizer, que Lacan chama de arte-dizer: “*art-dire* para deslizar rumo ao *ardeur* (ardor)”. (Ibid: 114)

Esse é o *sinthoma* de Joyce, que denuncia o equívoco ao pé do ouvido, na língua francesa: *sinthome*, *saint-homme*, *S'aint Thomás* (de Aquino) (Ibid: 15). 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.

Como atesta Rinaldi: “[...] há em Joyce, na medida em que ele é um artista, uma reflexão ao nível da escrita e é por meio dela que a palavra se decompõe, seja para libertar-se do parasita que ela é ou, ao contrário, por se deixar invadir por sua polifonia.” (Rinaldi, 2006: 76)

A voz do pai de Joyce 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)

12 A poesia concreta é um tipo de poesia vanguardista, de caráter experimental, concebida e difundida no Brasil por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari na década de 50.

13 James Joyce é uma referência essencial para a poesia concreta, que destaca seu procedimento chamado de *verbivocovisual* como o que sintetiza o trabalho com a palavra em sua dimensão de significante, de voz e de corpo. (Pignatari, 1960: 62)

14 Esse falso-furo consiste no que passa no meio de dois círculos e que não é nem o furo de um, nem o furo do outro. (Lacan, 2007/1975-76: 113)

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 imaginário. Trata-se de uma amarração possível do nó, que não se dá pela via do Nome-do-Pai, mas pelo artifício da escrita propriamente joyceana, que, ao dissolver a linguagem a seu ponto de *lalíngua*, incorpora os traços de um pai através da herança real, transmitida pela voz, através da qual um elo simbólico pôde se enodar.

A herança que Joyce recebeu do pai não foi transmitida pela via fálica, porém é possível supor que o desejo da mãe se presentificou, permitindo que a voz do pai ressoasse no filho. Foi com sua peculiar apreensão da musicalidade da voz paterna que o escritor “habilmente trançou e inventou para si um nome, um pai para o pai e um pai do nome.” (Mattos & Rinaldi, 2012: 12) Essa escrita que faz um nome sustenta o ego de Joyce e revela o trabalho pulsional, pela via do objeto voz.

A voz sinaliza o corpo da palavra

Estamos, sem dúvida no campo do real, no campo da pulsão de voz, que aponta para um lugar onde não há eco imaginário, não há nem mesmo voz, a não ser, talvez, como um som esvaziado de sentido, desde que concordemos que o silêncio da repetição produza alguma ressonância que possa afetar ou tomar corpo na palavra.

Essa voz é áfona, é aquela que, separada de nós, “soa como um som estranho” (Lacan, 2005/1962-63: 272). O ouvido é a primeira porta de entrada da linguagem enquanto palavra falada e, antes que as palavras possam ser identificadas pelo bebê, enquanto pura voz.

Lacan usa a experiência de ouvir a própria voz na fita do gravador como uma metáfora para pensar a voz como o que se presentifica antes da constituição do eu no sujeito, uma voz desligada de seu suporte, que se constitui, *a posteriori*, como resto. (Ibid: 298) “Tudo que o sujeito recebe do Outro pela linguagem, diz a experiência comum que ele o recebe como forma vocal”, diz Lacan (Ibid.). Então, antes mesmo do bebê nascer, a voz já estava lá.

Lacan sustenta que não é possível simplesmente assimilar a voz, a voz é sempre, de alguma forma, incorporada (Ibid: 301). A voz é sinal do corpo da palavra. Mas o que seria o corpo da palavra? Encontramos no poema *H2O mem*, de Arnaldo Antunes,¹⁵ um modo artístico de fazer, do corpo, palavra:

15 Arnaldo Antunes tem quase 30 anos de uma inquieta carreira. Seu trabalho poético é especialmente influenciado pela poesia concreta. Escreveu quatorze livros, lançou onze discos-solo, além de um com os *Tribalistas* (2002), sete 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



H2O mem. Antunes, 2001

Em *H2O mem*, letras são impressas como ossos e aludem à fórmula da água, material que representa 70% do peso corporal de um ser humano. Lê-se também a palavra homem. Quando deixamos de prestar atenção à fórmula da água, chegamos mais perto da palavra homem. Porém, tanto com a fórmula da água quanto com a palavra homem, o H sobressai como uma letra silenciosa e repetida.

A poesia de Antunes leva em conta a dimensão de ressonância do significante, nos ensina sobre esse modo de construção com a letra sem compromisso com o sentido. Os rumos do conceito de letra em Lacan e o procedimento metodológico de Arnaldo Antunes são convergentes no que diz respeito ao trabalho com o que há de material na palavra.

Seu caminho poético, ao invés de metafórico, é o da edição, da desmontagem, da apresentação do osso da palavra. O significante tem aí um pé no real da voz, fora da cadeia significante, tal como em Joyce, e outro que se dirige ao texto da fala. A voz se apresenta como pura ressonância, menos como suporte fônico do significante e mais como um traço que se materializa, se incorpora.

Equívoco-artifício

O H, essa letra que se escreve em silêncio, serve como matéria-prima para Antunes e também para Lacan, que o grafa na palavra *sinthoma*, inventada a partir de uma referência à língua grega, uma das mais antigas civilizações humanas. É através de seu *sinthoma*, que Joyce é reconhecido entre os homens.

Contudo, Joyce nada sabia sobre o que fazia. Para Lacan, é isso que o faz um artífice da palavra: “Joyce não sabia que ele fazia o *sinthoma*, quero dizer, que o simulava. Isso era inconsciente pra ele. Por isso, ele é

artes plásticas, gráficas, digitais, caligrafias, instalações, poemas visuais e performances pelo Brasil e pelo mundo afora. 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” (Roda Viva, 2000, DVD com Arnaldo Antunes) e, assim, segue se posicionando no rol dos ditos “inclassificáveis” (Ibid.). “Eu vivo nesse lugar da indefinição”, diz (Ibid.).

um puro artifice, um homem de *savoir-faire*, o que é igualmente chamado de um artista.” (Lacan, 2007/1975: 114)

Em *L'insu...*, diz Lacan: “O sentido é o que ressoa com a ajuda do significante. O que ressoa não vai muito longe, é antes mudo. O sentido o tampona.” (Lacan, 1979: 15) Quando as palavras se impõem a Joyce, Lacan observa que ele recorre à especificidade da letra: “O significante se reduz aí ao que ele é, ao equívoco, a uma torção de voz.” (Lacan, 2007/1975: 92)

Para além dos enigmas dos lapsos, sonhos e atos falhos que pedem decifração, a dimensão, ou *dit mension*,¹⁶ do equívoco é retomada por Lacan a partir de um desprendimento de tudo que se aproxima do sentido. Neste momento final do ensino lacaniano, o equívoco se torna bem íntimo da idéia de que algo no sujeito ressoa para além do sintoma.

A transmissão da musicalidade da voz pela via do pai em Joyce, que ganha corpo a partir do trabalho com a escrita, revela um *savoir-y-faire* com o objeto voz, *savoir-y-faire* com o real, portanto. (cf. Mattos & Rinaldi, 2012: 12)

É em *L'insu qui sait de l'une bévue s'aile à mourre*, esse texto que traz o equívoco no próprio título, que Lacan introduz a expressão *savoir-y-faire*, geralmente traduzido por *saber-fazer com* (restos, fragmentos) ou *saber-fazer ali* (onde mora a substância do gozo). “A introdução do *y* quer dizer se desembaraçar, mas este *y faire* indica que não pegamos verdadeiramente a coisa, em suma em conceito” (Lacan, inédito/1976-77, aula de 11 de janeiro de 1977). Isso que não “pegamos”, mas que “se desembaraça”, se *savoir-faz*, em alguns percursos de análise, alça vôo no jogo —*s'aile à mourre*— e brinca prazerosamente com os equívocos.¹⁷

Tal “brincadeira” evidencia que há um deslizamento de sentido na cadeia significante e há também um ciframento de gozo que se verifica nas infinitas possibilidades de articulação dos fonemas a fixar vias de prazer e de desprazer. Evidencia, ainda, que sempre restam cifras intocáveis, indizíveis.

Temos, então, um ponto de tratamento do impossível que transforma a psicanálise, que a força a alcançar a lógica da linguagem através da qual a marca de uma escritura muda, que ressoa, pode operar na fala, no corpo, na vida do ser falante.

16 Esta expressão aparece em *Les non-dupes errent* (Lacan, inédito/1973-74, aula de 13 de novembro de 1973), que corresponde ao vigésimo primeiro seminário lacaniano, cujo título também sustenta um jogo homônimo com *Le Noms du Père*.

17 A diferença entre *savoir-faire* e *savoir-y-faire* está no fato de que este último não se deixa confundir com o *know-how*, mas indica uma lida com o gozo, que já estava antes ali, ao mesmo tempo escrito e ilegível, como uma espécie de tatuagem no material do significante.

O que permaneceu escrito das recordações terá de ser reinventado em análise, com a ajuda de *lalíngua*, essa que traduz *Une-bévue* por *Unbewusst* e que consiste em servir-se de uma palavra por uma via bastante diferente daquela para a qual ela foi criada para designar. Trata-se de uma invenção, de uma novidade que surpreende o significante.

Esta seria mais precisamente a dimensão poética da fala que se presta à transmissão de restos, traços do Outro que fundam o sujeito falante, que ressoa do significante e que, ao invés de recheá-lo de sentido, faz uso do vazio por onde circulam, se articulam e se materializam os significantes e suas singulares inscrições de gozo. No caso de Joyce, vimos que a escrita que ele inventa para si ressoa através da voz, a voz do pai.

O inconsciente-equívoco de Lacan faz bem mais do que sabe, faz alguma coisa a partir de um saber débil e imposto ao ser falante, do qual nos desembaraçamos ao final de uma análise. O saber de que Lacan trata passa a ser este delicado *savoir-y-faire*, saber que é um fazer com o real, fazer uso da matéria do inconsciente, sempre individual, levando em conta que a articulação que o inconsciente estabelece como forma de gozo é única e está sempre vinculada à maneira como o sujeito incorpora sua língua-mãe.

Savoir-y-faire com o real implica no recolhimento que o sujeito faz em análise de seus próprios “detritos” soltos “na água da linguagem”, como na referência de Lacan que utilizamos no início deste artigo. Por que não dizer que implica no encontro com o *H2O mem*, de Antunes, que há em nós. *Savoir-y-faire* com o real implica no encontro com um fazer poético com a letra caligráfica, substância gozante do significante, que não faz relação, nem sentido, mas é o endereço central para a solução do sintoma, caso a caso.

Referencias bibliográficas

- Antunes, A.** (2003). *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Antunes, A.** (2001). *Psia*. São Paulo, Brasil: Iluminuras.
- Campos, H.** (1989). *O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua*. Salvador, Brasil: Fundação Casa de Jorge Amado.
- Campos, A.; Pignatari, D.; Campos, H.** (1960). *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Brasil: Edições Invenção.
- Costa, A.; Rinaldi, D.** (2007). *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro, Brasil: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia.
- Freud, S.** (2006). Proyecto de psicología. En *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Originalmente publicado em 1895)
- Freud, S.** (2006). El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen. En *Obras completas*, vol. IX. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores. (Originalmente publicado em 1907)
- Freud, S.** (2006). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras completas*, vol. XVIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores. (Originalmente publicado em 1923)
- Lacan, J.** (1979). Un signifiant nouveau. *Ornicar?*, n. 17/18, 07-23. Paris, França: Lyse.
- Lacan, J.** (1985). *O Seminário, Livro 20 – mais, ainda*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.

- (Originalmente proferido em 1972-1973)
- Lacan, J.** (1992). *O Seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor. (Originalmente proferido em 1969-70)
- Lacan, J.** (1998). Função e Campo da fala e da linguagem em psicanálise. En *Escritos*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, pp. 238-324. (Originalmente publicado em 1953)
- Lacan, J.** (1998). O Seminário sobre “A Carta Roubada”. En *Escritos*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, pp. 13-66. (Originalmente publicado em 1956)
- Lacan, J.** (1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. En *Escritos*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, pp. 496-533. (Originalmente publicado em 1957)
- Lacan, J.** (1998). Conferência em Genebra sobre o sintoma. *Opção Lacaniana*, nº 23, dezembro, pp. 6-16. (Originalmente publicado em 1975)
- Lacan, J.** (1999). *O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor. (Originalmente proferido em 1957-58)
- Lacan, J.** (2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. En *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 198-205. (Originalmente publicado em 1965)
- Lacan, J.** (2003). Litraterria. En *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 15-25. (Originalmente publicado em 1971)
- Lacan, J.** (2003). *O Seminário, Livro 9: A identificação*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife. (Originalmente proferido em 1961-1962)
- Lacan, J.** (2007). Joyce, o sintoma. *O Seminário, livro 23: O sintoma*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, pp. 157-165. (Originalmente proferido em 1975)
- Lacan, J.** (2009). *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor. (Originalmente proferido em 1971)
- Lacan, J.** (inédito). *Le Seminaire livre 21: Les non-dupes errent*. Paris, França: L'Ecole de la Cause Freudienne. Documento interno. (Originalmente proferido em 1973-74)
- Lacan, J.** (inédito). *Le Seminaire, livre 24: L'insu qui sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Paris, França: L'Ecole de la Cause Freudienne. Documento interno. (Originalmente proferido em 1976-77)
- Lacan, J.** (inédito). *L'acte psychanalytique*. Paris, França: Documento interno de Association freudienne internationale. (Originalmente proferido em 1967-68)
- Laia, S.** (2001). *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte, Brasil: Editora Autêntica.
- Mattos, R. & Rinaldi, D.** (2012). Musicalidade e transmissão da voz: James Joyce, John e Lucia Joyce. *Revista Affectio Societatis*, vol. 9, n. 16, (Junho de 2012), 1-16. Medellín, Colombia: Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia.
- Milner, J-C.** (1996). *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.
- Rinaldi, D.** (2006). Joyce e Lacan: Algumas notas sobre escrita e psicanálise. *Pulsional Revista de Psicanálise*, ano XIX, n.188, 74-81. São Paulo, Brasil: Editora Escuta.
- Roda Viva** (2000). DVD com Arnaldo Antunes. Rio de Janeiro, Brasil: TV Cultura. 85 minutos.
- Soler, C.** (2012). *Lacan, o inconsciente reinventado*. Rio de Janeiro, Brasil: Cia de Freud
- Teles, G. M.** (1973). *Manifesto da Poesia Pau-Brasil (fragmentos)*. En *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 203-208. Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Vieira, M. A.** (2007). No banquinho de Joyce (lições da psicose). *Latusa*, n.12, 161-186. Rio de Janeiro, Brasil: Escola Brasileira de Psicanálise, Seção Rio.

Para citar este artículo / To cite this article / Pour citer cet article / Para citar este artigo (APA):

De Magalhães Garcia, M. & Rinaldi, D. (2014). Poesia e psicanálise. O savoir-faire de Jacques Lacan. *Revista Affectio Societatis*, Vol. 11, N.º 20 (enero-junio 2014), pp. 43-57. Medellín, Colombia: Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia. Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis>