



Thereza Monteiro de Castro De Felice Souza

**Gestos litorais:
considerações sobre letra, Lacan e Pina Bausch**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica), junto ao Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Marcus André Vieira

Rio de Janeiro,
Março de 2018.



Thereza Monteiro de Castro De Felice Souza

**Gestos litorais:
considerações sobre letra, Lacan e Pina Bausch**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica), junto ao Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Marcus André Vieira

Orientador

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Prof. Paulo Eduardo Viana Vidal

Departamento de Psicologia – UFF

Prof^a. Ana Lucia Lutterbach R. Holck

Instituto de Clínica Psicanalítica – RJ

Prof^a. Monah Winograd

Coordenadora Setorial de Pós-Graduação e Pesquisa do
Centro de Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 20 de março de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Thereza Monteiro de Castro De Felice Souza

Graduou-se em Psicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, em 2015. Concluiu o Curso Fundamental do Instituto de Clínica Psicanalítica – RJ, em 2017. Organizou junto com seu orientador de mestrado o livro *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra* (2018). Publicou um artigo no mesmo livro. Fez estágio em docência na graduação durante dois semestres (2016.2 e 2017.1). Participa de diversos congressos, colóquios e debates na área de psicanálise, nacionais e internacionais, especialmente junto ao Campo Freudiano e à Associação Mundial de Psicanálise. Atuação profissional: clínica psicanalítica.

Ficha Catalográfica

De Felice Souza, Thereza Monteiro de Castro

Gestos litorais: considerações sobre letra, Lacan e Pina Bausch / Thereza Monteiro de Castro De Felice Souza; orientador: Marcus André Vieira – 2018.

99 f.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2018.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Jacques Lacan. 3. Pina Bausch. 4. Gozo. 5. Letra. 6. Gestos. I. Vieira, Marcus André. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

*Para Lourenço, por partilhar comigo
dos gestos cotidianos e litorais.*

Agradecimentos

A Marcus André Vieira, pelas orientações precisas e pela parceria que movimentou meu desejo de trabalho e de seguir nesse caminho árduo que é a formação do analista.

À CAPES e ao Departamento do Programa de Pós-graduação em Psicologia da PUC-Rio, pelos auxílios concedidos.

Aos professores que aceitaram participar da Comissão Examinadora.

Aos amigos do grupo de pesquisa, pela parceria de trabalho e pela amizade, fundamentais para meu percurso de mestrado.

Aos meus pais, Claudia e André, por todo o amor e suporte imprescindíveis para esta jornada.

À Daniela ao Marcio, pela torcida e carinho de sempre.

Aos meus irmãos, Daniel, Luca, Sofia e Paula; meus amores.

Às minhas famílias, Monteiro de Castro, De Felice, Astúia de Moraes e queridas cunhadas, por todo o apoio e carinho.

À Marinela, querida amiga, pela paciência, leitura cuidadosa, e por toda a ajuda ao longo do mestrado e especialmente no momento de escrita da dissertação.

À Paulinha Legey, amiga querida e parceira de (muito) trabalho, pela leitura delicada e interessada da dissertação.

Aos amigos queridos, por estarem sempre junto, fazendo tudo ser mais leve e divertido: Mari Pucci, Annoca, Patuca, Ronaldinho, Cla, Rodras, Chris, Gugg, Gab, Carol, Jess, Bia, Iô, Fê e Dado.

A Romildo do Rêgo Barros, por me possibilitar um espaço de movimento.

À Maria Elvira Machado, artista que tanto admiro e que me apresentou aos gestos de Pina Bausch, muitos anos antes de meu encontro com a psicanálise. Agradeço por ter relançado meu interesse pela dança e aberto novos caminhos possíveis que, agora, anos depois, recortam-se e desembocam nessa pesquisa de mestrado.

Resumo

De Felice Souza, Thereza Monteiro de Castro; Vieira, Marcus André. **Gestos litorais: considerações sobre letra, Lacan e Pina Bausch**. Rio de Janeiro, 2018. 99p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho propõe confrontar a noção de letra, sobretudo tal como ela é circunscrita no texto “Lituraterra” (1971), de Jacques Lacan, a partir de sua metáfora de um litoral, com o processo criativo envolvido nas montagens da artista e coreógrafa alemã, Pina Bausch. A hipótese desta investigação é de que a teoria lacaniana da letra-litoral pode ser estudada à luz do processo criativo artístico bauschiano. Para isso, apresentamos, em um primeiro momento, as ideias-chave de cada um dos dois campos de nossa articulação – a teoria sobre a letra e as produções de Pina Bausch – e, em seguida, exploramos os pontos de contato entre eles. Com relação ao percurso teórico psicanalítico, percorremos, sobretudo, os conceitos de significante, significado, gozo e real para chegar à noção de letra tal como encontrada no ensino de Lacan na década de setenta. Do processo criativo artístico escolhido, ressaltamos, especialmente, as técnicas de redução e colagem. Tais ideias construíram a via por onde transitamos entre um recorte da psicanálise lacaniana e outro da dança-teatro bauschiana, visando a encontrar, nas peças de Pina, uma ancoragem prática para a teoria que constitui nosso objeto de pesquisa – o campo teórico envolvido na noção de letra-litoral.

Palavras-chave

Jacques Lacan; Pina Bausch; gozo; letra; gestos.

Abstract

De Felice Souza, Thereza Monteiro de Castro; Vieira, Marcus André (advisor). **Littoral gestures: considerations on the letter, Lacan and Pina Bausch**. Rio de Janeiro, 2018. 99p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work aims to confront the notion of letter, specially as forged by Jacques Lacan in his text “Lituraterre” (1971) through the metaphor of a littoral, with the german artist and coreographer Pina Bausch’s dances and plays. Our investigation hipothesis is that the lacanian theory of a littoral-letter can be studied in the light of Bausch’s creative process. In order to do so, we’ll firstly present the key ideas concerning each of our articulation fields – the letter theory and Pina Bausch’s productions – and, after that, we’ll go through their contact points. Regarding our psychoanalytical course, it includes mostly the concepts of signified, signifier, *jouissance* and the Real, which will lead us to the notion of letter as we find it on Lacan’s teaching in the seventies. Concerning the chosen creative process, we highlight mainly its reduction and collage techniques. These ideas build the path through which we move between a lacanian psychoanalysis specific theory and Pina’s dance-theatre, aiming to find in her artistic pieces a practical anchorage for our searching object – the notion of littoral-letter’s theoretical field.

Keywords

Jacques Lacan; Pina Bausch; *jouissance*; letter; gestures.

Sumário

Introdução	12
1. Pina: uma primeira aproximação	17
1.1 O recurso à arte	17
<i>Arte e fantasia</i>	
<i>Estrutura x conteúdo</i>	
<i>Letra e arte</i>	
1.2 A dança-teatro	23
<i>Contexto</i>	
<i>A fragmentação das narrativas</i>	
<i>Uma linguagem</i>	
1.3 O processo criativo baudschiano	29
<i>Perguntas e respostas</i>	
<i>Catálogo de gestos sem instruções de uso</i>	
2. A ordem simbólica	35
2.1 O Outro e a linguagem	35
<i>A incidência do significante</i>	
<i>O acervo da linguagem</i>	
2.2 O imaginário e os sentidos	37
<i>A constituição do eu</i>	
<i>Imagem grampeada</i>	
2.3 Teoria dos significantes	41
<i>Determinação simbólica</i>	
<i>Lacan e Saussure</i>	
<i>O significante não significa nada</i>	
<i>O significante primordial</i>	
<i>Metáfora e metonímia</i>	
2.4 O real e o gozo	49
<i>Decifração e cifra</i>	
<i>A satisfação do significante</i>	
<i>O gozo impossível</i>	
<i>Ir e vir entre significante e gozo</i>	
<i>A primazia da prática</i>	
3. Fora da ordem	56
3.1 A letra	56
<i>Letra-significante</i>	
<i>Suporte material e literal</i>	
<i>Letra-lixo</i>	
<i>Operador de gozo</i>	

3.2	Letra, caligrafia japonesa e litoral <i>Lacan e o Japão</i> <i>Céu constelado</i> <i>Escrita litoral</i> <i>O gesto caligráfico</i>	61
3.3	Fazer com a letra-litoral <i>As operações em questão</i> <i>A redução analítica</i> <i>A redução de Pina Bausch</i> <i>Coreografia constelada</i>	71
4.	Experimentações <i>Café Müller</i> <i>Arien</i> <i>Kontakthof</i> <i>A Sagração da Primavera</i>	80
	Conclusão	87
	Referências bibliográficas	94

Não posso me escrever. Qual é esse eu que se escreveria? À medida que ele fosse entrando na escritura, a escritura o esvaziaria, o tornaria vão: produzir-se-ia uma degradação progressiva, na qual a imagem do outro seria também pouco a pouco arrastada (escrever sobre alguma coisa é destruí-la), um desgosto cuja conclusão só poderia ser: para quê? (...) O que a escritura pede e que todo enamorado não lhe pode dar sem dilaceramento, é para sacrificar um pouco do seu Imaginário, e assegurar assim através da língua a assunção de um pouco de real.

Roland Barthes,
Fragmentos de um discurso amoroso

Introdução

A investigação que aqui se apresenta se propõe a examinar um dos aspectos da noção de *letra*, da qual se serve Jacques Lacan ao longo de todo seu ensino para situar a especificidade do trabalho do psicanalista com relação à linguagem, mais especificamente sob sua forma escrita. No título desta dissertação, a palavra “litorais” se refere ao estatuto específico da letra que queremos investigar, a letra-litoral, destacado por Lacan na década de setenta.

Nosso método envolverá abordar algumas indicações de Lacan à luz de elementos das criações artísticas de Pina Bausch. A articulação entre estes dois campos – a psicanálise e a dança – pareceu pertinente na medida em que encontramos ressonâncias que nos serviram como um recurso à compreensão do conceito lacaniano escolhido como objeto de pesquisa.

Lacan utilizou a metáfora do litoral em seu ensino para abordar a letra como um operador possível entre dois registros heterogêneos – simbólico e real, ou saber e gozo –, sem que fosse possível delimitar uma fronteira bem estabelecida entre eles e sem, tampouco, torná-los recíprocos. Tal e qual o lugar em que se encontram o mar e a areia, o litoral lacaniano permite que se vislumbre a possibilidade de dois campos distintos se encontrarem de outra forma que não a de uma oposição e nem mesmo a de uma articulação em que um se encaixe no outro. No espaço litoral, ao contrário de uma junção à maneira do encaixe, não é possível dizer com precisão o que é mar e o que é areia.

Trata-se de um encontro cujas fronteiras são fluidas. Veremos que, para que se possa dizer e descrever: “isso é mar e isso é areia”, será preciso referir estas designações a uma perda. Na medida em que é impossível uma descrição inequívoca de cada elemento – acompanharemos isso especialmente a partir do conceito de significante –, será preciso que se perca a suposta verdade sobre suas essências para que se estabilize um sentido comum e aceitável para “mar” e “areia”. Na abordagem da letra a partir da metáfora do litoral, no entanto, abre-se mão dessa descrição comum, da busca por um sentido compartilhado. Lacan propõe que seja possível, nesta condição litoral, um encontro entre dois campos inconciliáveis – saber e gozo –, na medida em que a significação seja

descentralizada e a linguagem ganhe um lugar material, uma vez abandonada a busca pelo encaixe.

Este é um dos pontos centrais para nossa discussão: de que se trata um encontro que visa à reciprocidade, à comunicação entre as partes, referido a uma perda fundamental, e o que seria a possibilidade de outro tipo de encontro?

Podemos apresentar, de saída, o benefício que nossa conjunção proposta, entre Lacan e Pina, pode tirar dessa metáfora de um litoral, antes mesmo de adentrarmos seus meandros conceituais. A aposta de que é possível articular a letra lacaniana e os passos de Pina Bausch é guiada pelo entendimento de que tal articulação só nos serve se for tomada, ela própria, como um encontro ao modo do litoral. Assim, não será de maneira alguma nossa pretensão explicar um campo pelo outro, como se houvesse alguma correspondência inequívoca entre os dois. Trata-se tão somente de caminhar pela teoria que concerne a nosso objeto de investigação – a letra –, lançando mão da arte bauschiana como possibilidade de ancoragem prática. Desse modo, as idas e vindas entre a psicanálise e a dança poderão, quem sabe, promover algum efeito de transmissão pelas vias do litoral.

A compreensão da noção de letra-litoral, tal como apresentada por Lacan em seu texto “Lituraterra” (1971), um dos textos principais em que Lacan aborda esta dimensão da letra, é extremamente fugidia. Ela própria é forjada para dizer de alguma coisa impossível de ser integrada pelo conhecimento. Assim apreendida, a letra aparece como um operador intrinsecamente ligado à prática. Tal como, mais tarde, Lacan proporá com sua teoria dos nós, é preciso que se faça um exercício com a letra. Se ela não pode, pelas próprias características que a definem, ser pura e objetivamente explicada, é preciso que, ao abordá-la teoricamente, recorra-se à tentativa de experimentá-la, manipulá-la.

O caminho empreendido neste estudo visa, portanto, à compreensão da teoria, mas não pode deixar de levar em conta que ela não se esgota pela via da descrição. Impõe-se ao nosso texto, desse modo, o seguinte paradoxo: para que se transmita alguma coisa de uma prática com a letra, as necessárias tentativas de formalização deverão deixar escapar isso que se precisa praticar para (não) saber. Dito de outro modo, o paradoxo que se coloca é que tentaremos cernir com uma escrita formal, dada à transmissão de conteúdo, um aspecto da escrita que,

justamente, não se captura nas linhas da forma. Todo o esforço de formalização e organização das bases teóricas para abordar essa dimensão litorânea do discurso é crucial. Necessário dizer, porém, que essa tensão entre a forma e o impossível da forma existe e está presente, para que nosso trabalho teórico não aniquile a possibilidade da letra-litoral esgarçar as margens do texto e se destacar a partir da experiência proposta, com as montagens de Pina Bausch.

Ainda que essa proposta pareça etérea, perseguiremos a ideia fundamental de Lacan de que, pelo contrário, a letra é *materialidade*. Aquela essência perdida, necessária para que se saiba bem dizer alguma coisa, apontada anteriormente, terá outro destino. Ao invés de vazio sem sentido, o sem sentido poderá ser escrito, materialmente.

Vejamos os passos a que nos leva o Fio de Ariadne que encontramos para seguir pelo labirinto deixado por “Lituraterra” (1971). Como dissemos, optamos por promover uma articulação entre dois campos distintos para abordar esta difícil noção.

Para fazer se encontrarem a teoria lacaniana sobre a letra e a arte de Pina Bausch, foi preciso, primeiramente, abordá-las separadamente, para, em seguida, passar a alguma costura entre as duas. Além de nos ter parecido ser o método mais didático, pensamos também que uma primeira aproximação das peças de Pina, antes de entrarmos na teoria, poderia dar o tom desta segunda parte e contribuir para a escolha dos recortes teóricos feitos.

Inicialmente, na primeira parte do primeiro capítulo, vamos nos dedicar a situar a escolha de se recorrer à arte para abordar a psicanálise. Os desdobramentos das perspectivas de Sigmund Freud e Jacques Lacan sobre as relações possíveis entre arte e psicanálise nos levarão a verificar um caminho que passa da apreensão do real como vazio à escrita possível para esse real. Isso se destaca como ideia essencial a ser desenvolvida para chegarmos a nosso objeto. No cerne dessa ideia, estão as possibilidades de lugar material para a dimensão do discurso que resta como sem sentido.

Em seguida, ainda no primeiro capítulo, iniciamos nossa exploração do campo envolvido nas montagens de Pina Bausch. De saída, ao situarmos o contexto de sua dança-teatro, notaremos que, tal como as mudanças de perspectiva

sobre a relação entre arte e psicanálise, vistas no subcapítulo anterior, ela também promovia uma ruptura com o sentido. Seu trabalho consistia em produzir peças que não se ordenavam à maneira de narrativas lineares, como no balé clássico. Ao invés de contar história, Pina desmontava as histórias que recolhia de seus bailarinos – demandando-lhes perguntas tão estranhas quanto certas, por descentrarem os sentidos –, reduzindo-lhes a significantes desvinculados dos significados. No segundo momento de seu processo, ela produzia uma montagem inédita com as palavras, sem reinseri-las em novos ramos associativos.

Uma vez familiarizados minimamente com a prática de Pina Bausch, no que diz respeito também a uma ruptura com o sentido, passamos ao segundo capítulo. Nesse momento, enveredamos pelo caminho que, na teoria de Lacan, permite-nos abordar sua noção de letra, no ponto em que ela operará com esse sem sentido.

Podemos fazer uma primeira pergunta que se coloca quando nos deparamos com o conceito de letra: de que letra se trata? Quando pensamos em letras, pensamos nas letras do alfabeto. As letras, tal como nos são ensinadas, são elementos que formam os conjuntos chamados de palavras. Juntas, veiculam nossas mensagens e carregam nossas histórias por aí. No entanto, o estatuto das palavras e das letras, para Lacan, torna-se mais complexo, a partir do que ele extrai da linguística, especialmente de Ferdinand de Saussure. Desde a década de cinquenta, como veremos, Lacan aponta para outras vertentes possíveis da letra, a partir do desenvolvimento que os conceitos de significante e significado tiveram em seu ensino¹.

Acompanharemos, desse modo, os aspectos possíveis da letra que nos levarão a concebê-la de modo diferente daquelas do alfabeto. Para tanto, investigaremos as modulações sofridas na abordagem lacaniana da letra. Primeiro, a partir do que Lacan conceitualizou sobre o par significante-significado e, depois, a partir da noção de *gozo* – termo com o qual Lacan designa a parte da vida que não se inclui no campo do prazer e do sentido.

¹ A organização da investigação sobre a letra a partir de seus três aspectos – significante, objeto *a* e litoral – é fruto do trabalho que aconteceu no contexto do grupo de pesquisa “A voz e seus limites”, coordenado por Marcus André Vieira. Nosso trabalho coletivo foi decantado no livro *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra* (Vieira e De Felice [org.], 2018), onde se encontram contribuições minuciosas sobre os desdobramentos das três vertentes da letra que abordaremos aqui.

Em nosso terceiro capítulo, chegaremos à noção de que a letra pode ser veículo material daquilo que fica fora do sentido, em vez de somente veículo de comunicação. Assim, passaremos das letras do alfabeto às letras do gozo.

O recurso que Lacan utiliza para abordar a letra-litoral, em “Lituraterra” (1971), é a arte da caligrafia japonesa. Trata-se de uma prática de difícil apreensão para nós, ocidentais, mas da qual tentaremos extrair alguns entendimentos. A ideia central que veremos sobre este ponto é que a caligrafia aparece, para Lacan, como a parte da escrita que não se fia pelos sentidos. Por não centralizar a comunicação, portanto, Lacan diz que se trata de uma escrita que imprime o gozo, imprime a singularidade. A caligrafia ensina sobre um fazer que conta com o gozo; que conta, como veremos, com o *gesto*. O gesto caligráfico é portador de outra coisa que não os sentidos; é portador de gozo.

Nesse ponto, julgando termos abordado suficientemente os termos envolvidos em nossa articulação entre Lacan e Pina, reencontraremos as montagens da coreógrafa. Tendo desenvolvido as noções de significante, significado, gozo, real, letra-litoral, gesto sem sentido, poderemos confrontar nossa hipótese de que estes ressoam com os termos envolvidos nas peças baudschianas. Verificaremos se, de fato, terá sido bem sucedido nosso recurso à arte de Pina para melhor apreendermos a noção de letra-litoral.

Convocados, assim, pelas ideias aqui introduzidas, passamos ao trabalho.

1. Pina: uma primeira aproximação

1.1 O recurso à arte

Arte e fantasia

As relações entre arte e psicanálise foram exploradas de diversas maneiras, tanto por Sigmund Freud como por Jacques Lacan. Os dois psicanalistas dedicaram alguns de seus textos a falar sobre a arte e alguns artistas, tais como Wilhelm Jensen, Shakespeare, Goethe, Leonardo Da Vinci, Marguerite Duras, James Joyce, entre outros. A pertinência de se recorrer à arte e propor alguma relação com a teoria psicanalítica se desdobrou especialmente a partir de duas vertentes que podemos, esquematicamente, definir, seguindo a distinção proposta por François Regnault (2001): uma, a partir de uma semelhança entre a função da arte e a função do conceito psicanalítico de fantasia, e, outra, a partir da teoria lacaniana sobre a função da letra e do escrito.

A primeira perspectiva pode ser encontrada, por exemplo, no texto *O poeta e o fantasiar* (1908/2015), em que Freud parece propor que a psicanálise poderia se beneficiar de uma investigação no campo das artes por entender que os artistas representavam em suas obras o que chamava de fantasia, no sentido de “(...) uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (Freud, 1908/2015, p. 57). Freud designava por “fantasia” as representações que encenavam conteúdos recalcados, de forma disfarçada, produzindo uma realização indireta (Chemama, 1995, p. 70-71). A partir da leitura que Lacan fez do conceito de fantasia, em Freud, podemos entendê-la, aqui, como um enquadre da realidade em que se estruturam as relações do ser falante com o mundo (Chemama, 1995, p. 71)².

Ou seja, nesta vertente do entendimento freudiano, a arte acompanhava os arranjos de um enredo que torna palatável uma realidade engendrada pelas leis do recalque. As obras artísticas seguiriam, desse modo, o que Freud chamou de “narrativas egocêntricas” (1908/2015, p. 61), resguardando, por exemplo, o lugar do herói – tanto para o autor quanto para o espectador, pela via da identificação. Em suma, nesta concepção freudiana sobre a arte, seu mecanismo “é o mesmo das

² Esta ideia pode ser encontrada, por exemplo, em Lacan, 1957-58, p. 559-560.

fantasias históricas” (Freud, 1908/2015, p. 43); um transporte das coisas do mundo para uma nova ordem que agrade (Freud, 1908/2015, p. 54).

Ainda que reconheçamos a fantasia como a via privilegiada por Freud para abordar a arte, podemos dizer, com Lacan, que isso não significava colocar o analista em posição de poder interpretar a arte a partir de seu saber; nem a obra e nem o próprio artista. Mesmo que a subjetividade do artista se faça presente na obra, não é apenas disso que a obra fala; existe algo além pelo que o analista deve se interessar ao articular arte e psicanálise.

Quero dizer que, ao contrário do que se pensa, não é do inconsciente do poeta que se trata. Este inconsciente, sem dúvida, revela sua presença por alguns traços na obra que não são premeditados, elementos de lapsos, elementos simbólicos não percebidos pelo poeta, mas não é para isso que se volta nosso principal interesse (Lacan, 1958-59, p. 295 e 296).

Sobre a relação entre o saber do artista e o saber do psicanalista, Freud indica, a respeito de *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, que, ainda que se tente tratar a obra a partir de descrições psicológicas, o artista não estará, de todo modo, submetido a este saber (1907/2006, p. 47). Em seu texto, “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965/2003), Lacan retoma esta concepção freudiana e situa o artista em posição de precursor do psicanalista:

(...) a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (Lacan, 1965/2003, p. 200).

Com essa indicação, o analista está sempre em busca de alguma coisa que o artista alcançou e pode lhe ensinar, e não o contrário. Assim se instaura a relação possível entre psicanálise e arte sobre a qual recairá a tônica de Lacan em seu ensino. “A psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento e, portanto, a um sujeito que fala e que ouve” (Lacan, 1958b/1998, p. 758). Desse modo, sendo a psicanálise, desde Freud, uma prática que se dá entre dois e que implica uma fala endereçada, dentro de uma relação muito específica – a relação transferencial –, não será, de modo algum, o lugar do psicanalista tomar a arte ou o artista como caso clínico. “Lacan, portanto, não aplicará a psicanálise à arte nem

ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que, porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (Regnault, 2001, p. 20).

É na medida em que promove o avanço de um conceito, portanto, que a relação entre psicanálise e arte parece ser frutífera. Podemos entender, com isso, que, ainda que tenha sido a fantasia o conceito que pareceu ter mais ressonâncias com as artes na leitura freudiana, a arte serviu para que se pudesse melhor dizer sobre a fantasia, ensinando ao psicanalista, ao invés de a fantasia servir para dizer sobre a arte ou o artista.

François Regnault ressalta, ainda, que não se trata, tampouco, de idealizar a arte como fonte para o analista. Nesse sentido, o autor ressalta a posição de Lacan em seu texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965/2003) como uma posição cortês diante da homenagem, admitindo um sentimento de admiração (2001, p. 20).

Estrutura x conteúdo

No *Seminário sobre o desejo e sua interpretação* (1958-59), Lacan fornece uma direção para aquele que se lançar a articular arte e psicanálise. É ao tomar a obra como *estrutura*, e não como *conteúdo*, que se poderá extrair outros efeitos da arte, que não uma psicologização. O psicanalista deve se interessar pelo “valor de estrutura”³ de uma obra, tomando-a como um “modo de discurso”:

O modo como uma obra nos toca, e nos toca precisamente da maneira mais profunda, ou seja, no plano do inconsciente, decorre de sua composição, de seu arranjo. (...) A obra vale por sua organização, pelo que instaura de planos superpostos, em cujo interior pode encontrar lugar a dimensão própria da subjetividade humana (Lacan, 1958-59, p. 295 e 296).

³ Segundo o *Dicionário de Linguística* (1973), uma estrutura é “um sistema ordenado de regras que descrevem conjuntamente os elementos e suas relações até um grau determinado de complexidade (...)” (Dubois; *et al*, 1973, p. 246). A noção de estrutura tem um lugar importante no ensino de Lacan. Ela se refere à constituição subjetiva como intrinsecamente ligada à linguagem (Diaz, 2014, p. 133). Os trabalhos de Roman Jakobson, Lévi-Strauss e Ferdinand de Saussure foram ferramentas importantes para o desenvolvimento da teoria de Lacan a partir de um modelo estruturalista.

Tal orientação permite ao psicanalista buscar na arte um recurso que o ensine sobre a teoria que constitui seu objeto de investigação, de modo que ele possa, até mesmo, usar aquela obra de mais de uma maneira, dado que será sua estrutura o ponto de partida. Essa possibilidade também se abre ao se retirar a subjetividade do artista do foco, dando lugar à subjetividade em geral – como podemos entender a expressão de Lacan supracitada, “subjetividade humana”. Se o analista se interessar pelo conteúdo, lançando-se a interpretar a arte, e não o contrário, corre grande risco de assumir um lugar de autoridade sobre aquele conteúdo, estabilizando-o sobre uma interpretação apenas, pretensamente verdadeira. Na trilha em que Lacan nos coloca, o psicanalista não tem a última palavra, e isso fará diferença, produzirá um ganho, não de conhecimento, mas de outra verdade que poderá advir ao se deixar interpretar pela obra.

Interessar-se pela estrutura, portanto, e não pelo conteúdo de uma criação artística: eis nossa direção. A que estrutura Lacan se refere ao dizer que é isso o que devemos buscar na obra de arte?

“Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (Lacan, 1959-60, p. 158). Veremos nos capítulos posteriores que o vazio a que Lacan se refere é aquele que se instaura, necessariamente, para o ser falante, em sua operação de entrada na linguagem. Trata-se da forma que vai tomar aquilo que fica no limite do discurso, impossível de dizer e se representar. O vazio é o lugar para o falante daquilo que, com a entrada do significante, fica perdido; é o lugar da Coisa perdida, o que não pode ser representado por outra coisa (Lacan, 1959-60, p. 158). Esse objeto perdido, “operante no real como o objeto do qual justamente não há ideia” (Lacan, 1974/2011, p. 15), é a condição para que se aceda à língua comum e se possa viver em uma dada cultura compartilhada. “Digamos que a Coisa é o objeto que jamais será reencontrado” (Regnault, 2001, p. 17).

Em seu sétimo *Seminário* (1959-60), Lacan vai descrever um modo específico de se tratar a Coisa perdida, e esse modo é a sublimação⁴. Com a sublimação, a criação artística terá a função de dar lugar a este vazio. A metáfora lacaniana para isso, retirada de Heidegger (Lacan, 1959-60, p. 147), será a do

⁴ A sublimação poderia ser tema de longa pesquisa. Aqui, no entanto, vamos usar apenas o recorte que servirá como ponte para chegarmos a uma outra abordagem sobre a arte, pela via da letra.

oleiro que molda o vaso ao redor do vazio; o vaso como “objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação” (Lacan, 1959-60, p. 148). A arte do oleiro dá lugar para a Coisa, como vazio central para o surgimento do vaso, a criação artística. Em termos bastante resumidos, esta seria a ideia lacaniana de sublimação, tal como forjada naquele *Seminário* (Regnault, 2001).

No entanto, será outro entendimento lacaniano sobre a relação entre arte e psicanálise que usaremos em nossa articulação. Marie-Hélène Brousse indica que o artista pode servir à teoria psicanalítica, na medida em que dá notícias de um tipo de acesso ao real, por outra via que não a da psicanálise (2008, p. 49) – veremos, mais adiante, do que se trata esse registro do real. Nesse sentido, se a sublimação, com a metáfora do oleiro, dá um lugar para a Coisa, podemos dizer que ela é um modo de trabalho com o real, ao contornar seu lugar como vazio. Não obstante, a partir de suas investigações sobre a escrita de James Joyce, Lacan vai conceber outro modo de acesso ao real pela arte, que terá, assim, outra relação com o vazio.

Letra e arte

François Regnault marca esta virada importante a partir do “Seminário sobre *A carta roubada*” (1955b), em que Lacan analisa o conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada* (1844). Neste texto, Lacan coloca, *no lugar do vazio*, a carta/letra (Regnault, 2001, p. 31)⁵. O real, assim, pode ser abordado de outra forma. Ao invés de um real vazio, impossível, que só poderá ser tratado pela via da sublimação, contornando-o, podemos vislumbrar, já em 1955, um real que se escreve, ou uma escrita possível para o real.

Se a arte pode, por um lado, organizar uma estrutura ao modo de uma fantasia, sustentando um vazio e criando uma organização em torno dele, na segunda perspectiva de Lacan, a partir de sua teoria da letra, a arte poderá se organizar de outra forma, não pelo que representa do mundo ou das fantasias, mas

⁵ Lacan se serve da homofonia, tanto francesa quanto inglesa – *lettre* e *letter* –, entre os termos letra e carta.

pelo que poderá encontrar *no* lugar do vazio. Será um vazio não mais tão vazio assim.

A escrita joyceana, apontada neste texto por Lacan, terá suas consequências extraídas, quase vinte anos depois, no texto “Lituraterra” (1971). Uma teorização sobre a letra, nos anos cinquenta, a partir do conto de Poe, levará Lacan por um longo caminho, que passará pela teoria dos significantes – fazendo letra e significante se confundirem, por vezes –, até chegar a uma teoria, nos anos setenta, sobre uma vertente da letra distinta do significante, que se destacará como escrita pura – escrita de gozo, como veremos –, impressa no lugar do vazio.

Nosso percurso a seguir será, justamente, acompanhar este caminho e os desdobramentos da teoria lacaniana sobre a letra, que, na elaboração da década de setenta, vai viabilizar um acesso ao real como artifício produzido, que implica um exercício, um fazer (Regnault, 2001, p. 33-34). “Quando um artista desdobra a prática da letra de forma séria, depara-se com o que o próprio psicanalista encontra no saber textual que se constitui no discurso do analisante” (Brousse, 2008, p. 52). Lacan chega a dizer que o texto de Marguerite Duras, “O arrebatamento de Lol V. Stein” (1964), permite-lhe testemunhar, em sua homenagem, “que a prática da letra converge com o uso do inconsciente” (Lacan, 1965/2003, p. 200).

Esta prática que Lacan vislumbrou na escrita de James Joyce e na escrita de Marguerite Duras será também descrita a partir da arte da caligrafia japonesa, em 1971. Será este o ponto da teoria a que chegaremos: a letra tal como descrita por Lacan a partir do *fazer* do calígrafo japonês, em “Lituraterra” (1971). Como veremos, as relações entre língua e escrita japonesa formam o campo fecundo abordado por Lacan para falar da letra como via de acesso ao real.

Somados ao percurso lacaniano, entram na nossa articulação as montagens de Pina Bausch e seu processo criativo. Transportando-nos para o mundo da dança, constataremos também uma quebra importante com a arte que se prestava à realização de fantasias – como no balé clássico. Situiremos uma mudança de paradigma com relação às narrativas bem estruturadas, com suas histórias lineares e sentidos predominantes. A criação de uma outra estrutura de dança – mais especificamente, a dança-teatro – nos permitirá vislumbrar isso que não parece se

apresentar tanto como vazio, em torno do qual se alinha uma representação ao modo de uma fantasia. Ao invés da criação de uma dança em torno do vazio, pensamos ser possível verificar, nas montagens de Pina Bausch, um trabalho de manipulação, a produção de uma colagem que captura o real entre sua trama, de forma material, em vez de sustentá-lo como vazio essencial em torno do qual pode surgir uma *boa forma* – como a de um vaso.

Veremos um fazer artístico que oferece à palavra “realização” outra conotação. Ao invés de realizar desejos, fantasias, material inconsciente, pela via das representações, a dança de Pina promoverá a realização de uma presença, de um real como presença e não mais como essência perdida.

Não nos parece fácil a compreensão da ideia de um real que pode se produzir como presença material. Passemos, então, à proposta de articular a teoria lacaniana da letra, em sua vertente tributária do real, e a dança-teatro de Pina Bausch, apostando que este recurso à arte nos ajudará a lançar luz sobre os caminhos difíceis e labirínticos da teoria que nos convoca à prática.

1.2 A dança-teatro

Contexto

Philippine Bausch, ou Pina Bausch, foi uma coreógrafa alemã consagrada pelas peças que apresentou com sua companhia *Tanztheatre Wuppertal*. Pina nasceu em 1940, na cidade de Solingen, na Alemanha. Segundo seu relato em discurso proferido em 2007, intitulado *What moves me*, foi no ambiente de música, fala e entra e sai de pessoas que surgiram as primeiras experiências com a dança, no restaurante de seus pais. Isso tudo, ela diz, foi levado aos palcos, junto com o perigo indizível da guerra que aterrorizava a época. Aos quatorze anos de idade, começou a seguir Kurt Joos, criador da dança-teatro que, inspirada em Rudolf Von Laban, tentava libertar a dança dos padrões do balé clássico. Iniciou sua formação ainda na Alemanha onde, após longo percurso – com experiências na escola de música e artes cênicas, *Juilliard*, em Nova Iorque, junto aos maiores nomes da dança moderna –, em 1973, foi convidada a dirigir a companhia de dança da Ópera de Wuppertal, que logo se tornou, sob sua direção, o *Tanztheater Wuppertal*, referido às origens de Laban e Joos (Cypriano, 2005).

Pina fez um desenvolvimento muito particular da articulação entre dança e teatro, que já acontecia desde seus precursores, Laban e Joos, na segunda metade do século XX, que seguiam as mudanças de paradigma na dança instauradas especialmente por Isadora Duncan e Loie Fuller, na primeira metade do mesmo século. Os caminhos do *Tanztheatre* tomaram rumos indissociáveis do nome de Pina Bausch. Trata-se, na dança-teatro, de uma proposta, menos de unir dois campos da arte, e mais de borrar as fronteiras entre os dois (Climenhaga, 2013, p. 1). O novo universo performativo, assinado por Pina, consiste em uma “colagem interdisciplinar” (Climenhaga, 2013, p. 1. Tradução nossa).

Durante a Segunda Guerra Mundial, o movimento de reinvenção da dança ficou interrompido. Depois do fim da guerra – quando a arte, misturada ao campo da política, tentava restaurar alguma humanidade pela via da cultura –, a dança retoma seu espírito experimental, empreendendo tentativas de expandir seu campo – Vaslav Nijinsky, com sua dança moderna, por exemplo. Pina entra nessa sucessão, promovendo uma releitura da dança articulada ao teatro (Climenhaga, 2013, p. 2).

“Dança-teatro”, “teatro do movimento”, “teatro físico”, ou “teatro coreográfico” refletem a terminologia tateante de uma prática que não busca a representação, mas, ao contrário, serve ao uso do movimento, do gesto, do ritmo e espaço para estar de acordo com as formas atuais de se viver – enquanto simultaneamente questiona a hierarquia convencional dos sentidos. (...)

Uma “estética dos sentidos” seria uma definição possível dessa prática, contanto que por estética se entenda um tipo específico de comportamento e percepção, ao invés de um ideal ou um conceito. A dança-teatro pode ser entendida como uma “arqueologia dos modos de viver”, a qual não apenas mergulha na significação da estrutura cultural corporal, mas, ao mesmo tempo, busca forças opositivas. (...) Ao invés de uma lógica convencional do sentido, a linguagem é cotada como gesto ou serve para expressar por meio de intoxicação (Baxmann, 1990/2013, p. 142. Tradução nossa).

Pina começa a desenhar, assim, uma prática que se faz por *intoxicação*, na medida em que seus gestos se deslocam das convenções de sentido, das representações e do entendimento. A artista vai unindo um pouco de todas as suas influências, amarrando campos, em princípio, heterogêneos: balé clássico, teatro, dança moderna e, sobretudo, os recortes que fazia da realidade (dos lugares, das pessoas, das histórias que ouvia, etc.) – como veremos acontecer em seu processo criativo. “A contribuição de Bausch para a dança é um processo, não um produto

(...). Bausch fez as malas e deu um passo ao lado de fora, levando consigo apenas o que precisava para a viagem” (Sikes, 1984/2013, p. 136. Tradução nossa).

A fragmentação das narrativas

Dentre as influências no trabalho de Pina, Climenhaga destaca os ecos de Samuel Beckett, que aparecem na necessidade de se levar em conta o corpo como existência marcada pela palavra (2013, p. 3). Essa era a dimensão do corpo que Pina investigava e buscava apresentar em suas peças. Ao invés de tomar o palco como lugar de se representar outro mundo, ou um mundo ilusório, tomava o palco como lugar de apresentação da própria presença do corpo marcado pela palavra (Climenhaga, 2013, p. 3).

Assim, *Tanztheatre* não é tanto definido pelo que se diferencia das outras abordagens em dança com relação à técnica, mas pelo que coloca em cena, a partir de um fazer muito específico (Climenhaga, 2013, p. 4). A montagem de Pina, descentrada das narrativas lineares, apresentava uma colagem de palavras que, daquele modo, extraídas de seus contextos originais – como, por exemplo, das histórias dos bailarinos, ou mesmo da própria Pina –, tornavam-se traços, sem sentido em si, combinados de outro modo:

(...) uma combinação de sequências e imagens-movimentos, tal como uma *colcha de retalhos*, ao invés de uma narrativa linear, cujos elementos são emprestados de tudo: da ópera à pantomima, do teatro falado às críticas e, acima de tudo, dos movimentos diários – mas também do movimento-material de repertório da *danse d'école* ou danças de *ballroom* por seu eco irônico e estranho (Baxmann, 1990/2013, p. 143. Tradução e grifo nossos).

Segundo Sikes, o povo alemão costumava buscar nas artes, em geral, especialmente até meados do século XX, um sentido, conteúdo ou simbolismo prévio (1984/2013, p. 132). Sikes considera que, diante do cenário pós-guerra, essa busca era um entretenimento de escape, e foi contra esse pano de fundo que Pina deu outros rumos ao antigo Wuppertal Opera Ballet: “ela começou a procurar sua própria maneira de expressar o mundo que percebia, de ver com honestidade as falhas comunicativas na sociedade à sua volta” (Sikes, 1984/2013, p. 133. Tradução nossa).

É uma inversão da estrutura tradicional das histórias de balé, por exemplo, que usam uma linguagem centrada no movimento para contar uma história teatral. Neste caso, tomamos momentos da presença teatral, e as colocamos juntas através de princípios de construção da dança (Climenhaga, 2013, p. 130. Tradução nossa).

Outra linguagem, portanto, que não segue as estruturas tradicionais de sentido, como nas histórias de balé clássico. Um trabalho “não linear, baseado em imagens” (Climenhaga 1997/2013, p. 109). Era o lugar das narrativas, portanto, que parecia mudar. A narrativa clássica do balé não dava mais conta do que os próprios espectadores criavam como demanda:

A fantasia humana está indo por outras direções; as fórmulas estão mudando. Em suma, a narrativa do balé está em séria encrência.

(...) Bausch evita as armadilhas das narrativas de dança simplesmente não contando histórias. Alguém poderia dizer de uma progressão de atmosferas em algumas peças (...) que chegam perto de sequências narrativas, *mas esse não é o ponto das peças* (Sikes, 1984/2013, p. 133-134. Tradução e grifo nossos).

Podemos entender a palavra “narrativa” como semelhante ao que queremos dizer com o termo “fantasia”, pois neste termo se concentra a base do que, em uma análise, diz respeito à representação (Chemama, 1995, p. 70-71). A fantasia situa o lugar do *eu* e, portanto, engloba, aí, o que diz respeito a uma subjetividade. Nesse sentido, a ênfase de Sikes sobre não ser a narrativa o ponto central das peças de Pina parece ressoar com a direção que apontamos anteriormente para nossa articulação entre psicanálise e arte: a subjetividade envolvida na obra não deverá ser o principal interesse do psicanalista. O método de trabalho de Pina Bausch também parecia se interessar por outra coisa, além das subjetividades. Ele apontava para as perspectivas modernas das narrativas, compostas de outro modo, distanciando-se, em certa medida, da fantasia.

Que outros rumos para as narrativas, então?

Uma linguagem

A partir de uma técnica de colagem, as frases coreográficas se articulam, na dança-teatro, sem serem guiadas por uma história ou sentido a ser representado. Vemos, no palco, a realização de uma trama, mais do que um

drama; um trançado de gestos e movimentos decantados em uma combinação inédita, a partir de um processo criativo bastante específico.

(...) sequências de movimento rompidas e interrompidas. Uma não leva a outra. A interpretação do espaço corresponde à experiência diária que desafia a narrativa estruturante. Ela é caracterizada pelos movimentos interrompidos, repetições e constantes movimentos sem mudança. O movimento é um padrão de ritual que não tem mais um objetivo. A desintegração da *história* em *estórias* que não são mais mantidas unidas por qualquer doutrina ou assunto que dê suporte à história, mas, ao contrário, são alinhadas de modo mais ou menos associativo de acordo com os princípios da *colagem*, reflete a fragmentação da percepção de todos os dias. (...) A simultaneidade e a heterogeneidade da experiência de realidade dominam experiências que se opõem à “narração”. (...) De novo e de novo, são apresentadas situações em que o caos emerge, as estruturas de sentido desmoronam e novos episódios são remendados (Baxmann, 1990/2013, p. 145. Tradução e grifo nossos).

A descrição de Baxmann é precisa e traz ideias importantes para nossa investigação. Os gestos e movimentos se apresentam nas montagens sem um objetivo. Pensemos em um gesto cotidiano: por exemplo, o gesto de pegar uma xícara de café. Agora, outro: amarrar os sapatos. Se esses gestos são extraídos de seus contextos – mesa, café da manhã, sono, sapato, caminhar, incômodo, etc. –, restam como movimentos sem sentido, puro gesto. Agora, juntemos esses dois e outros vários gestos extraídos de suas narrativas, em “novos episódios remendados”, nas palavras de Baxmann. Temos, como resultado, esta nova organização de gestos, movimentos e palavras; em vez de uma estrutura, um mosaico. Em vez de um encadeamento de ideias, gestos entrelaçados sem objetivo e sem utilidade. Entre horror e senso de humor, emergiam, assim, as invenções bauschianas.

Não era sem uma forte resistência por parte dos espectadores e bailarinos que surgiam as criações subversivas de Pina. De uma narrativa de Shakespeare, por exemplo, bem assentada na cultura, Pina apresenta uma controversa montagem de *Macbeth*:

Em vez de apresentar uma produção de *Macbeth*, Bausch organizou sua performance em torno de fragmentos do texto da peça, apresentando imagens de manipulação feminina e poder e desamparo masculinos. A performance foi interrompida e teve que terminar depois da primeira meia hora (Cattaneo, 1984/2013, p. 82. Tradução nossa).

Cattaneo nos mostra, com esse exemplo, que essa estrutura de fragmentos promove um encontro com alguma coisa que abala, em certa medida, um saber mais ou menos estável – no caso, o saber literário prévio sobre a referida peça de Shakespeare. O conteúdo das imagens – manipulação feminina, poder e desamparo masculinos – é uma das mensagens que a montagem pode carregar. É a própria montagem, no entanto, que causa impacto. É essa colagem de fragmentos de texto que subverte uma ideia originalmente estruturada e compartilhada que nos parece ser a marca mais forte de Pina Bausch.

Na relação com os bailarinos, na maneira como estabelecia um espaço de invenção, Pina parecia saber que há um saber que não se sabe⁶, aquilo que marca o corpo, os ossos, os movimentos: uma certa maneira do pé pisar o chão, da mão alcançar o objeto, da boca se mover enquanto fala. Marcas que não são exatamente comportamentos representáveis e aparecem como pedaços da experiência extraídos das narrativas usuais. Para isso, ela diz, trata-se de encontrar *uma linguagem*:

Há de se encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bastante preciso. (...) é um saber preciso que todos temos, e a dança, a música etc. são uma linguagem bem exata, com que se pode fazer pressentir esse saber. Não se trata de arte, tampouco de mero talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte (Bausch, 2000, p. 11).

A arte pode ser o lugar, assim, de uma linguagem inédita, de uma linguagem que torne presente e recupere esse outro saber contido nos gestos, apagado pelo cotidiano. Essa ideia nos encoraja a seguir em nossa articulação. Ao longo de nossa exposição, esperamos captar as ressonâncias entre esse outro modo de acionar a linguagem e a teoria da letra-litoral.

As criações bauschianas nos defrontam com aspectos do corpo que não parecem ser aqueles do corpo biológico, útil à vida, ao dia a dia, às funções orgânicas. Pelo contrário, temos a impressão de estar no plano de um corpo que escapa a isso tudo. É ao tentar encontrar, para este aspecto outro do corpo, uma

⁶ É assim que Lacan define o inconsciente na década de setenta: “O inconsciente é o testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao ser falante” (1972-73, p. 149).

linguagem, ao invés de reiterar o corpo útil, que as montagens de Pina se apresentam ao público de maneira diferente – incômoda, de certo, mas também produzindo uma sensação de que ali se apreende alguma verdade.

Remetamo-nos, por exemplo, à peça *Café Müller* (1978), em que, em uma das cenas emblemáticas, um casal tenta encaixar o corpo de um ao outro, mas vem um terceiro que os desmonta, ao que eles tentam se remontar, e assim sucessivamente. Os movimentos e gestos se repetem tantas vezes que, num lapso de tempo, qualquer significado se esvazia, de forma tal que o impossível dessa montagem é quase a única coisa que resta. É impossível estabelecer um sentido apenas para esta cena. Perguntemos a trinta pessoas o que significa aquela imagem e teremos trinta interpretações diferentes. A multiplicidade de interpretações poderia produzir, em princípio, a ideia de um sem fim de sentidos. No entanto, de tanto não consistirem em um sentido só, de tanto se deslocarem de um a outro, os significados chegarão ao ponto de se esgotar. Ficamos apenas com a montagem em si. Um pouco como quando repetimos uma palavra um sem número de vezes até que tenhamos aquela vertigem diante da perda de seu significado. Ou mesmo quando experimentamos, quando criança, pensar nosso nome com suas letras ao contrário – Pina, Anip –, e nos deparamos com uma fuga imediata de sentido, mesmo para aquele nome que, mais que tudo, parecia estabilizar uma história para si; o nosso nome próprio. Os sentidos são provisórios, é o que nos mostra Pina, e o que se produz a partir desse esvaziamento de significações é onde queremos chegar com ela.

1.3 O processo criativo bauschiano

Perguntas e respostas

O método de Pina Bausch partia de palavras soltas, recolhidas do mundo e de seus bailarinos, enlaçadas pelo movimento coreografado que não formava uma *gestalt*, uma boa forma, como no balé clássico. No processo criativo de uma peça, Pina endereçava perguntas a seus bailarinos e as respostas eram seu material. Punha-se a ouvir as histórias dos bailarinos, lançava palavras que os convocassem, colocava-se em lugar de recepção de um material enorme de

sentidos. A partir disso, recortava-os, tirava-os de seus lugares habituais e produzia outra coisa. Em entrevista a Christopher Bowen, Pina diz:

Normalmente eu faço uma pergunta e eles pensam sobre ela, e quando estão prontos, eles me mostram alguma coisa. Mas eles então praticam o que me mostraram, e peço a todos que escrevam o que fizeram. Nós coletamos todo o material, e às vezes depois de semanas eu pergunto, “você consegue fazer isso? Mostre-me de novo” (Bausch em entrevista a Bowen, 1999/2013, p. 100. Tradução nossa).

Ao receberem as perguntas de Pina, os bailarinos produziam um material que era preciso que fosse escrito. A escrita permitia que aquele material se inscrevesse como de outra forma. Da escrita daquele material é que se iniciaria o processo de colagem.

O produto não é o objetivo final, mas sim o processo criativo, o *fazer*. O fazer cristaliza a colagem inédita. O produto importará na medida em que não se prestará ao sentido. As peças são não-lineares e se constroem em uma estrutura similar à onírica. Os bailarinos dão testemunho desse processo um tanto quanto inventivo:

Esta é a terceira semana de ensaios para uma peça que ainda não existe. Ao invés disso, existem temas: “ternura”, “desejo”, “Eu me mostro, me apresento”. E tem música – um grande número de fitas com tangos dos anos 50, Rudi Schuricke, música de Chaplin e filmes de Fellini, “*The third man*” e alguns clássicos (Sibyllius).

Não tem peça, então qualquer coisa é possível. (...) Aqui, tudo deve ser fantasiado sem a fricção provocativa, mas também útil, da história e seus personagens (Klett, 1984/2013, p. 74).

As histórias e suas múltiplas significações tomam rumos diferentes no palco tal como usado de suporte para as peças de Pina. Na vida, as ficções tomam valor de verdade. A inversão é que as peças de Pina colocam no palco algo de uma verdade que não se fissa pela ficção, justamente por não se fiarem a ela. O simples ato de andar, por exemplo, como tantos outros gestos corriqueiros que aparecem nas montagens: alguém caminha pelo palco como quem atravessaria a rua (Klett, 1984/2013, p. 73). Esse movimento, na vida, confunde-se com a própria história, como se encerrasse, nele mesmo, algo de mais natural e essencial, inquestionável. Quando isso é trazido ao palco, no entanto, dessa maneira, sem o

recurso à caricatura, as pessoas se surpreendem, e aquele gesto, por mais habitual que seja, desmonta seus significados de rotina (Klett, 1984/2013, p. 73). O gesto cotidiano trazido ao palco nas montagens de Pina se desessencializa e, muitas vezes, por isso mesmo, causa horror nos espectadores. O gesto teatralizado, exagerado, explorado pelo que se distancia da realidade, como nos *pas-des-deux* ou grandes saltos do balé clássico, ao contrário, assentam o público numa reconfortante sensação de que o caminhar diário está garantido.

O balé [clássico] funciona conforme o ideal básico do voo: uma refutação da gravidade, como a condição à qual o corpo do bailarino aspira em seu retrato do mundo no palco. As técnicas específicas de balé são desenvolvidas com esse *ethos* subjacente como fonte constante de inspiração. Em reação a este ideal, a dança Moderna atribuiu como condição de base um “pé no chão”; o corpo do bailarino em contato com aquilo que o amarra à terra firme (Climenhaga, 2013, p. 129. Tradução nossa).

A beleza dos passos representados pelos bailarinos clássicos no palco é inquestionável. Assistindo a *Giselle* ou *O Lago dos Cisnes*, por exemplo, encontramos-nos suspensos e siderados diante de uma representação ilusória da realidade. Desse modo, representando o inalcançável, essas narrativas sustentam o lugar inequívoco de uma verdade essencial impossível, garantindo, assim, o enquadre da vida cotidiana. Nesta perspectiva, podemos comparar a criação de uma peça de balé clássico à criação do vaso, pelo oleiro, mencionada anteriormente. É possível dizer que, tal como o oleiro, o bailarino clássico produz uma representação que garante o lugar do vazio; a boa forma do balé se faz em torno do vazio.

Pina, por outro lado, não oferece ao público a indulgência de assistir ao que ele espera assistir (Hoghe, 1986/2013, p. 71). Em suas criações artísticas, muitos são os recursos para romper com a narrativa clássica. A repetição, assim como a sobreposição de cenas e cenas dentro das cenas, por exemplo, são muito utilizadas para dar sustentação ao desencontro fundamental entre o que se mostra e o que se interpreta daquilo (Klett, 1984/2013, p. 77-78).

O mundo que ela [Pina] coloca no palco estava cheio de relações fraturadas, identidades quebradas, e solidão angustiante. Mas ela nunca desistiu de procurar. A repetição, tão integral em seu trabalho, lembra-nos de nossa inabilidade de quebrar as correntes de nossos espíritos aprisionados, mas, por outro lado,

também da tarefa de Sísifo de tentar fazê-lo de novo e de novo. Enquanto Bausch via dignidade e até humor nessa persistência, nós não ríamos. Era muito doloroso (Felciano, 1996/2013, p. 123. Tradução nossa).

A repetição, em especial, recurso notório nas montagens, pode ser entendida como essa busca incessante por fazer de novo, por encontrar algo novo. Veremos, no entanto, ao prosseguirmos com nossa articulação, que ela poderá tomar outra conotação, especialmente a partir da noção de uma “operação de redução” (Cattaneo, 1984/2013, p. 86. Tradução nossa) característica do processo criativo de Pina.

Catálogo de gestos sem instruções de uso

O material de Pina são os gestos que concatena a partir das palavras recolhidas. Klett chama este material costurado de um “catálogo de gestos sem instruções de uso” (1984/2013, p. 78-79) – expressão que nos pareceu bastante apropriada. Parece-nos fundamental o que ressalta Baxmann sobre esse encontro com os gestos a partir dos quais Pina produz suas montagens: não se trata de uma busca por um “‘gesto autêntico’ além do reino dos códigos culturais, uma ‘natureza humana original’ (...) como era o caso dos bailarinos expressionistas do século XX” (Baxmann, 1990/2013, p. 144. Tradução nossa). O autor ressalta que não há experiência fora da ordem da cultura (1990/2013, p. 144), e isso é extremamente importante e congruente com a trilha que seguimos com Lacan, que não nos deixa perder de vista a linguagem como único lugar/acervo de onde podemos partir. Dito de outro modo, não se trata de buscar uma suposta existência de um lugar transcendental que conteria nossos gestos mais essenciais. Ao material que aparece *na linguagem*, Pina dará outros destinos, “uma outra forma de existir *dentro da ordem cultural*” (Baxmann, p. 146. Tradução e grifo nossos). Os cenários da dança-teatro de Pina compõem, com seus elementos (água, terra, lama, cheiros, grama, flores), uma estética que enfatiza esse lugar dos gestos *no mundo*, com suas ambivalências e contradições, em vez de um lugar de um gesto ideal ou para além do mundo – nada mais além do mundo do que os cenários de reis e rainhas, por exemplo, tão comuns nas narrativas clássicas. Pina encontra um lugar para um “gesto utópico”, como define Baxmann, ao qual não se deve renunciar, apesar das cautelas que pede a utopia (1990/2013, p. 151).

Nos ensaios, Bausch faz perguntas. Perguntas de propósito elementar, permitindo que seus *performers* tenham tempo para responder com palavras, com movimentos, ou com movimentos performáticos. “Como você chora?”. Uma pergunta simples, mas construída sobre significados diferentes dos que alguém esperaria numa improvisação teatral. Não “Por que você chora?”, com o comparecimento de todas as motivações psicológicas, mas um ardiloso “Como?”. Ela está procurando pelo modo como cada um, individualmente, se expressa, *como isso mora no seu corpo*. (...) mais especificamente, como estamos ligados à questão colocada, tanto como *performers* quanto como pessoas no mundo. O modo de questionamento e exploração que os ensaios incorporam se desenha sobre assunções básicas: a concentração na experiência como o modo pelo qual nos conectamos com o mundo, e priorizar o processo ao invés do produto (...). Como existimos no palco e como usamos o palco para nos aproximarmos do modo como existimos no mundo? (Climenthaga, 2013, p. 59. Tradução e grifo nossos).

Temos, então, um processo-montagem, em que o produto não se distingue tanto do próprio processo. A montagem conta com os corpos, palavras e imagens, traduzindo o que não se traduz, em gestos – por exemplo, *como você chora?* É possível imaginar que o que vai se produzir a partir de um *como* em vez de um *por que* terá efeitos distintos, bem menos traduzíveis pelos sentidos.

No filme *Pina* (2011), de Wim Wenders, um dos bailarinos mais antigos de Pina faz um bonito relato sobre seu processo com as palavras e as imagens:

Pina era uma pintora. Ela sistematicamente nos questionava. Foi assim que nos tornamos a tinta para colorir suas imagens. Por exemplo, se ela pedisse “a lua”? Eu retratava a palavra com o meu corpo para que ela pudesse ver e sentir (Wenders, 2011)⁷.

Como vimos em algumas descrições citadas, essas perguntas inusitadas levam a gestos sem objetivo, sem instruções de uso; *gestos utópicos*. Podemos incluir, nesta série, outra nomeação que nos parece pertinente para os gestos que se depositam nas peças-mosaico de Pina: são *gestos sem-sentido*.

A ideia de gestos sem-sentido, articulados em *uma linguagem*, para usar os termos de Pina – uma linguagem inédita, linguagem-mosaico, podemos dizer –, sustenta nossa hipótese de que a dimensão abordada em seu processo criativo ressoa com a dimensão a que se refere o conceito lacaniano da letra-litoral. Isso nos leva a explorar dois campos distintos, a dança-teatro de Pina e a teoria de Lacan, para podermos então tentar articular os dois e obter, talvez, uma melhor

⁷ Esta fala se encontra logo após o minuto 16 do filme referido.

apreensão do conceito que constitui nosso objeto de investigação. Desse modo, fazemos uma quebra neste ponto do texto, passando ao percurso teórico lacaniano, do significante à letra, para que, então, possamos chegar à articulação que nos interessa.

2. A ordem simbólica

2.1 O Outro e a linguagem

A incidência do significante

O “retorno a Freud”, proposto por Jacques Lacan, sobretudo na primeira metade de seu ensino, retoma minuciosamente o percurso de Sigmund Freud sobre o funcionamento psíquico, a partir de novos suportes, em especial, a partir da linguística. Lacan relerá as contribuições freudianas acerca das manifestações do inconsciente como uma prática analítica que se desenrola a partir do relato, da fala e das palavras, buscando, nesse campo, seus efeitos, ao invés de se endereçar a uma suposta verdade. É a partir de uma teoria dos significantes que Lacan fará seu próprio caminho pelos conceitos fundamentais de Freud, resgatando suas bases, mas com uma visada mais lógica, e até matemática.

A fala, de onde o analista recebe do analisante “seu enquadre, seu material e até o ruído de fundo de suas incertezas” (Lacan, 1957/1998, p. 497), será tomada, na perspectiva lacaniana, fundamentada em Freud, como um texto. O inconsciente será tomado, desse modo, como um discurso, um discurso do Outro (Lacan, 1953/1998, p. 266) – que, por sua vez, como veremos em seguida, será definido por Lacan como um acervo de linguagem que preexiste ao ser falante. O par significante-significado será central para que se desenvolva esta nova acepção sobre o inconsciente e a fala. Dele, derivará ainda uma terceira via, a letra, que sofrerá algumas modulações, as quais tentaremos acompanhar, a fim de chegarmos à sua teorização mais específica dos anos setenta, da letra-litoral.

O acervo da linguagem

Lacan colocará a letra “A” maiúscula à frente da palavra “Autre”, traduzida para o português como “Outro”, para designar uma alteridade especial, diferente da alteridade semelhante a quem nos endereçamos habitualmente. Este grande Outro, vamos entendê-lo como o “tesouro dos significantes”, ou seja, o acervo de linguagem prévio a uma existência (Lacan, 1960b/1998, p. 821), onde alguém já nasce imerso, “nem que seja sob a forma de seu nome próprio” (Lacan, 1957/1998, p. 498). O nome próprio é um bom exemplo de um significante que

nos precede e, articulado aos outros significantes, poderá designar uma existência. “A linguagem, com sua estrutura, preexiste à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental” (Lacan, 1957/1998, p. 498). A entrada na linguagem submete aquele ser a uma formatação cultural – a cultura é um “caldo de linguagem”, diz Lacan (1977/1998, p. 9) – que lhe permitirá constituir para si um corpo e um modo próprio de existência, sob o preço de operar, ao se engendrar tal realidade, uma perda fundamental.

Isso porque a fala é um fato que instaura, necessariamente, um saber impossível de ser reintegrado (Lacan, 1974/2011, p. 12). “Nisso se observa que é com o aparecimento da linguagem que emerge a dimensão da verdade” (Lacan, 1957/1998, p. 529), a verdade como o inapreensível da experiência do falante. Neologismo pertinente é aquele que Lacan inventou: a “alfabestização” (1973/2003, p. 504), que imiscua, em seu jogo de palavras, a entrada no alfabeto comum – sem a qual não é possível haver comunicação – e essa perda essencial – que caminhará ao lado do corpo alfabetizado e vai perturbá-lo de maneiras diferentes. É precisamente dessa perda essencial que nós, alfabestizados, padecemos.

Podemos logo adiantar que essa opacidade de saber ou de sentido, efeito do encontro de um corpo com a linguagem – que só assim poderá ser chamado de corpo –, é chamada, por Lacan, de gozo. Falaremos mais especificamente sobre o gozo, mais adiante. Na operação de entrada na linguagem, é o gozo que, “rejeitado” para que se possa compartilhar uma língua, permanecerá insondável e retornará de diferentes maneiras, e retornará precisamente do registro que Lacan chamou de real (Lacan, 1974/2011, p. 12). Para sermos esquemáticos, situemos, de partida: 1- este registro do real como o registro do gozo, daquilo que o conhecimento não alcança, da satisfação corporal que é insondável e se apresenta como limite do discurso; aquilo para o que não se encontra nome; 2- o registro do simbólico, que será o registro da ordem dos significantes, e 3- o registro do imaginário, em que teremos os significados, as produções de sentido que constituem nossas histórias⁸.

⁸ Os três registros, real, simbólico e imaginário, foram objeto do *Seminário* de Lacan, intitulado *R.S.I.* (1974-75). Encontramos as seguintes definições, no *Dicionário de Psicanálise* (1993), para os três registros: “(...) o real é aquilo que não pode ser simbolizado totalmente na palavra ou na escrita (...)” (Chemama, 1993, p. 182); o simbólico é o registro das funções ligadas à linguagem e

2.2 O imaginário e os sentidos

Começamos pelo terceiro registro, o do imaginário. Lacan dirá que os sentidos se alojam neste registro (1974/2011, p. 14). Ele será, quem sabe, o mais fácil de abordar, e vai nos acompanhar em toda a elaboração seguinte. Prescindir dele é que será nossa dificuldade, por ser exatamente o campo dos sentidos que constitui nossas narrativas pessoais, nossas fantasias, que sustentam o que seria como um primeiro plano de visão de mundo, aquele a partir do qual nos apresentamos, que escreveríamos em nossas descrições de currículo ou redes sociais. Este plano dos significados e dos sentidos foi amplamente explorado por Freud⁹. Ainda na teoria freudiana, contudo, ele já não dava conta de tudo o que aparecia nas investigações teórico-clínicas. Os textos freudianos deixam entrever, frequentemente, pontos que escapam às elaborações de sentido e significação e aparecem na experiência de uma análise. O “umbigo dos sonhos”, por exemplo, deixava em aberto, para Freud, um irrepresentável, um ponto insondável, de esgotamento de sentido:

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido (Freud, 1900/2006, p. 556).

Lacan ressalta que esse ponto de obscuridade para o qual Freud aponta em suas conclusões sobre o sonho não se encontra “para-além do discurso”, mas nas próprias palavras (Lacan, 1953/1998, p. 255). Tal pontuação é importante de ser colocada como premissa, pois podemos começar a vislumbrar que existe um registro que não é passível de ser recoberto pelo sentido, mas, desde já, advertidos de que ele não está em outro lugar que não o do discurso; não se trata de um registro inefável. Assim, não abrimos mão do sentido, mas, se não nos encontrarmos fiados a ele, podemos chegar a construir um outro modo de

ao significante (Chemama, 1993, p. 199), e o imaginário é o registro dos engodos, do eu e das ficções (Chemama, 1993, p. 104).

⁹ Veremos, com a teoria dos significantes, que o campo das representações, em Freud, a partir da releitura lacaniana, poderá ser entendido também como o campo dos significantes, e não apenas dos sentidos.

organização própria que não aquele vinculado aos significados, e que poderá chegar a fisgar alguma coisa desse insondável.

A constituição do eu

O *eu* freudiano ficará estritamente associado ao registro do imaginário, e será, assim, o nome para a dimensão da existência tributária dos sentidos. A constituição de um corpo como unidade egoica se dará a partir do Outro que o precede, a partir de seus ditos e dizeres. Em sua teoria do Estádio do Espelho (1949), Lacan vai dizer que o ser mergulhado na linguagem vê no espelho alguma coisa que não existe sem o Outro. Quando o bebê repete inúmeras vezes aquela brincadeira típica de se olhar no espelho e olhar para o outro que o carrega, seguido por uma risada – uma experiência jubilatória, Lacan vai dizer –, é a unidade egoica que está se constituindo (1949/1998, p. 97). Esse corpo anterior à imagem, “um conjunto caótico de sensações orgânicas” (Brousse, 2014, p. 3), um corpo fragmentado, começa a se enlaçar ao mundo externo ao ver a imagem no espelho que ele supõe ser vista por um Outro. Essa suposição incerta sobre o que o Outro vê já instaura um desarranjo entre o que ele vê e uma verdade sobre aquilo, e é só a partir de uma assunção de certeza que ele poderá concluir que aquele bebê no espelho é ele mesmo, atrelado às palavras e regozijo que compõem a cena.

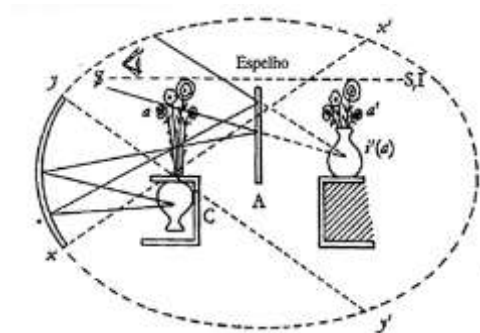
A certeza de que aquela imagem corresponde a seu *eu* fornecerá, por um lado, uma unidade que apazigua e o insere em uma narrativa histórica bem estabilizada, que vela o corpo fragmentado, mediado pela linguagem (Brousse, 2014, p. 4); por outro, essa narrativa estará sempre vinculada ao que fica como pergunta essencial: *o que o Outro, que me olha, quer de mim?* Esta, de todo modo, será sempre uma pergunta sem resposta correspondente. Ela instaura uma passagem “da insuficiência à antecipação” (LACAN, 1949/1998, p. 100): da insuficiência de resposta à pergunta sobre o desejo do Outro, à antecipação de alguma resposta que permita “uma forma de sua totalidade [do eu] que chamaremos de ortopédica” (Lacan, 1949/1998, p. 100). A operação do estágio do espelho erige, assim, uma estrutura envelopada pelo *eu*, na medida em que engendra uma verdade perdida sobre o Outro. Essa verdade perdida fica como

gozo acoplado que, ao mesmo tempo, sustenta – se for mantido como perdido – e ameaça a estrutura – se aparecer e revelar o caráter de engodo dos sentidos sustentados pelo eu.

Imagem grampeada

O que permite que se produza esse laço entre o corpo fragmentado e a imagem? Lacan se utiliza da chamada ilusão do buquê invertido, de Henri Bouasse, para explicar esse laço entre corpo e mundo exterior (1960a/1998, p. 679). Inicialmente, com esse experimento, ele nos mostra que o que permite esse laço é uma determinada posição do eu com relação ao Outro. Mais tarde, em seu *Seminário 10* (1962-63), ele situará nesse ponto o que chamou de objeto *a*, o lugar da falta, em suas diversas apresentações corporais – oral, fállica, anal, voz, olhar –, localizado nas zonas erógenas, sendo ele, tanto o ponto de encontro, como de oposição entre corpo fragmentado e imagem¹⁰. São esses objetos que fazem a costura entre o organismo e o mundo exterior (Lacan, 1960a/1998, p. 683).

A primeira versão do esquema óptico apresentada por Lacan é a seguinte:



(Lacan, 1960a/1998, p. 681).

Neste esquema, o vaso representa a imagem do corpo refletida pelo espelho plano, que representa, por sua vez, o Outro da linguagem. O espelho plano posicionado verticalmente permite que as flores, que aí representam as

¹⁰ Lacan dedicou seu décimo *Seminário, a angústia* (1962-63), a forjar o conceito de objeto *a*, que foi uma de suas grandes contribuições para abordar o real. Para um aprofundamento neste ponto, conferir este *Seminário* e Vieira, 2011a.

zonas erógenas com seus objetos *a*, situem-se dentro do buraco do vaso. Em outras palavras, dessa maneira, corpo fragmentado e imagem se unificam em uma ilusão de boa forma. Se o espelho for inclinado horizontalmente, ou seja, se a mediação do Outro se deslocar daquela posição que originalmente engendrou a unidade egoica, as flores ficarão fora do vaso; o corpo fragmentado se desvela. As zonas erógenas, diz Brousse, são precisamente experiências de gozo, de uma satisfação primordial perdida, que “grampeiam” a imagem e o corpo fragmentado (2014, p. 8).

O desvelamento do corpo despedaçado produzido pelo rompimento dessa relação unificada com a imagem pode ser testemunhado, por exemplo, na psicose, em experiências alucinatórias de dissociação do *eu*, ou, ainda, como indica Brousse, na experiência neurótica com o “estranho familiar” (2014, p. 5), que Freud descreveu em seu texto, “O ‘Estranho’” (1919), como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1919/2006, p. 238). Dito de outra maneira, o rompimento da imagem unificada provoca o encontro com algo que é tanto da ordem do horror quanto é o mais íntimo nosso e familiar, aquele pedaço de existência que fica como verdade essencial perdida.

O corpo grampeado à imagem mantém os objetos fora da cena, permitindo que ela exista em sua estrutura bem montada, de acordo com o ideal de uma cena. Essa cena, Lacan a situa como *fantasia fundamental*, aquilo que sustenta a existência de um corpo que se satisfaz na medida em que os objetos *a* são subtraídos (Lacan, 1958a/1998 p. 643). A fantasia fundamental como cena constitui “um roteiro, um *script* fundamental que não tem sentido em si, mas que determina os lugares do sujeito e do objeto para um falante (...)” (Bezerril; *et al*, 2004, p. 121).

Para nossa discussão, é importante que se compreenda que o objeto *a* precisa estar extraído da cena de uma fantasia para que ela se mantenha unificada como realidade (Lacan, 1957-58/1998, p. 559) – a realidade se distingue do real. O aparecimento do objeto *a* na cena produz o que Lacan chamou de angústia, em seu décimo *Seminário* (1962-63), e será um dos modos de aparição do real. O caminho de nossa elaboração nos levará a outra abordagem lacaniana desse registro, que não pelo objeto, mas pelo escrito, pela letra, que implica fazer outra

coisa com isso que retorna como impossível, sem que ele precise sair de cena ou produzir angústia.

2.3 Teoria dos significantes

Determinação simbólica

O que vem a ser, então, a ordem de significantes na estrutura que permitirá a organização de um mundo, à condição de que haja um suposto saber perdido? Quais são as consequências desta entrada ortopédica na linguagem?

Lacan retoma “A interpretação dos sonhos” (1900), de Freud, para situar ali o que, em sua leitura, aponta para o valor *significante* das imagens, e não para o *significado*. Quando Freud fala da “ambiguidade verbal” no sonho (Freud, 1900/2006, p. 670), ele mostra que uma palavra que aparece nas associações do sonhador serve de diversas maneiras, em vários ramos da cadeia associativa. Uma palavra enoda os deslizamentos de associações, para além de um sentido. Nessa direção em que Freud nos coloca, o analista pode se distanciar da decifração, que é vinculada ao imaginário e em nada presta ao real, a não ser por mascará-lo. É assim que Lacan entende que Freud privilegiou o significante, ainda que não dispusesse do recurso da linguística para, com ela, poder seguir nessa direção (Lacan, 1957/1998, p. 517).

Os significantes, tal como Lacan os toma e modifica da teoria do linguista Ferdinand de Saussure, serão as marcações simbólicas dos sentidos; os pontos de gravidade que balizam a ordem dos significados em uma cadeia articulada de significantes (Lacan, 1955a/1998, p. 415). “O dito primeiro decreta, legifera, sentencia, é oráculo, confere ao outro real sua obscura autoridade” (Lacan, 1960b/1998, p. 822). O ser já nasce imerso nas palavras do Outro prévio, uma vez que é falado antes mesmo de nascer, como vimos com relação ao nome próprio – mas podemos incluir aí todos os desejos e ideais que recaem sobre nós sob a forma de significantes: “fulano vai ser médico”; “tenho certeza de que vai puxar ao pai e vai ser assim, ou assado”, etc. Isso será considerado, por Lacan, como um banho de significantes, uma chuva de palavras que incidirão sobre aquele corpo-carne, corpo porvir.

Antes que as palavras se arranjem com a unidade egoica formada no estádio do espelho, Lacan vai dizer que há um ponto de partida, um traço primordial. Um traço que não está articulado a outros dentro de uma narrativa, mas que vai orientar o modo como aquele ser vai se ajambrar com o mundo, com esses significantes que o precedem. Do dito primeiro, oracular, aquilo que há de mais enxuto, que não é conteúdo, nem atributo, constitui este traço, que Lacan chamou de traço unário (1960b/1998, p. 822)¹¹.

Lacan e Saussure

Para entendermos o que Lacan chamou de traço, é preciso perscrutar aquilo que ele nos ensina sobre significante e significado, tal como forjou a partir da teoria de Saussure. Lacan busca na teoria saussuriana o aporte ou mesmo o vocabulário para, a partir daí, desenvolver sua própria teoria, divergindo do linguista, fiado pela clínica psicanalítica.

Em Saussure há, fundamentalmente, uma teoria do signo; a teoria do significante integra-se nessa teoria do signo: sem signo, não há significante (nem significado). Em Lacan, as coisas são bem diferentes. Até que há, marginalmente, uma teoria do signo. Mas ela não se articula com a teoria do significante: significante (e significado) de um lado, signo de outro estão disjuntos (Arrivé, 2001, p. 98).

Não estudaremos mais a fundo a teoria de Saussure, mas apenas o ponto que nos interessa para entender o passo que Lacan dá a partir dela. O signo saussuriano faz uma unidade entre significante e significado, com a elipse que une os dois, como se houvesse um correspondente para o outro. Para a palavra árvore, por exemplo, haveria um referente equivalente, um conceito inequívoco que se condensaria na imagem acústica da palavra árvore. Assim é que podemos dizer que Saussure acredita na existência do referente. Michel Arrivé é claro sobre o ponto em que Lacan rompe com Saussure:

¹¹ É importante marcar, neste ponto, que o traço primordial que instaura a cadeia significante é um traço diferencial, que localiza a pura diferença relacional. Por exemplo, o traço que diferencia uma letra maiúscula de uma letra minúscula. Mais adiante, quando chegarmos ao que Lacan falou sobre o traço do calígrafo, trataremos de uma outra dimensão do traço, sua dimensão material. Assim, temos, de um lado, o traço diferencial, vinculado ao significante, e, de outro, como veremos, o traçado do calígrafo, entre significante e gozo.

(...) a elipse que encerra os esquemas saussurianos desapareceu assim como as duas flechas de sentidos opostos que têm por função, em Saussure, figurar a relação de pressuposição recíproca entre os dois termos. A elisão desses dois elementos do esquema deve ser posta com o deslizamento do significado sobre o significante, se o significado está encerrado com o significante dentro de uma célula, (...) ele não pode “deslizar” (Arrivé, 2001, p. 106).

Desse modo, Lacan se distancia de Saussure, eliminando qualquer unidade fixa entre significante e significado, e extrai aquilo que é o cerne de suas teorias sobre as relações entre os dois:

(...) que nenhuma significação se sustenta a não ser pela remissão a uma outra significação: o que toca, em última instância, na observação de que não há língua existente à qual se coloque a questão de sua insuficiência para abranger o campo do significado, posto que atender a todas as necessidades é um efeito de sua existência como língua (Lacan, 1957/1998, p. 501).

O significante, portanto, não representa um significado apenas. Os deslizamentos de significados remetem necessariamente aos deslizamentos dos significantes. Não há língua que possa recobrir de significados o campo dos significantes. Essa impossível univocidade – ou seja, a possibilidade de equívoco que caracteriza as línguas humanas – é o caminho que pode nos levar a apostar numa ordem de não-sentido *no discurso*, por mais deslizamentos de sentidos que ele comporte. Essa aposta é muito cara à psicanálise lacaniana, pois, com ela, sustentam-se os pilares de uma prática que pode se distanciar da busca impossível pela irrupção de uma significação inequívoca que interrompa seus deslizamentos infinitos.

De fato, uma vez instalado o corte no signo (a barra acentuada), a operação recai essencialmente sobre o significante: trata-se de fazer o significante sofrer um deslocamento tal que não se possa mais, doravante, tomá-lo como um elemento do signo, mas que seja preciso, debaixo do antigo nome, visar ou encarar um conceito (ao menos) paradoxal: aquele de um significante sem significação (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1991, p. 47).

O significante não significa nada

Da maneira como Lacan toma a teoria saussuriana, o significante é aquilo que dá lugar ao significado, embora não haja correspondência alguma entre os dois (Lacan, 1957/1998, p. 503). O significante não tem significado em si. Lacan

se utiliza do exemplo com as placas que encontramos nos banheiros masculinos e femininos, que designam com duas letras para que serve cada cabine – M, para “mulheres”, e H, para “homens” (Lacan, 1957/1998, p. 502). “H” e “M” não fornecem um significado. Sem o “H”, “M” poderia significar “Mulher” ou “Masculino”, por exemplo. É preciso que um se refira ao outro para que se estabilize um significado. O primeiro ou o segundo, sozinhos, não significam a si mesmos.

Ainda assim, aquele que se deparar com essas letras escritas nas plaquinhas dos banheiros não poderá fixar um significado para qualquer um dos dois gêneros, “homem” ou “mulher” – dizer que “homem” e “mulher” são gêneros já é, na verdade, estabilizar para esses significantes um significado que pode se equivocar. Se para “João”, ser homem significa ser como seu pai, “trabalhador”, por exemplo, é certo que o significante “homem”, na porta do banheiro, não lhe dirá somente isso, na medida em que “trabalhador” não esgotará os significados dos homens que entrarem ali. Os significantes, assim, não designam outra coisa a não ser um lugar de destino (Lacan, 1957/1998, p. 503).

O significante é, pois, a diferença dos lugares, a própria possibilidade da localização. Daí vem sua materialidade “singular”, como é dito (quem não se lembra?) no *Seminário sobre “A carta roubada”*. Não se divide em lugares, divide os lugares – isto significa que ele os institui (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1991, p. 50).

Retomando o exemplo do nome próprio, é possível notar que, por si só, ele também não tem significado em si. São letrinhas que se juntam e formam uma palavra, que, por sua vez, só terá significado a partir do momento em que se ligar a outros significantes. “Maria” só será “aquela Maria”, com um lugar delimitado no Outro, quando for: “Maria, brasileira, mulher, etc.”. Estes significantes localizam Maria em sua história, mas não contam nenhuma história se estiverem sozinhos, isolados. Seria o que Maria escreveria em seu currículo, os significantes que, articulados, aí sim, produziriam significados compartilhados, conferindo forma à sua existência.

Ram Mandil ressalta que o significado é um “efeito de leitura” do significante (2003, p. 134). Ou seja, é de uma leitura que se trata ao obter os significados que uma rede de significantes pode produzir. Seguindo a lógica de

nosso exemplo, Maria lê sua história a partir da forma como, para ela, articulam-se os significantes do Outro, sendo essa leitura o que permite o compartilhamento de sua história. Em seguida, Mandil indica que essa leitura do significante deve ser desaparelhada do significado (2003, p. 134). Isso parece apontar para a existência de uma outra leitura possível do significante, diferente da via do sentido. Seria possível, então, que Maria produzisse uma leitura sobre si em descontinuidade com as coordenadas significantes que lhe constituíram – brasileira, mulher, etc. Por ora, vamos apenas apontar para essa outra leitura possível. Esse ponto fica como abertura para o que se desdobrará em nossa exposição sobre a noção de letra – é ela que, distinta do significante, poderá ser tomada como escrita sem sentido, donde poderá advir outra leitura de mundo. Teremos, assim, a possibilidade de uma escrita que se articule com o significante sem produzir leituras pela via dos significados compartilhados.

Lacoue-Labarthe e Nancy designam a tríplice determinação do significante como “materialidade/localização/simbolização” (1991, p. 50). A materialidade diz respeito a essa dimensão da letra, destacada do significante, que será abordada mais adiante. A localização e a simbolização designam a própria noção de que o significante, em si, como vimos, é puro traço que marca a diferença relacional. Articulado a outros significantes, produz sentido. O significante não fixa um significado, mas pode fornecer, em sua rede, materialidade, localização e simbolização.

O significante primordial

Como se constitui uma rede e seus limites? Os lugares ocupados pelos significados na rede de significantes não são arbitrários. Eles seguem uma ordem instaurada por um significante que não se presta ao movimento da cadeia e nem às produções de significações. Trata-se de um significante que institui a rede, faz com que seja limitada em suas possibilidades de deslizamento e instaura uma hierarquia de sentidos, Lacan vai chamar este significante de Nome-do-Pai.

Ora, estando a bateria dos significantes, tal como é, por isso mesmo completa, esse significante só pode ser um traço que se traça por seu círculo, sem poder ser incluído nele. Simbolizável pela inerência de um (-1) no conjunto dos significantes (Lacan, 1960b/1998, p. 833).

Isso quer dizer que, para que se complete uma rede de significantes, é preciso que haja um significante que possibilite a existência da cadeia, na medida em que ele exista como suposição de uma falta. Será o significante impossível de se incluir na série que ele mesmo promove. Lacoue-Labarthe e Nancy nos ajudam a entender o que é esse significante por excelência, fundador da cadeia que organiza uma estrutura de relações diferenciais entre significantes:

(...) em cima desta determinação do jogo dos significantes como relação dos buracos do sentido, vem enxertar-se uma determinação última a partir da qual ordena-se, de fato, o jogo no seu conjunto. Um significante a que Lacan dá o nome de o *significante de uma falta no Outro*. Se, como já o sabemos, o Outro é o fiador, quer dizer, a condição de possibilidade da palavra falada, é porque, anteriormente, é alguma coisa como significante originário de onde trama-se a combinação significante (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1991, p. 56).

Ou seja, temos uma rede de significantes, uma combinatória de traços que dão lugar aos significados, limitada por um significante primordial que a institui. Este, por sua vez, é um significante da falta, um S_1 , a partir do qual S_2 poderá se ligar a S_3 e assim sucessivamente. Na história tramada de cada pessoa, S_2 terá um nome mais ou menos estável, assim como S_3 , etc., apenas na medida em que existe um S_1 que, “como tal, ele é impronunciável” (Lacan, 1960b/1998, p. 833). É a suposição de que há um significante impossível de dizer que organiza uma estrutura baseada nas relações entre os significantes do Outro. Esta é a lógica do significante: “ao mesmo tempo sua autonomia [com relação ao significado] e seu funcionamento paradoxalmente ‘centrado’ sobre um buraco, uma falta” (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1991, p. 57). Os significantes não significam nada, são autônomos com relação aos sentidos, mas só funcionarão em cadeia se estiverem referidos a essa falta de nome, ou ao Nome-do-Pai.

O significante originário será a baliza essencial da teoria lacaniana sobre a diferença estrutural entre neurose e psicose. A metáfora paterna é a operação de incidência do Nome-do-Pai como lei, veículo que instaura a norma para o neurótico¹². A operação da metáfora paterna está bem demonstrada com os esquemas L , R e I (Lacan, 1957-58/1998, p. 555, 559 e 578), que mostram o jogo

¹² A função de lei, instaurada pelo significante do Nome-do-Pai, será chamada, por Lacan, de função fálica. O falo será, nesta leitura, o símbolo da falta veiculado no discurso pelo significante primordial (Lacan, 1957-58/1998, p. 561).

neurótico em que mãe, pai e criança – levando em conta que Lacan está tratando das funções maternas e paternas e não das figuras propriamente ditas – formam um triângulo, cuja imagem de um símbolo regulador é evocada no imaginário pela metáfora paterna. O esquema *I* demonstra a não incidência da metáfora paterna que faça corte no eixo imaginário (*a - a'*). A *questão preliminar* – expressão apresentada no título deste texto de Lacan – seria, justamente, a infinitização desse eixo imaginário, sem mediação do simbólico, do significante primordial, ou com mediação precária, que promova um enquadre de realidade. Esse seria o mecanismo de desencadeamento de uma psicose franca, com fenômenos alucinatórios e delirantes (Lacan, 1957-58/1998, p. 579). Desse modo, neste ponto do ensino de Lacan, é a presença ou a ausência do Nome-do-Pai que determinará uma estrutura, neurótica ou psicótica. O prosseguimento de nossa investigação, no entanto, não estará tão fiado às estruturas, seguindo mais a trilha que Lacan vai deixar a partir de sua teorização da letra, tal como se consolida em 1971.

A articulação dos significantes, então, acontece em cadeia ou rede, visto que um sempre remete a outro. Os significantes da rede são autônomos, como vimos, e, no entanto, referidos a um traço desprovido de qualquer significação. É a partir dessa articulação que se darão as significações, cuja estabilização não é garantida. O que estabilizará, minimamente, as significações, são os chamados pontos-de-basta (Lacan, 1957/1998, p. 506), pontos de amarração que interrompem o deslizamento incessante de sentidos sobre o significante e promovem um efeito de significação.

De acordo com essa teoria, lembrando rapidamente o essencial, é preciso, para que se efetive uma significação num dado momento que, em geral, de lugar em lugar, o significante interrompa o deslizamento do significado como que por fenômeno de ancoragem que dá lugar à *pontuação* (...).

É preciso, é claro, lembrar que o próprio ponto de basta é dado por Lacan como *mítico* – de tal forma que não há significação que não esteja sempre a ponto de deslizar fora de seu sentido pretensamente próprio (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1991, p. 63).

As elaborações que vimos fazendo até aqui sobre a teoria dos significantes apontam para a revelação que Lacan sublinha: o ser na linguagem se serve da língua comum para expressar alguma coisa que, em todo caso, será completamente diferente daquilo que seu semelhante expressa (1957/1998, p.

508). Isso porque a ordem fechada em que se articularão os significantes para alguém se fundará sobre uma marca única – a marca da falta – que produzirá percursos singulares pelos significantes do Outro. A partir dessa marca, aquele ser de fala se apropriará do Outro de uma certa maneira específica e constituirá, para si, um modo próprio e intransponível de ler o mundo.

Metáfora e metonímia

Lacan diz, ainda, que, uma vez instaurada a cadeia de significantes, ela seguirá os movimentos da condensação e do deslocamento, tal qual o sonho, descrito por Freud em 1900. No entanto, as duas leis serão relidas, por Lacan, a partir de duas figuras de linguagem: o deslocamento será análogo à metonímia e a condensação será análoga à metáfora.

A metonímia, equivalente ao deslocamento nos sonhos, tem a função de multiplicar os significantes, fazer deslocar os sentidos, de modo que um puxa o outro, e outro, e outro... (Lacan, 1957/1998, p. 509).

A metáfora, em paralelo à condensação, por sua vez,

(...) brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia signifiante, enquanto o signifiante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia.

Uma palavra por outra, eis a fórmula da metáfora (....) (Lacan, 1957/1998, p. 510).

O efeito metafórico surge quando um signifiante se põe no lugar de outro, incluindo aí um efeito a mais que, originalmente, não se inclui na mensagem. Lacan diz, em seguida, que é um efeito que se faz sentir, por exemplo, nas poesias (Lacan, 1957/1998, p. 511). Marcus André Vieira coloca que é o fato de um signifiante não consistir em um significado apenas que promove a possibilidade de se fisgar, no manejo metafórico com a palavra, um real (2015, p. 23). Em outras palavras, a metáfora permite que se capture um real ao agenciar uma sobreposição inédita de significantes.

(...) é preciso entender que não são duas ideias, mas dois significantes. Não são as ideias que produzem o efeito poético. Não são ideias, mas os termos – usemos

“palavras” para simplificar. As palavras carregam com elas sentidos, ao menos um, mas o que são estes sentidos? Apenas mais palavras, porque o sentido último, o real da coisa em questão, não pode ser dito em si. Então, a cada vez, um ou mais sentidos. É exatamente porque cada palavra do binômio conjugado pode ter vários sentidos que essa conjugação fisga um real. Se fossem apenas duas palavras cada uma com seu sentido fixo, não haveria este efeito poético em toda sua dimensão (Rêgo Barros e Vieira, 2015, p. 23).

Esta acepção sobre as leis do significante a partir da metáfora e da metonímia tem desdobramentos importantes para nossa investigação. Com ela, diz Lacan, as articulações significantes podem ser tomadas, fundamentalmente, como uma questão de escrita (1957/1998, p. 515). Podemos, assim, reconhecer a ordem significante em que se organiza o discurso como *uma escrita, um texto*, que pode apreender, em suas linhas, por exemplo, pela metáfora, um real, um efeito poético. Isso que se apreende nessa operação, esse a mais que a metáfora produz – ainda que possa ser reinserido na cadeia, metonimicamente, e remeter a outro significante – dá pistas de uma aparição no texto da fala que não é recoberta pelo imaginário. Para o imaginário, temos o eu, um engodo (Lacan, 1957/1998, p. 524).

Ora, se não é o eu o senhor de sua própria casa (Freud, 1917/2006, p. 153), se há uma dimensão do discurso que não é recoberta pelo eu – que dá notícias de sua existência, por exemplo, no efeito poético produzido pela metáfora –, “qual é, pois, esse outro a quem sou mais apegado do que a mim, já que no seio mais consentido de minha identidade comigo mesmo, é ele que me agita?” (Lacan, 1957/1998, p. 528). O que é isso que irrompe no texto como efeito poético, que não pode ser atingido pelo conhecimento, mas que vibra o corpo do ser falante (1957/1998, p. 531)?

Tomar a fala como um texto, donde pode advir um efeito de escrita: essa é nossa primeira pista. É para chegar ao não-sentido da escrita – sensível no efeito poético, como vimos produzir a metáfora (Lacan, 1957/1998, p. 510) – que Lacan vai recorrer a seu elemento de base, a letra.

2.4 O real e o gozo

Acompanhamos, até aqui, algumas balizas a partir das quais nos localizamos na teoria lacaniana com relação ao imaginário – registro dos

significados – e ao simbólico – organização dos significantes em cadeia que localizam os sentidos. O registro do real e do gozo, já apontamos para sua existência, e o abordamos em nosso percurso, até aqui, de modo lateral. Vimos que se trata de uma dimensão da existência que se encontra nos limites do discurso, aquilo que fica como impossível de ser dito, e cuja forma costumamos descrever como a de um vazio. Sabemos também que é no que diz respeito ao real que vamos tomar a concepção do gozo para avançarmos na teorização sobre a letra, que poderá ser tomada como um operador entre o gozo e os significantes. É importante, no entanto, antes de passarmos a esse ponto, localizarmos algumas coordenadas sobre o conceito de gozo no ensino de Lacan. Como já nos é familiar, não costuma ser fácil encontrar um percurso didático e cronológico sobre um conceito qualquer lacaniano em seus *Escritos* e *Seminários*. Por isso, para fins de organização de nossa exposição, recorreremos ao texto “Os seis paradigmas do gozo” (2012), de Jacques-Alain Miller, que aponta com precisão os marcos teóricos do conceito de gozo que interessam à nossa articulação.

Decifração e cifra

A operação de entrada na linguagem instaura um lugar para a fala, como comunicação, organizada na lógica da cadeia significante, na lógica do Outro. Isso permite que se possa decifrar e ler uma mensagem, para, então, produzir um compartilhamento social entre os falantes. Em contrapartida, vimos que essa operação também instaura uma dimensão que não entra nos sentidos comuns, que resta como *cifra*. As duas dimensões do discurso – aquilo que é decifrável e a cifra – produzem satisfação, e isso já podemos constatar desde Freud (Miller, 2012, p. 3). A partir dos três registros – real, simbólico e imaginário –, Miller esquematiza as modulações que o conceito de gozo sofreu na teoria lacaniana, conferindo também à satisfação duas dimensões.

Em uma primeira formulação, Lacan conceitua o gozo como imaginário, na medida em que “é quando a cadeia simbólica se rompe que, a partir do imaginário, os objetos, os produtos, os efeitos de gozo se proliferam” (Miller, 2012, p. 6). Ou seja, o gozo produz uma satisfação que se encontra no limite do simbólico e será o imaginário, neste momento do ensino de Lacan, o lugar deste

limite. Esta concepção de um gozo imaginário está, por exemplo, no *Seminário, Livro 4: a relação de objeto* (1956-57).

A perspectiva de um gozo imaginário se desfaz quando se leva em conta a teoria dos significantes e se verifica que, apesar do imaginário, de fato, encontrar-se “fora da apreensão simbólica” (Miller, 2012, p. 6), ele é, em todo caso, “dominado pelo simbólico” (Miller, 2012, p. 6).

Temos, assim, em seus *Escritos* e em seus *Seminários* [de Lacan], uma tensão entre o que persiste de uma “autonomia do imaginário”, que tem suas propriedades próprias, sua fonte própria distinta da linguagem e da fala, e, ao mesmo tempo, uma musiquinha da dominação do imaginário pelo simbólico, musiquinha que se infla, ressona e se torna dominante (Miller, 2012, p. 6).

A satisfação do significante

Jacques-Alain Miller conclui, em seguida, que Lacan abandona, assim, definitivamente, a ideia de um gozo imaginário, passando a uma primazia absoluta do significante (2012, p. 7) – como pudemos acompanhar mais detalhadamente com sua teoria a partir da linguística de Saussure. É assim que passamos a uma significantização do gozo. A predominância do simbólico no ensino de Lacan passa a ser tamanha que, como consequência, “todos os termos vertidos na categoria do imaginário estão, de maneira definitiva, tão bem retomados no simbólico que, fundamentalmente, eles são termos simbólicos” (Miller, 2012, p. 8). A remissão de um significante a outro, levada às últimas consequências, resulta na conclusão de que é sempre do significante que se trata. A satisfação é concebida, a partir desse paradigma, essencialmente, em termos simbólicos (Miller, 2012, p. 8).

Esse momento do ensino de Lacan é crucial na medida em que consolida como direção clínica de uma análise o significante como bússola, e não o significado, como já apontamos anteriormente. Instaura-se um vetor que vai do imaginário ao simbólico, um interesse por trazer os significados para os significantes ao invés de desdobrar suas significações ao infinito.

A entrada da ordem significante instaura a Coisa perdida, como também já vimos. Lacan vai dizer, em termos que transmitem mais ainda a radicalidade dessa perda, que o significante se manifesta, inicialmente, como o “assassinato da coisa”

(Lacan, 1953/1998, p. 320). O gozo significantizado é, portanto, “um gozo mortificado” (Miller, 2012, p. 9). O gozo perdido é engendrado como tal pela entrada da cadeia significante – preponderante, nesse momento do ensino lacaniano –, e é exatamente a mortificação do gozo que vai caracterizar a satisfação produzida pelo significante (Miller, 2012, p. 10). Temos assim, a satisfação vinculada ao gozo significantizado, ou ao gozo mortificado.

O gozo impossível

Em seu *Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise* (1959-60), Lacan vai chegar a uma concepção sobre o gozo como atribuído ao registro do real. Esse gozo real é congruente com a satisfação outra que Freud se depara ao se ver compelido a teorizar sobre um *além do princípio do prazer*, em 1920. Neste texto, diz Lacan, Freud determina que a função do prazer é, em última instância, manter-nos “afastados de nosso gozo” (1959-60, p. 222). Distintos um e outro – prazer e gozo –, constatamos que eles são duas dimensões da satisfação. Trata-se, ao trazer o gozo para o registro do real, de discernir, na satisfação, uma ordem do prazer – um engodo – e uma ordem do real (Miller, 2012, p. 15). O fato de haver uma satisfação que não é da ordem do simbólico e nem do imaginário, promove a necessidade de se conceitualizar um gozo real – um gozo que precisará ser contido pelos outros dois registros, deixado de fora pela vertente da satisfação subordinada ao princípio do prazer.

Esta acepção de um gozo real é a que o insere na categoria de coisa opaca, maciça. A ideia que Lacan apresenta no *Seminário 7* (1959-60) situa o gozo como gozo do horror, que só poderia se enlaçar ao simbólico pela via da transgressão (1959-60, p. 233). “Nesse paradigma, onde o gozo é valorizado fora do sistema, não existe acesso ao gozo senão por um forçamento, quer dizer que ele é estruturalmente inacessível a não ser por transgressão” (Miller, 2012, p. 14).

Ir e vir entre significante e gozo

Lacan aponta, em seu *Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), que é possível vislumbrar para o fim de uma análise um “viver a pulsão” (1964, p. 264). Essa frase enigmática fica como uma

abertura. “Isso é o mais além da análise, e jamais foi abordado” (1964, p. 264-265), como indica Lacan. Com o auxílio de leitura de Jacques-Alain Miller, podemos reler essa indicação como a possibilidade de outro modo de ir e vir do gozo, diferente da transgressão (Miller, 2012, p. 17) – outro ir e vir entre significante e gozo.

Um dos modos que Lacan encontrou para se aproximar desse ir e vir foi a partir do objeto *a*, que já abordamos.

De certa maneira, o objeto pequeno *a* traduz uma significantização do gozo, respeitando, sem dúvida, o fato de que, ali, não se trata de significante. Lacan abandona a noção de significante do gozo. A própria natureza do gozo lhe parece rebelde para ser conservada sob o termo significante (...). Pequeno *a* é, sem dúvida, um elemento de gozo e, como tal, substancial, ele não responde à lei de representar o sujeito para outra coisa. Logo, ele tem uma outra estrutura, mas é, contudo, dotado de uma propriedade significante, a saber, a de se apresentar como um elemento. Esta característica elementar do objeto pequeno *a* encarna a sua inscrição na ordem simbólica (Miller, 2012, p. 23).

O objeto *a* está, dessa maneira, situado, na teoria lacaniana, entre o significante e o gozo, na borda entre os dois, podendo se apresentar na cadeia simbólica de diversas formas. Quando, por exemplo, temos a sensação de sermos olhados por um cego, não cabe dúvida de que não é a visão que está em jogo. Trata-se da apresentação do olhar como objeto; disjunto de sua função original, apresenta-se sob a forma de um objeto impossível de nomear, impossível de coincidir com qualquer objeto conhecido do mundo¹³. Não entraremos nas minúcias sobre o objeto olhar e as outras apresentações possíveis do objeto. Este exemplo serve apenas como imagem de uma apresentação corporal do objeto *a*, que retorna do real, sem se significantizar, e serve, sobretudo, para mostrar que esse encontro com o objeto não será sem o preço da angústia – é possível imaginar a angústia de se sentir olhado por um cego. Como já vimos, quando esse objeto é deslocado de seu lugar – quando deixa de restar extraído da cena –, falha em sua função de grampo entre corpo fragmentado e imagem, desestabilizando a unidade egoica.

¹³ C.f. Vieira, 2011a.

A primazia da prática

A letra será, justamente, outra possibilidade de ir e vir entre significante e gozo – outra possibilidade de articulação entre real e simbólico –, sem, necessariamente, o preço da angústia. É a passagem do gozo significantizado para um outro gozo que permitirá à letra tomar este lugar – a metáfora de Lacan para esse outro lugar de um ir e vir entre saber e gozo será a do litoral, como veremos mais adiante.

Segundo Jacques-Alain Miller, a partir dos anos setenta, a fala passará a uma nova concepção: a fala como gozo, e não mais restrita à comunicação¹⁴ (2012, p. 38). A fala como comunicação é instituída pelo Nome-do-Pai, na medida em que a suposição deste significante da falta promove a existência da cadeia significante que servirá de suporte para os significados. Dizer que pode haver outra dimensão na fala que não sirva à comunicação, uma dimensão de gozo, é dizer que há outra articulação possível entre gozo e significante, não referida ao Nome-do-Pai. Os significantes e os significados “acabam por ser reduzidos a uma função de grampo entre elementos fundamentalmente disjuntos” (Miller, 2012, p. 39). Em outras palavras, os significantes e os significados servem para grampear o gozo e o significante pela via da comunicação, mantendo foracluído o real impossível para que se possa articular uma fala compartilhada, mas esta não é a única maneira de se articular significante e gozo, agora disjuntos por excelência.

A passagem de que se trata, aqui, então, é da primazia do significante a um “primado da prática” (Miller, 2012, p. 39). Ao invés de uma estrutura bem montada, fundada sobre a foraclusão do gozo como vazio essencial, temos o gozo “contido” pela ordem significante – que, agora, parece menos absoluta, na medida em que é possível se *fazer* alguma coisa *com* ele. Ao mesmo tempo em que esse balanço na ordem significante pode transmitir uma sensação de instabilidade, de não haver chão firme para se pisar, veremos se abrirem outras possibilidades de construção de um chão, não tributárias do significante, mas de uma prática, uma “pragmática”, como diz Miller (2012, p. 39), ou manipulação, como diz Éric Laurent, (2016, p. 88), com o gozo real. Do gozo impossível, mortificado, ao gozo

¹⁴ Lacan vai forjar o conceito de *lalíngua*, a partir de seu *Seminário, Livro 19: ...ou pior* (1971-72), para dizer da fala prévia à entrada na gramática do Outro. A letra, como veremos, será o operador de resgate dessa dimensão da fala, perdida para que se engendre a comunicação.

possível, abrem-se possibilidades de modos próprios de organização, modos de ir e vir entre significante e gozo, que, deslocados dos “grampos”, conectores, significantes rotineiros – dos destinos familiares, por exemplo –, podem se inscrever a partir de novos “grampos”, no registro de uma “invenção” (Miller, 2012, p. 39-40).

Esta nova visada de Lacan sobre o conceito de gozo “nos permite localizar o laço no qual rotina e invenção operam” (Miller, 2012, p. 40). Se a estrutura do Outro perde o papel central de ordenação do gozo, veremos como foi a letra uma das vias que Lacan encontrou para falar de uma outra ordem possível. Passemos, assim, finalmente, às coordenadas que encontramos para situar uma teoria da letra.

3. Fora da ordem

3.1 A letra

Como vimos até aqui, nosso percurso está caminhando em direção à noção de letra como um operador de gozo, ou seja, como operador daquilo que aparece como fora do sentido. A investigação lacaniana sobre a letra, a partir desta perspectiva, coloca nossa pesquisa nos trilhos da escrita. Como bem define Miquel Bassols: “não há cultura sem escrito, e, com efeito, não há escrito sem cultura” (2015, p. 146. Tradução nossa). A escrita, na nossa cultura, se faz por letra. Quais são as diferenças entre o escrito alfabético, que porta a inscrição da “letra nossa de todo dia” (Bezerril; *et al*, 2004, p. 121) e o escrito que se faz por essa outra dimensão da letra a que queremos chegar?

Letra-significante

Na operação de entrada na linguagem, vimos que Lacan situa uma “alfabestização”. Trazendo a discussão para o tema da escrita, podemos entender que esse termo indica, mais especificamente, a entrada do escrito na linguagem. Aprender a ler e escrever, nos moldes da cultura, opera um arranjo com as letras de modo que elas possam, juntas, formar palavras e textos que se inserem em um campo semântico. Isoladas umas das outras, as letras não têm significado algum.

Esta é a perspectiva que vemos prevalecer no texto lacaniano, “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1957/1998). Neste momento de seu ensino, Lacan define a letra como a “estrutura essencialmente localizada do significante” (Lacan, 1957/1998, p. 505). Assemelhando-se ao traço unário, a letra se confunde, em 1957, com o próprio significante. “O dispositivo articulado da letra foi, pois, descrito e situado na medida em que confere ao significante sua estrutura ou, mesmo, enquanto constitui, estruturalmente, o significante” (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1991, p. 69).

Tal como o significante, a letra pode ser traço, sem significado em si, que conta como ponto de partida para que a ordem dos significados possa se dar. Ela é o ponto de partida sem sentido para que se produza um modo de leitura sobre o mundo, referido aos sentidos:

Este não-sentido, como se vê, não se deve ser tomado tanto como contra-senso, conforme o nome inglês (*nonsense*) do sentido absurdo, mas mais como negativo do sentido, momento de sua perda ou de sua ausência, cuja dialética articula o sentido (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1991, p. 84).

Como fica claro nesta passagem, a dimensão de “sem sentido” da letra pode ser tomada como uma negatividade, ausência de sentido necessária à produção de sentido. Para que se insira na linguagem compartilhada, o falante força suas letras, sem sentido em si, ao alfabeto universal, e é como negatividade de sentido que ela permanece nesse jogo. Isso se esclarece com o exemplo de Marcus André Vieira: para que se leia uma palavra que faça sentido, é preciso não se pensar em cada letra separada (2018, p. 155); a letra é subtraída em prol do entendimento. Desse modo, tomada no jogo de oposições próprio ao significante – que também não significa nada, em si –, os dois se confundem.

Suporte material e literal

Uma segunda indicação lacaniana em 1957 nos coloca diante de uma complicação quanto à letra: ela é o “suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”. Como será possível pensar alguma coisa que seja sem sentido – ou seja, não é essência – e, ao mesmo tempo, é material? Trazer a letra para a materialidade, então, significa colocar em questão sua negatividade. Sendo material, a letra poderá ser outra coisa que não a pura ausência. Isso poderá ser melhor compreendido com o texto “Lituraterra” (1971). Por ora, vamos seguir os passos que Lacan deu na década de cinquenta, quando começa a formalizar algumas noções sobre a letra.

Somada à indicação com respeito à materialidade da letra, temos a afirmação lacaniana de que devemos tomá-la “ao pé da letra” (1957/1998, p. 498). Segundo Lacoue-Labarthe e Nancy, trata-se, a partir dessas duas concepções sobre a letra – material e literal –, de se passar a uma “literalização do sujeito” (1991, p. 36). Não poderemos desenvolver a teoria do sujeito lacaniano, que o difere de um sujeito-existência. Para os desdobramentos a que visamos extrair, aqui, basta dizer que o sujeito, para Lacan, é aquilo que um significante representa para outro significante, ou seja, é um vazio entre os dois, um vazio que marca o

real entre os significantes (Lacan, 1960b/1998, p. 815). Desse modo, tomar o real pela teoria do sujeito é tomá-lo pelo viés da falta, de um vazio de sentido localizado na cadeia simbólica. Literalizar o sujeito, portanto, pode ser entendido como literalizar o lugar do vazio, trazer a letra sem sentido e material ao lugar do vazio de sentido. Como já vimos apontando, no lugar do vazio, será possível, a partir da noção de letra, supor uma escrita. Assim, a letra como um suporte material literal é o marco teórico deste conceito lacaniano, na década de cinquenta.

Letra-lixo

Em seu “Seminário sobre *A carta roubada*” (1955b/1998), Lacan faz uma análise do conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada* (1844), servindo-se da homofonia, tanto francesa quanto inglesa, entre carta e letra, *lettre* e *letter*, para desdobrar algumas analogias entre as funções da letra e da carta. Ao examinar as relações entre os personagens do conto e a passagem da carta em questão de mão em mão, Lacan vai concluir que a carta só vale pelas relações que instaura, e não pela mensagem que carrega. Ele confere à carta, assim, uma função de localização naquele jogo, independente de seu conteúdo. Mesmo picada em pedacinhos, ele diz, “continuará a ser a carta/letra que é” (Lacan, 1955b/1998, p. 26). Sob esta ótica, a carta/letra, no jogo encenado no conto de Poe, é paradigmática do significante. Por si só, não significa nada, mas localiza as relações do jogo.

Outra maneira de tomar a carta/letra é a partir de sua vertente de objeto, quando Lacan evoca o jogo de palavras joyceano, “*a letter, a litter*” (1971/2003, p. 15), indicando que a carta necessariamente tem como destino a lata de lixo, para que seu significado prevaleça. A matéria que o sustenta, o papel da carta, ou a letra traçada nele devem ser descartados para que a leitura do significado se faça.

Sendo impossível o *objeto a* aparecer na cena sem interromper o jogo dos significantes, como já vimos, é frequente que ele se mostre em sua faceta de dejetos¹⁵. “Quando o objeto é dejetos, poluição tratada como um mal a ser erradicado, quando à mesa se esquece o que se passa no banheiro, tudo vai bem

¹⁵ Cf., por exemplo, Lacan, 1962-63, p. 193.

(Bezerril; *et al*, 2004, p. 120). Desse modo, a carta/letra, mantendo o sem-sentido da existência extraído para que prossiga seu curso de fantasia, deve ser, tal como o objeto, jogada na lixeira.

Operador de gozo

Temos, até aqui, duas possibilidades de se tomar a letra: como significante ou como objeto. Quando Lacan retomar o conto de Poe sobre *A carta roubada*, quase vinte anos depois, em seu “Prefácio à edição de bolso dos Escritos” (1970/2003), veremos uma nova indicação sobre a carta/letra – que será privilegiada por nós. Dentro do jogo, como vimos, ela é vazia de conteúdo, servindo como paradigma do significante. Extraída como dejetto, temos uma letra-objeto. Tomada como materialidade, no entanto, ela produz outra coisa; precisamente, um efeito de gozo¹⁶. Aquele que reter a carta, que puder segurá-la como materialidade ao invés de deslocá-la no jogo que lhe cabe, ou jogá-la na lixeira, terá, da carta/letra, seu efeito de gozo.

Ser ela (a letra) o instrumento apropriado à escrita [*écriture*] do discurso não a torna imprópria para designar a palavra tomada por outra, ou até por um outro, na frase, e portanto para simbolizar certos efeitos de significante, mas não impõe que nesses efeitos ela seja primária (Lacan, 1971/2003, p. 18).

Em outras palavras: a letra pode servir ao movimento da cadeia significante, mas isso não quer dizer que seja esta sua única função. Em 1971, Lacan vai passar à noção de que a letra faz “borda no furo do saber” (Lacan, 1971/2003, p. 18). Isto é, o real que não pode ser todo recoberto pelo saber inscrito no simbólico, e que, até então, só se inscrevia como vazio, poderá ser bordado pela letra. Entre simbólico e real, entre saber e gozo, a partir da década de setenta, Lacan vai destacar a letra como operador para tocar o real (Bassols, 2015, p. 147).

À diferença do destino habitual de dejetto ou negatividade, a letra poderá passar, assim, a uma nova articulação no discurso; nem a utilidade do significante

¹⁶ Lacan fala em um efeito de “feminização” da carta (1954-55, p. 274-275). Como não poderemos desdobrar este termo, interrogamo-nos se seria possível entendê-lo, para os nossos propósitos, como efeito de gozo.

e nem a extração do objeto. Isso porque o vazio que, até então, era a forma do real por excelência, e tinha como única alternativa a angústia – se o objeto entrasse em cena –, poderá ser encarnado por outra coisa, por um operador material, escrita de gozo, sem que se destruía a possibilidade de se viver em coletivo, e sem que se torne gozo enquadrado no campo semântico do Outro.

Serge Leclaire indica que “os termos marca, fixação, são necessariamente utilizados para descrever a instauração e sobretudo a persistência quase indelével da erogeneidade em um ponto do corpo” (Leclaire, 1977, p. 59). O corpo erógeno, ele afirma, só o é na medida em que é ordenado numa dimensão de gozo (1977, p. 54), e é a entrada do gozo que singulariza o modo como um corpo será erogeneizado. A letra abre uma “cratera de gozo” (Leclaire, 1977, p. 60) que fixa de modo singular uma parte do corpo como fonte erógena. A letra fixa o gozo e produz um modo singular de se gozar, um movimento desejante em torno dessa singularidade, desse gozo escrito no corpo por uma letra.

(...) o corpo físico, em sua superfície e densidade, é oferecido ou resiste, suporta em todo caso a inscrição-incisão erógena do mesmo modo que a página do livro sustenta e faz aparecer – em certo sentido, constitui – a letra que nela se inscreve (Leclaire, 1977, p. 63).

Enquanto o significante produz o corpo como estrutura, como vimos, endereçado, desse modo, ao Outro, a letra é a marca do gozo no corpo e se diferencia do significante, assim, justamente por não se dirigir ao Outro (Bassols, 2015, p. 139)¹⁷. Desse modo, a fala, tributária do corpo tal como engendrado pelos significantes, que serve à comunicação, carregará também uma dimensão que não serve para compartilhar. No lugar de uma ferramenta para compartilhar, comunicar, descrever, a letra será uma “vontade de gozo não direcionada ao Outro” (Bassols, 2015, p. 151. Tradução nossa).

Reencontramos, aqui, a distinção entre dois registros na fala, mencionados anteriormente. Um, o registro do oral, caracterizado por se satisfazer pela comunicação. O outro, o registro do escrito, que também serve à comunicação, mas que é propício para recuperar a letra como materialidade de um gozo real.

¹⁷ Bassols indica que a diferença teórica entre letra e significante será efetivamente teorizada por Lacan com os nós borromeanos, em seu *Seminário, Livro 23: o sinthoma* (1975-76) (2015, p. 139).

Sendo possível haver uma escrita de gozo, na fala, é possível que ela se desvincule de sua função direcionada ao Outro e se restaure como gozo.

Encontramos uma analogia de Lacan que pode nos ajudar. Ele nos diz que a busca pela compreensão do discurso como comunicação leva a um adormecimento, enquanto que, ao se desprender da exigência de uma exatidão da comunicação, o falante pode se deparar com um despertar: “(...) o despertar é o real em seu aspecto de impossível, que só se escreve à força ou pela força” (Lacan, 1977/1998, p. 10). A busca por uma verdade essencial exata só poderá ceder se os ares de incompetência para aceder ao saber exilado puderem dar lugar ao real como impossível, que exigirá uma escrita forçada para se fazer possível somente ali, para quem estiver referido àquele gozo, e mais ninguém. É, portanto, um passo solitário, esse a que convoca a manipulação com o gozo pela letra, cujo ganho de despertar não terá utilidade alguma, do ponto de vista do Outro.

Dessa letra – e seu pé indica o choque com o solo, metáfora, metáfora *rasteira*, o que cai bem com o pé – já disse da tendência que ela tem de encontrar o real. É sua tarefa, o real em minha notação sendo isto que é impossível de apreender (Lacan, 1977/1998, p. 8-9).

A nova concepção da letra, diferente do significante, permitirá que se recupere sua função original de alojamento de gozo, através do escrito não alfabestizado. Esse escrito será abordado, por Lacan, pela caligrafia japonesa, como veremos a seguir.

3.2 Letra, caligrafia japonesa e litoral

Quais são as possibilidades para o real que escapa à cadeia significante, à rede que articula os sentidos da vida do falante em uma ordem que o estabiliza dentro de uma história, uma ficção? O modo neurótico de lidar com esse real, com o gozo, sempre fora da linguagem, é tratá-lo como essência perdida, verdade que está vedada, negatizada, e, em torno desse vazio de sentido, pode girar sua vida, dentro do *script* de sua fantasia. Esse *script*, no entanto, quando falha em sua função de manter o real como inacessível, desmonta-se diante da aparição do objeto condensador de um real que irrompe, junto com a angústia. Como vimos, o objeto *a* é aquilo que resta da operação significante e que, apenas extraído – daí

sua face recorrente de dejetos –, pode engendrar uma realidade em que se articule um significante a outro.

Como pode, então, intervir um analista com relação ao real? “Nossa interpretação deve visar o essencial no jogo de palavras para não ser aquela que alimenta o sintoma com o sentido.” (Lacan, 1974/2011, p. 25). Já vimos apontando para essa ruptura de sentido como direção clínica, ao longo de nosso percurso. Para que se possa fazer corte à produção de sentido desenfreada – característica da tentativa de manter um estado de coisas –, Lacan indica que é preciso encontrar, na palavra, sua “unidade-elemento” (Lacan, 1974/2011, p. 24). Essa unidade é, precisamente, a letra: “a partir do momento em que captamos (...) a letra, é unicamente a partir daí que temos acesso ao real” (Lacan, 1974/2011, p. 32). Dito de outro modo, a letra poderá operar nesta ruptura com os sentidos, se for tomada como a possibilidade de um gancho entre o jogo significante e o real, incluindo o gozo, não mais como inefável, nem sob a forma do objeto *a*, a custo da angústia¹⁸.

Vejamos, então, como Lacan percorre seu caminho pela escrita, orientado por essa unidade da letra, construindo direções clínicas essenciais com relação ao tratamento que se pode dar ao real em uma análise.

Ser, eventualmente, inspirado por algo da ordem da poesia para intervir como psicanalista? É certamente a esse verso que é preciso que retornem, porque a linguística é uma ciência muito mal orientada. Ela não se sustenta senão à medida em que um Roman Jakobson aborda, francamente, as questões da poética. A metáfora, a metonímia, não têm capacidade para interpretar a não ser quando elas são capazes de exercer a função de outra coisa com a qual se unem estritamente o som e o sentido. É à medida que uma interpretação justa desmancha um sintoma que a verdade se especifica em ser poética. Não é do lado da lógica articulada – ainda que eu aí deslize na oportunidade – que se deve sentir o alcance do nosso dizer. Não que não haja nada que mereça duas vertentes, o que nós enunciamos sempre, pois é a lei do discurso, como sistema de oposições (Lacan, 1977/1998, p. 11).

¹⁸ O trabalho analítico com o objeto e com a angústia é amplamente abordado por Lacan, em seu *Seminário, Livro 10: a angústia* (1962-63), ao tomar o objeto como *causa de desejo*. A via que tomaremos em nossa articulação com as montagens de Pina Bausch será, contudo, como já indicamos, a partir da letra em sua terceira vertente, distinta do significante e do objeto, como operador de gozo a partir do escrito. Ainda que fosse possível, talvez, tomar as coreografias bauchianas a partir de um trabalho com o objeto, veremos que a letra nos levará à possibilidade de uma *prática* específica com o gozo, um trabalho de *manipulação* que nos pareceu ter mais ressonâncias com as criações artísticas de Pina.

Nesta passagem, temos a dimensão da importância para a prática do analista daquilo que Lacan chama de um efeito de poesia, uma conjunção entre som e sentido, que desprende da lógica significante um “a mais”. A verdade pode ser poética, desse modo, e não lógica. Isso quer dizer que existe alguma coisa além das articulações significantes que o analista pode promover a partir de seu discurso, algo além do sistema de oposições significante. Lacan conclui, no mesmo parágrafo: “É isso mesmo [o sistema de oposições] o que precisamos ultrapassar.” (Lacan, 1977/1998, p. 11). É, justamente, no efeito poético, que tal ultrapassagem parece se situar como possibilidade para o analista.

Não podemos perder de vista que nada disso implica dizer que se possa prescindir do jogo dos significantes. Não é sem o jogo significante que, dali, poderá irromper a interpretação que o ultrapasse e provoque uma descontinuidade em seu arranjo: “Se de fato a língua – é daí que Saussure toma partida – é o fruto de uma maturação, de um desenvolvimento, que se cristaliza no uso, a poesia depende de uma violência feita a esse uso (...)” (Lacan, 1977/1998, p. 6). Ou seja, a poesia provocará uma ruptura se incidir sobre o uso cristalizado da língua.

A irrupção de um efeito outro que não o da lógica do sentido, que pode vir a ocorrer a partir de uma interpretação bem sucedida, não é, então, sem uma violência, sem um forçamento. É preciso outro operador, que não o significante, para que se interrompa a cadeia metonímica e metafórica:

Se vocês são psicanalistas, verão que o forçamento é por onde um psicanalista pode fazer soar outra coisa que não o sentido. O sentido ressoa com o auxílio do significante. Mas o que ressoa não vai longe, é antes flexível. O sentido, tampona. Mas, com o auxílio do que chamamos escrita poética, vocês podem ter a dimensão daquilo que poderia ser a interpretação analítica (Lacan, 1977/1998, p. 10-11).

Lacan equipara, assim, a potência da interpretação analítica ao que ocorre com a escrita poética – precisamente, um forçamento de outra coisa que interrompe o sentido. Da escrita que se pode obter da linguagem, derivará um operador *com* o real, ao invés de um sentido que só servirá para tamponá-lo; “Há algo de poético que não passa necessariamente por qualquer habilidade artística, mas é quase uma condição de habitar a linguagem” (Andrade, 2015, p. 27).

Nossa articulação com as peças de Pina Bausch servirá para que possamos exercitar a construção da ideia desse outro operador com a linguagem, distinto do significante, tão caro à prática do analista. Não nos parece excessivo dizer novamente e salientar que, da prática artística de Pina, não extrairemos os mesmos efeitos de uma interpretação, os efeitos poéticos descritos acima. Trata-se de levar o saber do artista para nossa prática, e não o contrário. Dito de outro modo, não pretendemos, de maneira alguma, dizer que as montagens de Pina produzem efeito de interpretação, seja para quem for, similar ao de uma análise – ainda que aconteça, não caberia a nós abordar tais efeitos dessa maneira. Nossa hipótese, que retomaremos em breve, é de que o modo como Pina cria suas peças pode nos ensinar sobre como fazer operar um laço entre os elementos literais, sem recurso à interpretação, justamente. Operar diversamente, que não pelo sentido. Os efeitos de suas peças, para cada um, são insondáveis.

Lacan e o Japão

O recurso que Lacan encontrou para ensinar ao psicanalista sobre este operador com o real foi a caligrafia japonesa. Na escrita oriental, veremos ser possível um outro arranjo com a língua que não aquele cristalizado pela lógica significante. A relação de Lacan com a língua chinesa e, mais especialmente, com sua escrita e a posterior caligrafia japonesa, tem consequências fundamentais para seu ensino. O psicanalista chega a se nomear “lacaniano por ter estudado chinês. *Lacaniano e chinês* – relação bastante inusitada” (Andrade, 2015, p. 27).

A escrita oriental se torna, assim, um campo especial de investigação. A língua chinesa sedia, em sua escrita, algo de essencial que o analista precisa buscar para operar em sua clínica a partir da unidade da palavra ao invés de seu sentido. Um dos cerne da questão da língua e escrita chinesas, segundo Cleyton Andrade, é que, “ao contrário do que estamos acostumados a pensar a partir dos gregos, não estão orientadas para a finalidade de comunicar ideias e forjar conceitos” (2015, p. 37). O autor diz, ainda, que:

(...) (a língua chinesa) vai além das ressonâncias semânticas que ela necessariamente implica. A língua chinesa não ignora o sentido, caso contrário não se constituiria numa língua. Contudo, ela não confere ao sentido ou à clareza da comunicação o lugar primordial.

(...) eles [os chineses] manipulam a fala (Andrade, 2015, p. 41-42).

A língua chinesa, portanto, comporta, em sua própria estrutura, aquela diferença para a qual apontamos entre uma dimensão da linguagem que comunica e outra que não tem como objetivo compartilhar ideias. As elaborações de sentido são descentradas – o que não significa dizer que não existem, como relembra Andrade. As línguas ocidentais, ao contrário, precisam excluir, constantemente, sua dimensão de fora de sentido para que possam, a partir de seus jogos de oposições, produzir sentido. Na organização da língua chinesa, ao passo que é desvinculada dos sentidos, a fala pode ser manipulada a partir de seu fora de sentido.

A premissa da língua chinesa – não tomar os sentidos como valor central à sua estruturação – traz consequências para sua escrita, “sendo [sua escrita] um agrupamento de traços desprovidos de significação” (Andrade, 2015, p. 42). Um agrupamento de traços sem sentido que não tem como função produzir sentido a partir dali.

Do interesse de Lacan pela escrita chinesa, fruto do lugar descentrado do sentido nessa língua, surge sua investigação daquilo que se tornou a *prática* desta escrita de traços: a caligrafia japonesa¹⁹. “Esta, a caligrafia, extrai seu valor da escrita do caractere, mas a escrita do caractere encontra na caligrafia seu puro *exercício de letra*” (Andrade, 2015, p. 52, grifo nosso).

Eis a acepção lacaniana sobre a caligrafia japonesa que abre uma nova trilha para o psicanalista: um exercício de letra. A prática que constitui, a partir dos caracteres chineses, a caligrafia japonesa, diz Lacan, porta tamanha estranheza que “torna palpável a distância entre o inconsciente e a fala” (Lacan, 1981/2003, p. 500). Poderíamos dizer, assim, que a caligrafia materializa o desarranjo entre o que se traduz e se organiza na fala, entre os sentidos, e o que não se traduz, mas pode comparecer, ali, naquele *fazer*.

E como pode se dar este comparecimento?

¹⁹ Um estudo pormenorizado da passagem da escrita chinesa à caligrafia japonesa e sua influência na investigação lacaniana sobre a escrita oriental pode ser encontrado em Andrade, 2015, especialmente p. 31-81.

Céu constelado

Se Lacan encontrou na caligrafia japonesa um modo possível de organização dos traços que não pelos sentidos universais, é porque existe neste tipo de escrita uma ordenação que não é fixada pela norma do Nome-do-Pai. Trata-se de uma ordem – ou um fora da ordem – que se apoia “(...) num céu constelado, e não apenas no traço unário, para sua identificação fundamental (...)” (Lacan, 1971/2003). Segundo Marcus André Vieira, esta premissa constitui o eixo principal das teses lacanianas extraídas da língua japonesa (2003, p. 119), que conferem a esse outro modo de organização o estatuto que Lacan nomeou de “litoral”²⁰. Vejamos de que se trata essa nova ordem que se apoia “num céu constelado”, em vez de ter no significante primordial seu pilar central.

Na volta de uma viagem ao Japão, Lacan vislumbra uma paisagem de rasuras na terra, ao sobrevoar as planícies da Sibéria e ver incidirem os raios solares no que chama de ravinamentos das águas caídas da chuva. A imagem lhe serviu para abordar essa nova ordem ao modo de uma constelação. Igualou os significantes a gotas de chuva que a linguagem deixa cair e que formam esses sulcos na terra; os ravinamentos, as rasuras. Essa terra rasurada forma uma organização que ele diz ser uma escrita – essas rasuras servem aos meteorologistas como desenhos que permitem uma leitura da geografia de um terreno (Bassols, 2015, p. 137). Essa escrita de rasuras na terra, em forma de constelação, nos fornece uma compreensão sobre uma escrita de marcas que permitem uma leitura; mais do que marcas que formam uma mensagem a ser lida. Ao invés de se apresentarem para serem lidas, implicando uma subtração para que a leitura ocorra, as letras, como rasura, são restauradas em sua dimensão sem sentido, de forma material, formando um “escrito a não ler” (Lacan, 1973/2003, p. 504) – na medida em que não serve como suporte para o que se pode dizer depois²¹ (Mandil, 2003, p. 133). A “alfabestização” – esta é a crítica de Lacan – encobre, para os ocidentais, precisamente, a dimensão no discurso de um escrito para não ser lido (Mandil, 2003, p. 145).

²⁰ C.f. também Luchina, 2011.

²¹ Em seu *Seminário sobre o sinthoma* (1975-76), Lacan vai localizar em James Joyce o paradigma deste escrito ilegível. “O escrito como não-a-ler é uma tese de longo alcance, tendo como Joyce seu “intradutor”. A palavra “introdução”, mais que homenagem ao estilo joyceano, traz-nos o indecível: Joyce “introduz” o escrito como não-a-ler, mas Joyce também o “in-traduz”, a partícula negativa sugerindo a impossibilidade de leitura, uma vez que toda leitura comporta uma tradução” (Mandil, 2003, p. 137).

Escrita litoral

A letra que se presta a um escrito ilegível, não sendo, nem significante, nem objeto, foi chamada, por Lacan, de letra-litoral, como já vimos. “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?” (Lacan, 1971/2003, p. 18).

Trata-se, com a metáfora de um litoral, de nomear um “lugar” entre saber e gozo (Lacan, 1971/2003, p. 18). No litoral, a escrita não serve para transcrever uma mensagem, e escreve a dimensão do gozo. O litoral será o “espaço” possível de encontro entre campos heterogêneos, sem fronteira estabelecida e sem, tampouco, reciprocidade alguma. A letra-litoral formará seus “cursos d’água como uma espécie de traço no qual se abole o imaginário” (Laurent, 2010, p. 74). Tal como o litoral entre mar e areia, ainda que não seja bem possível dizer quando se trate de um ou de outro, sabe-se que ali tem areia e tem mar; há uma conjunção possível entre os dois. Com a letra-litoral, portanto, sabe-se que há gozo²².

“Lituraterra” (1971/2003) é o escrito-labirinto²³ em que Lacan formaliza esta metáfora de modo poético: “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia” (Lacan, 1971/2003, p. 21). Com as rasuras que produzem um litoral entre real e simbólico – uma articulação especial entre estes registros heterogêneos –, pode-se escrever alguma coisa no vazio que era antes reservado ao sujeito, como vimos anteriormente. A caligrafia japonesa nos ensina sobre essa possibilidade de escrita litoral, que conta com o gozo:

Experimentem fazer essa barra horizontal que é traçada da esquerda para a direita, para figurar com um traço o um unário como caractere, e vocês levarão muito tempo para descobrir com que apoio ela se empreende, com que suspensão ela se detém. A bem da verdade, é sem chances para um ocidentado (Lacan, 1971/2003, p. 21).

²² C.f. Vieira, 2013.

²³ Miquel Bassols utiliza a metáfora do labirinto para descrever este texto de Lacan, ressaltando que há diversos mapas possíveis para se embrenhar por seus caminhos (2015, p. 141).

Ainda que advertidos de nossas chances, seguimos na tentativa de nos aproximar dessa dimensão litorânea que Lacan encontrou na caligrafia japonesa, movidos por nosso “gozo de decifreadores”, convocado por “Lituraterra”, como bem define Miquel Bassols (2015, p. 135). Bassols diz que este texto de Lacan é uma demonstração em ato, uma “demonstração literal” da própria função da letra. O autor se refere à passagem feita na própria escrita do texto, de um Lacan que fala em “furo no saber” e “instância da letra” para um Lacan que sobrevoa as planícies siberianas e vê uma escrita na terra de rasuras; é uma passagem que marca um ponto de descontinuidade no próprio texto lacaniano (Bassols, 2015, p. 140).

Lacan afirma que a caligrafia inclui na língua japonesa um “efeito de escrita” (Lacan, 1971/2003, p. 24). A partir de sua metáfora da terra de rasuras, podemos entender que se trata de um efeito de uma escrita diferente da escrita alfabética. Na escrita alfabética, ocidental, a letra serve como transcrição de uma rede de significantes que articula aquilo que serve à comunicação, aquilo que se compartilha entre sentidos comuns e se ordena por uma crença universal, fundamentada no gozo como perda fundamental. A condição litoral da escrita caligráfica é, justamente, portar o gozo que a letra escava entre real e simbólico, sem subtraí-lo como inefável e sem torná-lo significante, “como um puro traço que opera sem indicar, sem significar o que há ali (...)” (Laurent, 2010, p. 75).

Na caligrafia, os traços se unem e formam uma escrita por constelação de traços sem sentido, um mosaico de unidades esvaziadas de significação, ao invés de uma rede de significantes em que deslizam os significados. Dessa maneira, a partir da perspectiva de Lacan, a caligrafia nos ensina sobre uma escrita que não se presta ao sentido. A teoria da letra-litoral, de “Lituraterra” (1971), permite-nos vislumbrar, quem sabe, a possibilidade de se recuperar essa escrita, de modo que a fala, enquadrada na comunicação, possa ceder ao gozo.

Retomando os passos que nos trouxeram até aqui: a letra pode servir como suporte à construção de sentidos na cadeia significante, como acontece quando falamos das letras do alfabeto. Sua operação com efeito de real – sua restauração caligráfica –, contudo, poderá ocorrer se for tomada como possibilidade de escrever o sem sentido. Essa é a função da letra como “operadora de corte e ponte entre espaços heterogêneos” (Bassols, 2015, p. 143). A letra da escrita caligráfica

é um receptáculo de gozo (Lacan, 1971/2003, p. 25) produzido por uma erosão de sentido (Bassols, 2015, p. 143), que permitirá, por sua vez, um artifício.

O gesto caligráfico

Com a caligrafia japonesa, Lacan apresenta um tipo de escrita que não é conduzida pelos significados, pela mensagem que transmite. Se não é o sentido que mobiliza a caligrafia japonesa, Lacan vai chamar a atenção para a função da mão do calígrafo nessa acomodação de gozo promovida em sua escrita: “(...) o singular da mão esmaga o universal (...)” (Lacan, 1971/2003, p. 20). Entendemos a partir desse apontamento que o gesto do calígrafo tem um papel importante no efeito de gozo promovido por sua escrita.

A mão que conduz o pincel, na caligrafia, é encarregada de imprimir, no traçado, sua singularidade. Na língua japonesa, esse gesto é que será o suporte do sentido e não, como nas línguas ocidentais, descartado em prol de uma leitura universal. Essa impressão de uma singularidade na caligrafia japonesa se faz “pelo movimento do corpo que tem o pincel e a tinta como suas extensões.” (Andrade, 2015, p. 76). O gesto traz para a pintura caligráfica mais o gozo do que uma subjetividade descritível. É o gesto que está em questão, pois é o gesto que permite ao gozo se alojar na escrita como um litoral.

Lacan também aborda o gesto do pintor em seu *Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Neste momento, no entanto, ele o faz de modo que o gesto aparece mais atrelado ao significante, na medida em que serviria para designar os lugares das representações (Lacan, 1964, p. 114-115). Éric Laurent opõe à pintura do calígrafo a pintura renascentista, fornecendo-nos mais um exemplo da diferença entre uma organização de traços que serve à comunicação e essa outra, em que é o traçado em si, desprovido dos sentidos, que está em questão.

Esta pintura de calígrafo, onde não se trata, como na pintura do Renascimento, de descrever o mundo, de ordenar o caos interno, mas de ordenar por meio de um traço de pincel, de atuar traçando. (...) [É] o próprio gesto que conta, uma vez que é portador da inscrição desse traço (Laurent, 2010, p. 80).

O gesto do pintor renascentista, então, poderíamos situá-lo mais do lado do significante, a partir da indicação de Lacan em seu *Seminário* de 1964. Trata-se, nesse caso, de um gesto que serve para ordenar os traços em uma ordem de sentido, que se pode descrever, compartilhar, ler a partir dos sentidos comuns, pressupondo aquele vazio de sentido essencial que permite a existência da estrutura, como já abordamos. Já o gesto do calígrafo, vemos que ele é central neste tipo de escrita, não porque engendra os significados que se poderia ler a partir dela. Ao não prestar sua escrita aos sentidos, o gesto importa por conter uma dimensão impossível de ser reintegrada pelo saber, pelo conhecimento.

Deste ponto de vista, o gesto que delineia a letra e que a inscreve permanece visível no papel. Ressalta-se como o gesto de escrita é único para cada mão e não se perde na leitura. Neste caso, a letra interessa no que encerra e transmite desse gesto singular que a traçou (...). A série de traços de uma escrita passa a permitir, então, vislumbrar o gozo singular nela encerrado (Vieira, 2018, p. 156).

Vemos que, na perspectiva caligráfica, a singularidade do gozo se escreve, não resta perdida, inapreensível, uma vez que o gesto de cada mão “não se perde na leitura”, como diz Vieira. Essa passagem de uma apreensão do gozo como vazio estrutural à captura do gozo própria ao gesto do calígrafo japonês é explicitada de forma clara por Rodrigo Lyra Carvalho:

Abre-se, com a caligrafia, a possibilidade de buscar a singularidade não exatamente no furo da estrutura, mas no *modo* único de traçar a própria letra. O caráter universal de um significante pode, assim, ser superado não por aquilo que lhe escapa, mas pelo próprio gesto com que a mão o desenha (Carvalho, 2017, p. 158).

Dito de outro modo, a caligrafia serve a Lacan porque indica a possibilidade de uma *prática* que não visa ao campo semântico e, como efeito disso, pode inscrever a singularidade do corpo na escrita, pode torná-la presente. Assim, ao reconhecermos o papel do gesto na operação de encontro entre saber e gozo, que abole o sentido, vemos a escrita operada pela letra-litoral ficar atrelada, necessariamente, a um *fazer*.

Aquilo que apontamos anteriormente para uma “pragmática” com o gozo, ou um trabalho de “manipulação” com o gozo, tornando-o possível, é o que vemos se apresentar quando o gesto do calígrafo se inclui na leitura, como parece

ser o que ocorre na escrita japonesa²⁴. O gesto, liberado dos sentidos, acomoda em sua própria prática essa dimensão de real, de singularidade. O *modo de traçar* ganha relevo por ser possível capturar aí um gozo. O manejo do calígrafo recupera, assim, a possibilidade da letra operar entre a ordem significante e o real:

O calígrafo rompe o semblante para fazer aparecer a opacidade do gozo. (...) Abre mão da ressonância semântica quando desprovê o significante de sua forma legível, de seu semblante, para obter num manejo do litoral, intervindo com a *letra*, para obter uma *escrita ilegível* embora plena de ressonâncias no corpo (Andrade, 2015, p. 153).

A possibilidade de uma prática com o gozo, de um fazer, ao modo caligráfico, tomando a letra como operador entre real e simbólico, é que nos leva ao ponto seguinte de nossa articulação. Nossa passagem pelos termos envolvidos nessa concepção de um *fazer com a letra*, a partir da caligrafia japonesa e seu gesto de pintura, permite-nos retomar, agora, o fazer de Pina Bausch.

3.3 Fazer com a letra-litoral

As operações em questão

A letra-litoral, a letra como portadora de gozo, como pudemos apreender com o manejo do calígrafo, está intrinsecamente relacionada a uma prática. É de um *fazer com a letra* que se trata na caligrafia, alcançando, pelo próprio gesto imbricado na prática, uma singularidade que aloja o gozo nesse lugar de um litoral. Vimos, com a caligrafia, a possibilidade de uma alternativa à organização

²⁴ Lacan adverte para a dificuldade que é, para nós, ocidentais, aceder a esse outro saber que ele encontrou na caligrafia japonesa, como já vimos. É preciso um exercício constante para que se possa, por vezes, vislumbrar de relance o que é esse aporte de gozo do gesto caligráfico. Vejamos um exemplo que, talvez, seja mais familiar. Antônio Teixeira (2017) relata uma história interessante sobre a relação de Lacan com a publicação de seus *Escritos*. Seu principal temor não era quanto a uma possível crítica de seu conteúdo, ou que fosse mal compreendido. Segundo Teixeira, conforme relatado por Jacques Derrida, a maior preocupação de Lacan “era de que os *Escritos* se desencadernassem, que a costura da encadernação não suportasse o volume de textos, que a obra, enfim, perdesse sua unidade material e se espalhasse” (2017). Era o gesto de encadernação que fornecia a unidade do objeto-livro para Lacan, como conclui Teixeira. Ainda que, compartilhados com o mundo, os *Escritos* formassem uma unidade pelo que portam de conhecimento, o gesto de encadernação marcava a existência do livro como outro tipo de unidade, para Lacan. Podemos dizer que, à semelhança do gesto do calígrafo – que inscreve uma singularidade pelo próprio modo de traçar –, o gesto de encadernação imprime uma dimensão de gozo no livro? Não encontraremos uma resposta para essa pergunta. Trata-se tão somente de um exemplo que pode nos fornecer mais elementos palpáveis para nossa tentativa de conceber a ideia de uma dimensão de gozo veiculada pelo gesto.

dos significantes em torno de um vazio, em torno do gozo como perda. Na organização caligráfica dos traços, produz-se um *traçado* ou um *modo de traçar*, referido ao gozo como presença, e não como ausência.

Passemos, assim, à nossa hipótese de que as peças de Pina Bausch também podem nos ensinar sobre essa manipulação com a letra que produz traços em forma de constelação ao invés de narrativas lineares. Para reencontrarmos as montagens de Pina, retomaremos o nome que ela utiliza para descrever seu processo criativo: uma operação-redução (Cattaneo, 1984/2013, p. 86). Partiremos daí por ser também esse o nome que Jacques-Alain Miller forja, em *O osso de uma análise* (1998/2015), para transmitir sobre o *fazer com* de que se trata em uma análise. Sem a pretensão de fazer equivalerem as duas operações de redução – a analítica e a bauschiana –, podemos tomar a coincidência de nomes como um ponto de encontro de onde podemos seguir em nossa costura. De que se trata cada uma delas? Encontraremos ressonâncias que nos ajudarão a circunscrever este fazer com a letra-litoral?

A redução analítica

Na redução analítica, Miller vai dizer que há um encontro com o *osso*. O osso é aquilo com que topamos repetidamente, sempre, quase no mesmo lugar, que tende a se evidenciar quando nos submetemos ao dispositivo analítico. Em sua metáfora, é a pedra no caminho, de Carlos Drummond de Andrade. Há sempre uma pedra no caminho, cuja posição em uma análise não é a de obstáculo a ser ultrapassado, mas mais de um osso, que não cede, a ser esculpido. A operação-redução é o que está em jogo nesse *trabalho artesanal* analítico, propõe Miller (1998/2015, p. 32).

E o que é, exatamente, que essa operação reduz? Para que ela ocorra, é preciso, primeiramente, que se escute as repetições na fala que traz o analisante (Miller, 1998/2015, p. 36). É na repetição que se pode encontrar uma constante, uma série de significantes que começam a rodear um mesmo ponto, equivocando-se em seus sentidos e, assim, vão se reduzindo. “O tratamento faz, com efeito, parecer que os enunciados do sujeito convergem para um enunciado essencial” (Miller, 1998/2015, p. 36 e 37).

Esses dois primeiros tempos da redução – a repetição e a convergência para um ou alguns enunciados – são, em última instância, o encontro com o fato de que o corpo é “efeito da marca significante” (Miller, 1998/2015, p. 37). Há, ainda, um terceiro tempo, que é o encontro com “o osso dessa máquina significante, o resíduo impossível do funcionamento da repetição” (Miller, 1998/2015, p. 52). Isso que sempre escapa à articulação significante, que emerge da redução simbólica e não cabe nas sentenças que vão se lapidando em análise, remete-nos ao plano da contingência, diz Miller:

Desde que nos perguntamos por que, para tal sujeito, tal significante tem um valor fundamental, não podemos deduzir, aí estamos diante de uma contingência, isto é, diante de alguma coisa que foi encontrada e que poderia ter sido de outra maneira, enquanto nesse nível só pôde ser assim (Miller, 1998/2015, p. 55).

É o encontro contingente do corpo com o significante que produz um modo de gozar, e é o encontro com esse modo singular de gozo que uma análise pode promover. Em suma, na operação analítica, a fala, como instrumento, é a experiência quase palpável de que os sentidos são redutíveis aos significantes, de um modo tal que, se levada às últimas consequências, é com o corpo marcado pelo significante, ou com o corpo na dimensão do gozo, no plano da contingência, que alguém terá que se haver ao fim de uma análise. E se encontrar com a contingência do gozo é se encontrar com um modo próprio de funcionamento que não se pode deduzir por que é assim, mas que só pode ser assim.

Temos, então, um corpo de gozo, que só o é na articulação com o significante, e há aquilo que remete à contingência dessa articulação, o resto. É aí que se acrescenta alguma coisa à redução, pois, senão, poderíamos facilmente cair em um relativismo e concluir que uma análise seria um processo de puramente assumir que há um resto irreduzível, um exercício de conformação. A operação de uma análise é, no entanto, um trabalho que esculpe alguma coisa, como diz Miller, que produz uma montagem, uma prática, um fazer com aquilo que resulta da redução de sentidos.

Aquilo que não cede é o sintoma. Não poderemos nos debruçar sobre este conceito mais a fundo, mas basta, por ora, ressaltarmos que ele é entendido neste texto como a modalidade sob a qual o significante se refere ao corpo (Miller,

1998/2015, p. 85) –. O sintoma é o que se produz do fato do significante incidir sobre o corpo como gozo, e é ele mesmo, o sintoma, o osso de uma análise (Miller, 1998/2015, p. 90). O fim da operação analítica, então,

(...) quer dizer que o sintoma, temos que viver com ele, que devemos, como se diz em francês, *faire avec*, quer dizer, que devemos haver-nos com ele. Dizer que se chega a se identificar com o sintoma significa que *eu sou tal como eu gozo* (Miller, 1998/2015, p. 90).

Ainda que não perscrutemos a teoria sobre o sintoma, podemos realçar dessa passagem que o fim de uma análise, após sua operação de redução, implica a invenção de um fazer. Parece que a proposta do que pode a operação analítica, então, é que, ao que os sentidos se reduzem e restam os significantes – que não significam nada por si mesmos –, é possível restaurá-los como traço sem sentido e material, ao fazer com eles uma nova escrita, que não se vincula ao imaginário, acomoda o gozo de modo inédito e produz um novo exercício com o simbólico, uma nova prática singular. Desse modo, é possível tomar uma análise como um percurso de redução, do significante ao gozo; uma prática de lapidação de um osso que resulta em uma montagem com os traços que, habitualmente, restariam negativados.

A analogia com as montagens de Pina nos servirá para que possamos vislumbrar ainda mais esse trabalho artesanal como material, e não como uma elaboração etérea. Assim, vamos ao passo seguinte.

A redução de Pina Bausch

Passemos, agora, à operação-redução referente ao processo criativo de Pina Bausch. Anne Cattaneo cita a seguinte fala de Pina, durante um ensaio: “Reduzir sem diminuir. A linguagem também. Muitas das palavras e frases se tornaram supérfluas. Aparecem imagens em seu lugar” (1984/2013, p. 86. Tradução nossa).

Pina trabalhava com as palavras, manipulava o material recolhido das histórias dos bailarinos, reduzia seus sentidos e fazia aparecer outra coisa em seu lugar. As palavras recolhidas só tinham valor naquele contexto, dizia Pina. Fora

das montagens, pareciam tomar contornos de sabedoria, pela qual a artista não se interessava:

Em suas peças, as palavras estão flutuando, fragmentadas, borradas, elas raramente servem para comunicar, e compreender, alcançar outra pessoa, é uma rara exceção. (...) Estes extratos se referem a uma realidade presente e iluminam pequenos pedaços de experiência, chamando a atenção para eles, expandindo-os a uma forma palpável (Hoghe, 1986/2013, p. 64. Tradução nossa).

O processo de Pina inclui as palavras, como percebemos na descrição de Raimund Hoghe, tomadas como fragmentos e não como sentenças estruturadas que ancoram os significados e comunicam uma mensagem. Retomemos a descrição de Royd Climenhaga do processo criativo de Pina que nos serve para termos uma noção de como acontecia sua prática, seu exercício de costura:

Nos ensaios, Bausch faz perguntas. Perguntas de propósito elementar, permitindo que seus *performers* tenham tempo para responder com palavras, com movimentos, ou com movimentos performáticos. “Como você chora?”. Uma pergunta simples, mas construída sobre significados diferentes dos que alguém esperaria numa improvisação teatral. Não “Por que você chora?”, com o comparecimento de todas as motivações psicológicas, mas um ardiloso “Como?”. Ela está procurando pelo modo como cada um, individualmente, se expressa, *como isso mora no seu corpo*. (...) mais especificamente, como estamos ligados à questão colocada, tanto como *performers* quanto como pessoas no mundo. O modo de questionamento e exploração que os ensaios incorporam se desenha sobre assunções básicas: a concentração na experiência como o modo pelo qual nos conectamos com o mundo, e priorizar o processo ao invés do produto (...). Como existimos no palco e como usamos o palco para nos aproximarmos do modo como existimos no mundo? (Climenhaga, 2013, p. 59. Tradução e grifo nossos).

Como fica cada vez mais claro, não se trata da exploração de uma história em torno da qual se produz uma peça. No cerne da produção, podemos destacar, por exemplo, essa pergunta: “como isso mora no seu corpo”? “Como”, ao invés de “por que”, indica um interesse muito particular por alguma coisa que constitui o corpo e que não está enredada pelas explicações. O que aproxima a montagem deste outro campo, diferente de uma busca pelos significados, é sustentar, pelo “como”, o próprio processo, a própria prática daquela montagem, cuja unidade-produto se construirá referida à produção, ao exercício, e não ao que dela puder se assentar nos sentidos. O material com que Pina se encontra não tem valor por seus atributos, ele é apenas material. “Isso [fazer perguntas] é parte da procura por

material. Mas é apenas um modo de encontrar material. Eu posso jogá-lo fora como posso encontrar coisas ali” (Bausch em entrevista a Meisner, 1992/2013, p. 173. Tradução nossa). À semelhança do fazer com a letra que vimos tentando circunscrever a partir da teoria lacaniana sobre a letra-litoral, com o que poderia ir para o lixo, Pina constrói uma “colcha de retalhos” (Baxmann, 1990/2013, p. 143).

Bausch começa o trabalho com sua companhia internacional e multilíngue (suas peças usam uma mistura de Francês, Espanhol, Inglês, Alemão, Português e outras línguas) em torno de alguma música ou texto e lentamente começa a investigar as emoções, pensamentos, memórias esquecidas, e comportamentos que os membros da companhia associam a isso. (...) No fim de mais ou menos seis semanas, Bausch escolhe uma centena de histórias, imagens, gestos, e fragmentos de frases de sua lista (suas “*catchwords*”, como Hoghe as chama) e isso forma a espinha dorsal do trabalho. A segunda metade do período de ensaios é dedicada a descobrir a forma da peça – como as imagens devem se conectar e se ordenar. Aqui, Bausch trabalha de modo puramente visual – justapondo palavras e gestos, grupos de dançarinos, etc., como um quebra-cabeças para encontrar a estrutura que apoie o tema da noite (Cattaneo, 1984/2013, p. 85 e 86. Tradução nossa).

É interessante levar em conta a pluralidade de línguas faladas entre a companhia (Klett, 1984/2013, p. 74). O tanto de línguas maternas dos bailarinos parece ser mais uma fonte que favorece a proposta de se descentralizar a comunicação. Essas *catchwords*, expressão usada por Raimund Hoghe em seu livro de 1982, *What All is a Tango Good For?*, segundo Cattaneo, são fruto da operação-redução de Pina. Redução de um universo de sentidos – sentimentos, emoções –, a fragmentos e pedaços. Contudo, essas palavras extraídas de seus significados prévios e isoladas como unidades sem sentido não ficavam soltas. Há um segundo momento do processo criativo, como indica Hoghe, o momento em que ocorre a montagem em si, a costura desses pedaços.

Pina tem uma pilha de restos de papéis com todos os exercícios escritos: “Luta de Cadeiras”, diz um deles, “Suicídio com Riso”, “Passo de Homens”, “Sapatos Apertados”, “Joelhos Trêmulos”. Toda noite no restaurante Espanhol nós rearrumamos os restos numa nova ordem. “Alinhe-os”, Pina diz, e nós tentamos ordená-los de acordo com um tema ou movimentos, música ou dançarinos. Esse jogo de Paciência nunca acaba, e às vezes nós conseguimos inventar um enquadre (Klett, 1984/2013, p. 78).

A partir desse relato, podemos perceber que o trabalho de Pina começa por desaparelhar significativo e significado. Isolados de suas histórias originais, restam nestes papeizinhos como veículos de outra coisa que não alguma mensagem anterior. Suponhamos que “sapatos apertados” proviessem de uma história contada por um bailarino sobre o dia em que andou por cinco horas com sapatos apertados e, ao chegar a sua casa, colocou os pés para cima, no sofá. Uma história banal, que poderia ser, facilmente, representada no palco, com as firulas próprias à narrativa clássica. Os “sapatos apertados”, no entanto, associam-se aos “joelhos trêmulos”, extraídos, por sua vez, de outra história banal.

Como essas palavras se associam e se apresentam nas montagens a que assistimos no palco? Nas palavras de Klett, elas são ordenadas em um enquadre inventado. Os significantes não se reorganizam em uma narrativa de sentidos; seu trabalho metonímico é interrompido. A fugacidade do sentido está presente (Klett, 1984/2013, p. 76-77), na medida em que a história não se estabiliza a partir dos significados.

Além da fuga de sentido, no entanto, existe alguma coisa que não foge e, pelo contrário, aparece. Não se trata apenas de uma negatividade de sentido, mas da apresentação de uma montagem, a presença de uma sequência que não faz série, ou de “uma série de imagens impressionistas, apesar de em nenhum sentido serem estáticas. A plateia tem o sentimento de passar por uma galeria móvel de imagens da experiência humana” (Sikes, 1984/2013, p. 136. Tradução nossa). Assistimos a palavras combinadas de uma maneira específica e precisa, sem a estabilidade daquilo que apelariamos como universal.

Trata-se de um trabalho de costura “absolutamente preciso” (Bausch em entrevista a Meisner, 1992/2013, p. 174) entre o que se reduz daquele sem fim de significados e sentidos que se desdobraram a partir de um “como?”, ao invés de um “por quê?”, por exemplo. É uma colagem das diferenças radicais que Pina recolhe dos bailarinos; uma colagem, poderíamos dizer, entre campos heterogêneos. “Bausch edita, coloca em camadas, e combina o material em incidentes que apimentam seu cenário” (Felciano, 1996/2013, p. 126. Tradução nossa).

É possível dizer que, tal como a redução analítica, a redução bauschiana leva a uma prática com a letra? Trata-se, também na redução de Pina Bausch, de um caminho do significante ao gozo? Tal como na caligrafia, poderíamos dizer que é o gesto que instaura o gozo como presença? Nossa investigação exposta até aqui parece nos permitir dizer que sim.

Coreografia constelada

Não seria descabido descrevermos as montagens de Pina como uma “bricolagem”. A bricolagem, em oposição a uma ordenação linear, produz o ganho de um escrito desvinculado da comunicação; em vez de uma função de “alfabetização”, temos uma função de “anortografia” (Lacan, 1973/2003, p. 504). Realmente são fantásticos esses neologismos lacanianos. Eles dão conta, melhor que todas as nossas tentativas de explicação, daquilo que se trata ao trazer a letra, portadora de gozo, para o primeiro plano, ao invés de submetê-la à palavra bem compreendida, como negatividade.

O processo criativo de Pina, sua redução, portanto, vai além da explosão das palavras ao infinito de significações. Temos uma construção de *mosaicos anortográficos* que, ao não se encaixarem em nenhum significado prévio, podem capturar um gozo em cena, “puro nó de uma palavra com outra palavra” (Lacan, 1977/1998, p. 8); uma não se enlaça à outra pela produção de significado.

Relembremos a descrição de Baxmann:

A desintegração da história em estórias que não são mais mantidas unidas por qualquer doutrina ou assunto que dê suporte à história, mas, ao contrário, são alinhadas de modo mais ou menos associativo de acordo com os princípios da colagem, reflete a fragmentação da percepção de todos os dias. (...) A simultaneidade e a heterogeneidade da experiência de realidade dominam experiências que se opõem à “narração”. (...) De novo e de novo, são apresentadas situações em que o caos emerge, as estruturas de sentido desmoronam e novos episódios são remendados (Baxmann, 1990/2013, p. 145. Tradução nossa).

O autor descreve, precisamente, o rearranjo possível das estórias, quando estas não se mantêm mais unidas por um elemento central. Os fragmentos de uma história podem se colar a partir de sua heterogeneidade, de sua diferença radical, e

não a partir de uma exigência de homogeneização, característica das narrativas clássicas. Pina Bausch produz e reproduz o remendo desses pedaços decantados das histórias.

A repetição do remendo e não da história, tal como descreve Baxmann, leva-nos a apostar em uma acepção sobre a repetição nas montagens de Pina diferente da repetição neurótica, engessada na fantasia, que reitera a busca pelo saber perdido. É a costura que se repete, a cada vez, e não a narrativa. Isso tudo aponta para o material da linguagem como elemento de força nas montagens de Pina, e não o sentido da linguagem.

As possibilidades dessa dança-teatro que apresenta uma montagem com o sem sentido nos remete a outro belo neologismo de Lacan, “condanção” (1975-76, p. 150). Esse jogo de palavras, entre condensação e dança, parece colocar em ato a possibilidade de uma dança que implica um manejo com o corpo cujo efeito é comparável, ele mesmo, ao de um neologismo. Um efeito, poderíamos dizer, de condensar, na palavra, algo que restaria como não-dito, essencialmente vazio, se ela estivesse assentada dentro da boa formatação, mas que pode encontrar lugar de presença na escrita, quando se encontra do lado da invenção.

É esse o impacto que sentimos ao assistir a uma peça de Pina Bausch – o mesmo impacto que nos causa um neologismo. Chega-se a uma composição inédita que comporta outra coisa, mais além da comunicação. Sentimos que nas montagens de Pina, na medida em que elas prescindem da exatidão de uma história, pode-se fisgar um real. A partir da leitura lacaniana sobre a caligrafia japonesa e o gesto do calígrafo, podemos dizer que é o gesto sem sentido implicado na produção dessa combinatória de traços que faz comparecer, ali, essa fração de real, enganchada pela letra desvinculada dos significados, como um operador escavado no litoral.

4. Experimentações

Se é de uma *prática* com a letra ou um *exercício* ao modo de um litoral que estamos tentando dizer, é preciso que se promova um contato com esta prática. Tarefa nada fácil tentar descrever uma peça de Pina Bausch. Diante das perguntas incessantes sobre o que realmente significavam suas peças, Pina não fornecia “interpretações diretas e não quer imagens uniformes e cristalinas a que se possa recorrer, colocadas numa gaveta particular” (Hoghe, 1986/2016, p. 65. Tradução nossa). Os relatos sobre suas montagens são sempre radicalmente díspares, ou excessivamente apoiados em uma busca de interpretações precisas – tentativa que, como podemos constatar a partir de tudo o que foi dito até aqui, fracassa de saída. Advertidos de que a experiência de transcrever alguma coisa de uma montagem bauschiana implicará, necessariamente, por um lado, um assassinato da coisa e, por outro, o surgimento de um olhar inédito, podemos nos lançar nesta tentativa um tanto artificial de registrar, a partir do ponto de vista da articulação proposta, algumas faces do fazer de Pina Bausch.

Café Müller

Nesta peça de 1978, o cenário é um café, onde acontecem as cenas entre mesas e cadeiras, com poucos bailarinos. Uma mulher magra, de vestido branco, desliza por entre os objetos em cena. Sonâmbula? Melancólica? Somos levados pelo movimento de seu corpo, sem direção. Seu rosto carrega uma expressão extremamente tocante. As outras pessoas em cena interagem entre si. Parece haver uma briga, mas o corpo daquela mulher continua flinando pelo café, desconexo com a cena. Os corpos continuam seus circuitos, que se interrompem pelas quedas, por seus desmontes. Eles parecem não se sustentar.

Em outra cena, uma mulher e dois homens tentam repetidamente e cada vez de modo mais rápido promover o encaixe da mulher no colo de um dos dois, ao que o desencontro se reitera repetida e exaustivamente. Poderíamos remeter essa cena à frase de Lacan: “Contrariamente ao mito evocado por Freud, a saber, que o Eros seria fazer um, é justamente disso que se padece. Em nenhum caso dois corpos podem fazer um, por mais estreitamente que se abracem” (Lacan, 1974/2011, p. 32-33). Solidão, portanto. A cena da tentativa de encaixe entre os

três é paradigmática do sofrimento de que padece o neurótico – como muitas cenas de Pina –, a impossibilidade de se fazer uma unidade redonda e inequívoca, sem arestas e sem quedas.

De onde vem sua visão de mundo? De simplesmente olhar, ela [Pina] diz. As pessoas sugerem que sua melancolia deve vir de uma infância infeliz, mas ela não se lembra de sua infância ter sido assim – apesar de saber que era extremamente tímida e às vezes triste, sem se lembrar por quê. Ela se lembra de morrer de medo de ter pés enormes como seu pai, e ela costumava rezar à noite para que eles parassem de crescer. E ela se lembra de não querer ir pra cama. “Para uma criança”, ela disse numa entrevista com Leonetta Bentivoglio, “um restaurante pode ser um lugar encantador: tinha tantas pessoas e tantas coisas estranhas acontecendo”. Essas memórias certamente alimentaram *Café Müller* (...) (Meisner, 1992/2013, p. 167. Tradução nossa).

Apesar de ser interessante saber sobre as memórias de Pina e vê-las aparecerem em suas peças, essas histórias não se encaixam perfeitamente ao que assistimos, quase da mesma forma como os restos diurnos dos sonhos. Não podemos dizer: agora sabemos a intenção da coreógrafa – apesar de, definitivamente, podermos dizer que a artista comparece na obra.

Café Müller, digamos, é uma *trança*²⁵ entre os elementos que se destacam na fala de Pina transcrita acima e outros de que não tivemos notícias. Vamos escolher alguns: tristeza, medo, pés enormes, pai, cama, criança, restaurante, movimento. A peça que se construiu e chega ao espectador não une esses significantes em uma história que se pode contar mais ou menos da mesma maneira, sempre. Eles compõem aquela peça-mosaico; podem existir naquela montagem, amarrados, com destino, sem constituir, contudo, uma mensagem que seja adequada a uma narrativa. Ainda assim, não temos a sensação de que estamos diante de uma sequência aleatória, ou de “qualquer coisa”. Não poderíamos dizer que aquela montagem, mesmo sem sentido estável, uma vez que se apresenta, só poderia ser daquele jeito? Podemos dizer que essa precisão que a montagem transmite tem a ver com uma presença que se realiza em cena?

²⁵ O termo *trança* nos remete ao *nó borromeano*, que Lacan aborda em seu *Seminário, Livro 23: o sinthoma* (1975-76). Segundo Vieira, com a novidade do nó, Lacan apresenta a articulação entre os três registros – Real, Simbólico e Imaginário – ao modo de um trançado, cuja amarração não se baseia em uma dualidade. “Cada fio é independente, não está “acasalado” com nenhum outro elo “por si” e ao mesmo tempo a sequência dos atravessamentos os mantém unidos” (Vieira, 2011b, p. 137).

Arien

Estou sentado na divisória, olhando para a alvenaria desmontada e fixado num pequeno galho que parece estar crescendo para fora da parede alta acima de mim. Alguma coisa tão improvável quanto isso vai aparecer posteriormente em *Arien*: uma história de amor entre uma mulher e um hipopótamo – mas o hipopótamo ainda não está disponível então é substituído aqui por um homem envergonhado num terno cinza. O hipopótamo e o homem se fundem e se transformam num homem monstruoso, seus papéis são intercambiáveis, e nós vemos que, às vezes, a relação entre um homem e uma mulher parece tão impossível quanto uma entre uma mulher e um hipopótamo. Essa impossibilidade se faz compreensível em *Arien* e outras peças de Pina Bausch, o impossível é transformado em possível naquele contexto, mesmo que você tente resistir a isso (Hoghe, 1986/2013, p. 62-63. Tradução nossa).

Raimund Hoghe faz um bonito recorte de uma cena em que assistia a um ensaio de *Arien* (1979). Ali, torna-se possível o impossível, colocando em cena a (não) relação entre uma mulher e um hipopótamo. A escolha de dois elementos – “mulher” e “hipopótamo” – e o enlace inédito entre os dois – uma história de amor – promove um enquadre que extrai os elementos da realidade e os coloca amarrados de outro modo, sem que possamos dizer exatamente que aquela história de amor existe como uma narrativa encadeada, como *Romeu e Julieta*. A ironia é, sem dúvida, um recurso importante para dar vida a essa construção inesperada. O desencontro fundamental da experiência de amor, tradicionalmente extraído da cena ou tratado através de uma produção de sentido nas histórias, é, mais uma vez, levado ao palco por Pina, despido de qualquer aparência reconfortante. Ao forçar a entrada do sem sentido, faz-se possível o encontro entre estes dois corpos completamente inconciliáveis, sem, contudo, conciliá-los. Sob esta perspectiva, o encontro entre uma mulher e um hipopótamo só poderia acontecer ao modo do litoral lacaniano.

Kontakthof

Nessa montagem, criada em 1978, vemos homens e mulheres bem vestidos se alinharem, em fila, sentados, e se apresentarem à plateia. Mostram os dentes, as mãos, seus perfis. A palavra “burocracia” caberia para descrever aquela cena. Poderia se tratar de um momento cotidiano burocrático, daqueles em que precisamos submeter nossos corpos à verificação de que tudo se encontra

conforme os padrões. Em um dado momento, no entanto, começa um encontro/desencontro frenético entre os homens e mulheres. Pina parece explorar ao máximo, naquela cena, a multiplicidade dos modos como um corpo pode se movimentar.

Um fato interessante sobre essa peça é que Pina a apresentou tanto com sua companhia, como a partir de dois projetos diferentes, um com pessoas da terceira idade e outro com adolescentes. Em ambos os projetos, os participantes não se conheciam e nunca tinham pisado em um palco, ou feito uma aula de dança sequer. Na experiência com os adolescentes, retratada no documentário *Sonhos em movimento* (Linsel e Hoffmann, 2010), vemos mais radicalmente as diferenças e desencontros entre os corpos, testemunhada com facilidade nessa idade, e mais ainda quando se propõe que dancem juntos. A experiência, ainda que se imprima no documentário com toda a estranheza que produziu, transmite também a delicadeza incrível da proposta de Pina. O resultado é um encontro possível entre essas diferenças radicais, sem eliminá-las.

Encontramos uma descrição interessante de Raimund Hoghe sobre *Kontakthof*:

(...) [Jan Minarik] entra numa fila de homens e mulheres sentados de frente para a plateia e segura um microfone direcionado a seus rostos para pegar todos os pedaços de monólogos individuais sobre as experiências de amor diárias e triviais. As pequenas histórias continuam mesmo quando o microfone muda de lugar, misturando-se numa cacofonia de vozes de fundo. “Você poderia continuar passando uma peça como *Kontakthof* a noite inteira”, Bausch diz.

As pessoas tentam, de novo e de novo, lidar com a volatilidade das palavras, imagens, situações ou experiências nas produções de Bausch, tentando se afirmar numa realidade frequentemente fugaz. Elas criam momentos concretos na busca por segurança num ambiente incerto. Em *Kontakthof*, medidas são tiradas e cuidadosamente registradas num livro – a distância entre os rostos de um casal de bailarinos – e vários momentos são fotografados, documentados para um catálogo desconhecido em algum lugar. Uma mulher com vestido preto curto e um homem bem vestido se apresentam ao fotógrafo, olham fervorosamente para a câmera Polaroid, e depois de um clique e um flash, trocam de parceiros e repetem a cerimônia familiar. Eles se inserem a cada nova cena com a expectativa de que vão olhar para trás e dizer: este foi um momento bonito e feliz. (...) Bem no começo, um casal nervoso com vestimenta típica de férias, para e faz uma pose despreocupada, pedindo por aceitação, por reconhecimento. Esse pedido é atendido e Jan Minarik tira uma foto deles pulando de alegria. Depois, Minarik entra pelas cenas com seu tripé e câmera, foca nos grupos individuais, e finalmente nele mesmo, apertando o *self-timer*. Ele se junta a grupos desavisados, aperta o time e captura um momento “real” – um pedacinho de evidência de que algo existiu.

A tentativa de se apegar a uma imagem objetiva ou detalhe com a câmera, com a fita de medidas, ou com a fita de gravação, isola a tentativa daqueles que tentam arquivar estes momentos pela coisa exata que eles tentam documentar (Hoghe, 1986/2013, p. 64-65. Tradução nossa).

O mais interessante deste relato é que ele nos leva a acreditar em um sentido e uma narrativa bastante aceitáveis para a peça. No entanto, essa descrição é, ela mesma, sujeita ao que a própria peça denuncia: não há descrição possível isenta do espectador. Isso se verifica quando, em seguida, o próprio Hoghe inclui sua tentativa de interpretação na falha a que a peça aponta: “Olhando a tentativa de se gravar aqueles detalhes no palco, eu me vejo inseguro sentado no auditório, tomando notas e tentando capturar o que vejo. Mas as imagens escorregam, escapam de qualquer tentativa de uma descrição objetiva e neutra” (Hoghe, 1986/2013, p. 65. Tradução nossa). Depois de uma esperança neurótica de sentido, ele se borra, na medida em que a própria peça nos aponta para a impossibilidade da medida. O resultado é, então, uma “cacofonia das histórias”, usando a bela expressão de Hoghe. Todos aqueles gestos, potencialmente capturáveis em redes infinitas de sentido, na medida em que não se encerram em nenhuma delas, amarram-se nessa montagem sem harmonia alguma.

Na última cena, vemos culminar essa cacofonia. A criação de *Kontatkthof* começou a partir da palavra “ternura”. O processo se seguiu a partir dessa palavra, ampliou seu campo semântico, reduziu e enquadrou até chegar a essa última cena:

(...) todos os homens se colocam em volta de uma mulher e a tocam (Meryl Tankard). Eles cobrem seu corpo de toques. Mãos golpeiam seus cabelos, olhos, testa, boca, nariz, pescoço, braços, pernas, peito, barriga, costas – até a mulher cair sob o peso do que se poderia considerar ternura (Hoghe, 1986/2013, p. 67. Tradução nossa).

Trata-se de uma cena perturbadora. O corpo da mulher é invadido pelos toques dos homens. Como pode isso ser articulado à palavra “ternura”? É preciso, de fato, deslocá-la de qualquer sentido prévio, para supor que, ali, naquela cena, é essa a palavra que está escrita. Não existe outra montagem possível que enlace ternura àqueles gestos que vemos no palco. Os gestos que se compuseram daquela maneira não transmitem qualquer mensagem de ternura; eles só transmitem o que se articula para essa palavra, de modo inédito, naquela imagem específica.

A Sagração da Primavera

A Sagração da Primavera, apresentada por Pina pela primeira vez em 1975, é uma releitura da coreografia de Nijinsky, com música de Stravinsky, pelos gestos de Pina Bausch. À história da jovem que precisa ser sacrificada em razão da chegada da primavera, acrescenta-se lama, corpos quase nus e um pano vermelho. A montagem começa com uma mulher deitada na terra, em cima desse pano. Outras mulheres entram em cena, todas vestidas com um vestido transparente. A dança se desenrola em meio a um clima de movimentos tensos. Os homens entram em cena, e os gestos se repetem. O pano vermelho é central – agora podemos ver que é um vestido –. Os corpos desses homens e mulheres estão completamente engajados à cena. O suor – que, misturado à terra, vira lama –, a respiração, os cabelos bagunçados, a nudez: tudo isso se dá a ver na peça. A peça parece ser composta em seu primeiro plano exatamente pelos traços que, em uma peça clássica, precisariam ser velados para que se sustentasse uma narrativa linear. Poderíamos fazer alusão, aqui, à expressão que Lacan utiliza em sua “Homenagem a Marguerite Duras”: “a nudez ficou por cima” (1965/2003, p. 201)²⁶.

Por mais que nos remetamos à trama original, ou qualquer outra trama que vislumbremos tecer para aqueles movimentos, insistem, no primeiro plano da montagem, a lama, a nudez e o pano vermelho. O caráter de invenção dessa *Sagração* é algo de que não podemos nos desvencilhar. Seria possível dizer que há, no palco, uma imagem que veste – seja a de Nijinsky, Stravinsky, ou qualquer outra –, do lado do significado. Também poderíamos dizer que estamos diante de um trabalho com o significante por excelência, na medida em que as marcações em cena equivocam o significado a todo tempo, e os sentidos fogem; o mal entendido está posto. Há, no entanto, um encontro com a montagem em si. Deparamo-nos com gestos sem sentido, mas que existem no palco, materialmente. Os gestos sem sentido ficam por cima, poderíamos dizer assim. A marca singular dessa montagem parece residir no que há do gesto como “puro traço”, que não comunica nada, mas materializa uma presença.

²⁶ Esta passagem do texto de Lacan se refere à cena em que Lol, personagem do conto de Marguerite Duras, devastada, perde a imagem de seu corpo. O vestido de Lol seria análogo à sua imagem e, portanto, perdê-la significaria ficar com a nudez por cima. Aquilo que era velado pela imagem unificada do vestido, desvela-se e se presentifica pela nudez.

Tal como na caligrafia, é o gesto que se encarrega de desenhar aquela lama, a nudez e o pano vermelho. Esses traços que compõem a cena não são explorados pelo que poderiam dizer de uma história. Ao contrário, são amarrados a partir de sua heterogeneidade, sem centralizar a montagem em qualquer saber prévio. É muito impressionante o que Pina faz em *A Sagração da Primavera*, dado que ela parte de uma trama original ancorada numa narrativa classicamente bem estruturada. Ela desmonta os significados da história estabelecida, reduzindo-os a seus traços – aqui destacados como lama, nudez e pano vermelho –, articulando-os pela via de um outro saber, que se apresenta ali, sem ser, contudo, capturado pelo conhecimento. Sob este ponto de vista, podemos dizer que os gestos bauchianos, ao operarem com o sem sentido, como letra-litoral, realizam uma singularidade em cena.

Conclusão

Ao início de nosso percurso, dedicamo-nos a uma primeira aproximação da arte de Pina Bausch – recurso utilizado em nossa pesquisa para abordar seu objeto, a letra-litoral. Dizer que utilizamos a arte como recurso significa que ela permitiu aprimorar nossa abordagem e entendimento do recorte teórico sobre o qual nos debruçamos. Distanciamos a arte do lugar de objeto, a partir de um entendimento sobre a relação entre arte e psicanálise que coloca o artista como precursor do psicanalista. Acompanhamos alguns passos dados por Lacan neste sentido.

Vimos que Freud deixou algumas indicações sobre as possibilidades de articulação entre arte e psicanálise e as consequências e avanços que Lacan extraiu daí, construindo uma nova abordagem sobre a função da arte com relação ao que chamamos de real. Trata-se, nesta perspectiva, da passagem do real tratado pela arte como vazio à possibilidade de haver, na arte, um tipo de escrita que tome o real de outra forma. Desse modo, nossa pesquisa se colocou nos rumos de explorar essa própria mudança de acepção sobre este registro, entendendo que a compreensão da noção de letra-litoral, nosso objeto, está intrinsicamente ligada à possibilidade de um lugar material para o real na escrita, e não como vazio.

A partir dessa introdução à ideia de que há um modo possível de laço entre psicanálise e arte, com relação ao lugar do real, delimitamos a direção de nosso caminho: perscrutar as modulações teóricas que levam à letra e a escrita voltadas para o gozo, para o real. Associamos a esse caminho nossa hipótese de que as montagens de Pina Bausch nos ajudam a entender melhor esse estatuto da letra-litoral.

Situado, nesse primeiro momento, o caminho teórico que nos levou à proposta de articulação com a arte, optamos por logo introduzir o leitor ao campo envolvido nas obras de Pina. Nesse primeiro contato com seu método, processo criativo e montagens, pudemos destacar algumas ideias importantes. Primeiro, o contexto de sua “dança-teatro” – nome dado ao estilo artístico referente às criações bauchianas. É no bojo de movimentos artísticos de ruptura com as narrativas lineares do balé clássico – que se centralizavam na representação do mundo, tal e qual uma fantasia – que vimos se desenvolver o processo criativo de

Pina. A partir de meados do século XX, as histórias bem contadas perdiam o lugar central nas produções de coreografias. Vimos que Pina tomou a trilha de uma dança, articulada ao teatro, que não visava a comunicar uma história. Tratava-se, tão somente, de produzir montagens que expressavam os modos dos corpos se moverem, seus gestos desvinculados de explicações ou “por quês”.

Para chegar a essas montagens, Pina trabalhava com as palavras que delimitassem gestos. Recortados e extraídos de seus sentidos originais, tomavam lugar em uma montagem inédita e sem sentido. “Como você chora? Como isso mora no seu corpo? Dance a lua”. Pina fazia perguntas a seus bailarinos e eles respondiam com gestos e palavras. Esse material era, então, escrito por Pina em seus mil papeizinhos. As palavras eram recortadas, misturadas e recosturadas. Encontravam, assim, um novo enquadre, sem sentido, mas material, na medida em que se apresentavam como gestos, movimentos, presença de corpo, nada transcendental. Desse modo, demarcamos alguns pontos que serviram como norte em nossa abordagem do trabalho de Pina: produziam-se montagens sem sentido, com os gestos e as palavras, de modo material.

Como passar, daí, à teoria lacaniana, tendo essas ideias ao lado, para depois reencontrá-las, a partir de nossas elaborações teóricas? Foi preciso, para isso, um corte um tanto brusco em nosso texto. Demos alguns passos atrás para poder seguir o caminho que levou Lacan a teorizar sobre uma ordem de sem sentido, como materialidade, na escrita.

O segundo momento de nosso percurso, portanto, foi composto de um retorno à teoria lacaniana dos significantes e sua relação com a construção de uma existência. Situamos, com a teoria dos significantes, a ideia central de que o ser falante só pode existir imerso no campo da palavra, da linguagem, do Outro. Vimos a importância de situar essa entrada na linguagem como uma operação fundamentalmente de perda. Para alguém se tornar alguém, viver em coletivo, aceder à língua comum, será preciso, a partir desta concepção, que fique de fora uma dimensão da linguagem que não se compartilha. O encontro do significante com o corpo é o que permite sua forma como tal, à condição de que a experiência “pré-corpo” seja perdida – uma experiência de gozo. É o gozo, portanto, que fica vedado ao ser falante para que ele possa se formatar de acordo com as normas do Outro.

Percorremos, assim, a teoria lacaniana dos significantes e significados, apoiada na teoria de Saussure. Vimos que são as relações entre os dois que servem de apoio para que nossas histórias possam se produzir. Exploramos a ideia de que um significante não significa nada por si só. Ele é pura diferença. Remetido a outro significante, poderá produzir múltiplos significados que não se fixam a eles. As possibilidades de se produzir significações, no entanto, são limitadas por um traço primordial, que não se presta aos deslizamentos de significado. Como vimos, Lacan chamou esse traço de traço unário. Trata-se de um significante – o significante do Nome-do-Pai –, que não se articula na série que ele provê, mas conta para que essa série seja uma e não outra. Ele marca a singularidade dessa série, portanto. É o significante impossível de ser dito; a referência real da cadeia simbólica. Será possível que alguém fale um tanto de coisas sobre si, dentro dos limites demarcados por esse significante primordial, mas haverá alguma coisa da existência que não poderá ser dita.

Isso que não pode ser dito, o real, o que fica nos limites do discurso, ficará como vazio essencial de sentido, vazio da verdade sobre a existência, inalcançável. A vida do ser falante se organizará, assim, em torno da crença de que há essa verdade perdida, para a qual ele não encontrará correspondência no acervo de significantes do Outro.

Vimos que Lacan chamou esse real perdido de gozo. Acompanhamos algumas modulações desse conceito: de um gozo imaginário a uma significantização do gozo e, finalmente, a um gozo real. Daí, passamos aos modos de se apreender esse sem sentido. Na medida em que é tomado como pura ausência, negatividade de sentido, o gozo se apresenta, por excelência, sob a forma do vazio. Lacan encontrou, no entanto, outras formas de abordar o sem sentido próprio ao gozo e ao real.

Uma delas, abordada lateralmente em nossa pesquisa, foi o que Lacan chamou de objeto *a*. Apresentamos esse conceito que Lacan forjou para falar dos objetos que se referem às zonas erógenas corporais, que se localizam entre a unidade-imagem do corpo e o corpo fragmentado, anterior à imagem. O objeto *a* tem lugar de “grampo”, portanto, entre os dois. Aprendemos também que é preciso que ele esteja fora da cena para que ela possa existir como tal. Sua

aparição na cena é vetor de angústia, na medida em que balança a boa forma da imagem.

Finalmente, chegamos ao terceiro momento de nossa investigação, dedicado a localizar outra maneira de se abordar o real. Nem o gozo como negatividade, nem como objeto que precisa ser jogado no lixo, nem a formatação do significante: a letra pode resgatar outro rumo para o gozo, da maneira como Lacan a tomou, a partir da metáfora do litoral. Vislumbrando no escrito e na fala a existência de outra possibilidade de satisfação, diferente daquela proporcionada pela comunicação, Lacan forja uma noção sobre a letra como traço sem sentido e, ao mesmo tempo, material. É a possibilidade de se recuperar o gozo na escrita, sem torná-lo significativo, sem jogá-lo no lixo e sem reservar a ele o lugar de vazio, uma vez que, escrito como letra, trata-se de um sem sentido material.

Pensar em uma materialidade sem sentido foi, então, nosso desafio. Para esse ponto, as montagens de Pina entraram, mais adiante, como nossa proposta de recurso à compreensão. Ao conceber uma apreensão material para o gozo sem sentido, vimos que Lacan nos leva a pensar uma prática, uma pragmática, ou uma manipulação com o gozo.

Uma das vias que Lacan explorou para falar desta prática com o gozo foi a caligrafia japonesa. Tentamos acompanhar as difíceis coordenadas que Lacan deixou sobre esse tipo de escrita, especialmente em seu texto “Lituraterra” (1971). Exploramos duas metáforas importantes contidas neste texto que nos transmitem sobre o que está em questão na letra caligráfica japonesa. A primeira dessas metáforas é quanto à ordenação da escrita caligráfica como um “céu estrelado”, ao invés de uma ordenação que se apoie numa referência unívoca, como a paterna, como no caso da escrita ocidental. Com esta metáfora, passamos a conceber a caligrafia japonesa como uma escrita de traços sem sentido que se agrupam sem o objetivo de comunicar uma mensagem, ou torná-la compreensível, referida àquele vazio essencial. São traços que, combinados, podem fornecer uma imagem tal, mas não se centralizam em comunicá-la. A descentralização dos sentidos possibilita que essa escrita dê lugar ao gozo em sua impressão.

Com sua segunda metáfora, da letra-litoral, Lacan concebe um encontro possível para essa escrita que comporta o gozo. Um lugar onde significante e real

podem se encontrar, sem relação de reciprocidade alguma e sem significantizar o gozo. Trata-se de um litoral na medida em que não há fronteira estabelecida; um encontro entre campos heterogêneos, sem homogeneização, que constitui uma trama, chamada, por Lacan, de terra de rasuras. A caligrafia serviu a Lacan, assim, como exemplo de escrita que carrega o gozo em sua impressão, em que gozo e significante se encontram nessa modalidade do litoral. Trata-se de uma escrita em que o gozo não se perde; o sem sentido é escrito e, por isso, ganha um lugar material.

Observamos que Lacan destaca, neste ponto, o gesto do calígrafo como o responsável por veicular o gozo nessa escrita. A singularidade do gesto conta na escrita caligráfica e é isso que lhe permite ser um “alojamento de gozo”.

Com o gesto que pode veicular gozo na pintura, constituindo essa prática como um fazer com o gozo, tão difícil de ser apreendido por nós, ocidentais, com relação à caligrafia japonesa, reencontramos nosso recurso escolhido, a arte de Pina Bausch. Retomamos o processo criativo de Pina a partir de sua “operação de redução”. Tomamos a coincidência de nomes entre essa operação e aquela referente ao conceito criado por Jacques-Alain Miller, que diz respeito à operação clínica que pode promover uma passagem do significante a uma prática com o gozo. Como indicamos, não fizemos equivalerem as duas operações. Apenas usamos as operações homônimas como ponto de partida para ancorar, finalmente, nossa articulação entre a letra lacaniana e as montagens de Pina Bausch.

Organizamos a comparação entre as operações de redução a partir da proposta de que o trabalho de Pina se assemelha ao clínico em duas “etapas”: uma, ao se interessar pelas palavras e jogar com a provisoriedade dos sentidos, reduzindo-os a significantes sem sentido próprio; a segunda, ao trabalhar com a feitura de uma montagem com os traços sem sentido erodidos dos significantes, construindo, com os gestos, montagens materiais e sem sentido. Pudemos sustentar nossa hipótese, assim, de que o trabalho de Pina nos ensina sobre uma prática com a letra como operadora de gozo, na medida em que suas peças são despidas dos significados e apresentam colagens inéditas de traços, que nos remetem ao céu constelado de Lacan. As diferenças radicais extraídas dos bailarinos eram coladas sem produzir histórias; o sem sentido ganhava lugar de presença. Chamamos essas colagens de mosaico ou bricolagem, na medida em

que combinavam esse material completamente heterogêneo, sem conciliar suas partes, sem harmonizá-los, portanto, mas fornecendo-lhes possibilidade de existência. Ao final de nossa articulação, esboçamos ainda uma tentativa de experimentar algumas descrições das peças de Pina. Ainda que avisados da impossibilidade de realizar tal tarefa, colocada, de saída, ao levarmos em conta tudo o que propusemos sobre as montagens bauchianas, lançamo-nos discretamente nessa proposta por entendermos que era preciso exercitar minimamente nossas palavras sobre os gestos de Pina.

Com o vocabulário explorado ao longo de nossa pesquisa, tanto no campo escolhido da psicanálise, quanto no campo escolhido da dança, pensamos ter havido um ganho de apreensão sobre nosso objeto de estudo, a letra-litoral, embora não se possa dizer, de modo algum, que esta tenha se esgotado nessas páginas. Trata-se de uma noção fugidia, como também pudemos constatar, que requer um esforço e exercício constantes de abordagem. Nosso percurso nos permitiu conceber algumas ideias importantes, mas também deixa questões que merecem elaborações futuras.

Uma delas é quanto à aplicabilidade da noção de letra-litoral à clínica. Apontamos algumas vezes ao longo de nosso caminho para a importância dessa noção como bússola para o psicanalista, mas não foi possível explorar suas consequências, efetivamente. Uma pista que nos foi indicada em algumas referências usadas em nossa investigação foi quanto à relevância do vigésimo terceiro *Seminário* de Lacan, *o sinthoma* (1973-74), para o avanço da concepção de uma prática com a letra. Nesse *Seminário*, novas noções se somam à teoria da letra, como o conceito de *sinthoma*, o nó borromeano e *lalíngua*, por exemplo, permitindo um avanço do caminho que iniciamos aqui. Com a abertura que nossa pesquisa deixa às questões relativas ao gozo e uma prática possível que opere com ele, mais diretamente no tocante à clínica, fica como pergunta se é possível concebermos uma existência que se organize ao modo do litoral, ao invés de referenciada à presença ou ausência do Nome-do-Pai. Seria possível pensarmos um modo de viver em coletivo a partir do gozo? As criações artísticas, tal como abordamos as montagens de Pina Bausch, são exemplo de uma coletivização do gozo?

Outro apontamento que poderia desdobrar nossa pesquisa é aquele sobre o efeito de “feminização” da letra, cujo uso em nosso percurso se restringiu a apontar que se trata de um efeito de gozo. Restou, daí, como questão: quais são as relações possíveis entre letra, gozo e feminino? Abordar o gozo pelas questões relativas à “feminização”, considerando o que Lacan desenvolveu sobre este tema em seus décimo nono e vigésimo *Seminários* (1971-72 e 1972-73, respectivamente) a partir de suas fórmulas da sexuação, poderia nos ajudar a pensar sobre essa outra forma de se dirigir ao Outro, a partir do gozo?

Essas questões encerram o percurso desta pesquisa, deixando abertos caminhos possíveis por onde poderemos seguir com nosso “gozo de decifradores”. Seguimos, portanto, com a escrita.

Referências bibliográficas

ANDRADE, C. **Lacan chinês**: Poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma psicanálise. Maceió: Edufal, 2015.

ARRIVÉ, M. (1986). **Linguística e psicanálise**. São Paulo: Edusp, 2001.

BASSOLS, M. Lituratierra. In: **Cuadernos del INES**, n. 9. Venezuela: Nueva Escuela Lacaniana, 2015.

BAUSCH, P. **A Sagração da Primavera**. Wuppertal, 1975.

_____. **Café Müller**. Wuppertal, 1978.

_____. **Kontakthof**. Wuppertal, 1978.

_____. **Arien**. Wuppertal, 1979.

_____. Dance, senão estamos perdidos. Tradução de José Marcos Macedo. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 27 ago, 2000. Disponível em <ww1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em: 05/02/2018.

_____. **What moves me**. Discurso proferido por ocasião da premiação de Kyoto, 2007. Disponível em: <<http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>>. Acesso em: 06/02/2018.

BAXMANN, I. (1990). Dance Theatre: rebellion of the body, theatre of imagens and an inquiry into the sense of the senses. In: CLIMENHAGA, R. (org.). **The Pina Bausch Sourcebook**: the making of tanztheater. Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

BEZZERRIL, C. *et al.* Imagens da Letra. In: **Opção Lacaniana**, v. 41, São Paulo: Eólia, dez. 2004.

BOWEN, C. (1999). Every day a discovery: Interview with Pina Bausch. In: CLIMENHAGA, R. (org.). **The Pina Bausch Sourcebook**: the making of tanztheater. Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

BROUSSE, M.-H. O saber dos artistas. In: **Arquivos da Biblioteca**, n. 5. Rio de Janeiro: EBP Rio, 2008.

_____. *Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho*. In: **Opção Lacaniana Online**, n. 15. São Paulo: Eólia, 2014. Disponível em: <http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_15/Corpos_lacanianos.pdf>. Acesso em: 06/02/2018.

CARVALHO, R. L. **O sujeito suposto saber e a tirania da transparência**. 2017. 180 fls. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Psicanálise, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CATTANEO, A. (1984). Pina Bausch: "You can always look at it the other way around". In: CLIMENHAGA, R. (org.). **The Pina Bausch Sourcebook: the making of tanztheater**. Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

CHEMAMA, R. (org.). (1993). Fantasma ou fantasia. In: **Dicionário de Psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

_____. (org.). (1993). Real. In: **Dicionário de Psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

_____. (org.). (1993). Simbólico. In: **Dicionário de Psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

_____. (org.). (1993). Imaginário. In: **Dicionário de Psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CLIMENHAGA, R. (org.). **The Pina Bausch Sourcebook: the making of tanztheater**. Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

CYPRIANO, F. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIAZ, P. B. Estrutura. In: MACHADO, O.; RIBEIRO, V. L. A. (org.). **Um real para o século XXI: Scilicet**. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

DUBOIS, J. *et al* (org.). Estrutura. In: **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 1973.

DURAS, M. (1964). **O arrebatamento de Lol V. Stein**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FELCIANO, R. (1996). Dancing through the dark: Pina Bausch finds a ray of light. In: CLIMENHAGA, R. (org.). **The Pina Bausch Sourcebook: the making of tanztheater**. Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

FREUD, S. (1900). A interpretação dos sonhos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Volume V. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1907). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Volume IX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1908). O poeta e o fantasiar. In: **Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. (1917). Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1919). O 'Estranho'. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1920). Além do princípio do prazer. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

HOGHE, R. (1986). Into myself – a twig, a wall: and essay on Pina Bausch and her theatre. In: CLIMENHAGA, R. (org.). **The Pina Bausch Sourcebook: the making of tanztheater**. Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

KLETT, R. (1984). In rehearsal with Pina Bausch. In: CLIMENHAGA, R. (org.). **The Pina Bausch Sourcebook: the making of tanztheater**. Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

LACAN, J. (1949). O estádio do espelho. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1953). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1954-55). **O Seminário, Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. (1955a). A coisa freudiana. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1955b). O Seminário sobre "A carta roubada". In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1956-57). **O Seminário, Livro 4: a relação de objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. (1957). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1957-58). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1958a). A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1958b). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. (1958-59). **O Seminário, Livro 6: o desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. (1959-60). **O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. (1960a). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1960b). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1962-63). **O Seminário, Livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. (1964). **O Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol V. Stein. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. (1970). Prefácio à edição dos Escritos em livro de bolso. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. (1971). Lituraterra. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. (1971-72). **O Seminário, Livro 19: ...ou pior**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

_____. (1972-73). **O Seminário, Livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. (1973). Posfácio ao Seminário 11. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. (1974). A Terceira. In: **Opção Lacaniana**, n. 62. São Paulo: Eólia, 2011.

_____. (1974-75). **O Seminário, livro 22: R.S.I. Inédito**.

_____. (1975-76). **O Seminário, Livro 23: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. (1977). Rumo a um significante novo. In: **Opção Lacaniana**, n. 22. São Paulo: Eólia, 1998.

_____. (1981). Aviso ao leitor japonês. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. **O título da letra**. São Paulo: Escuta, 1991.

LAURENT, É. (1999). A Carta Roubada e o voo sobre a letra. In: **Correio**, n. 65. São Paulo: EBP, 2010.

_____. **O avesso da biopolítica**: uma escrita para o gozo. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

LECLAIRE, S. **Psicanalisar**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LINSEL, A.; HOFFMAN, R. **Sonhos em movimento**. Wuppertal: Imovision, 2010. 89min.

LUCHINA, M. M. R. V. **Fernando Pessoa e Jacques Lacan**: constelações, letra e livro. Belo Horizonte: Scriptum, 2011.

MANDIL, R. **Os efeitos da letra**: Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro: Contra capa, 2003.

MEISNER, N. (1992). Come dance with me: interview with Pina Bausch. In: CLIMENHAGA, R. (org.). **The Pina Bausch Sourcebook**: the making of tanztheater. Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

MILLER, J.-A. (1998). **O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015.

_____. **Os seis paradigmas do gozo**. In: Opção Lacaniana Online n. 7. São Paulo: EBP, 2012. Disponível em: <http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_7/Os_seis_paradigmas_do_gozo.pdf>. Acesso em: 06/02/2018.

POE, E. A. (1844). **The purloined letter**. Toronto: HarperCollins Publishers Ltd., edição e-pub., 2013.

REGNAULT, F. **Em torno do vazio**: a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

RÊGO BARROS, R.; VIEIRA, M. A. **Mães**. Rio de Janeiro: Subversos, 2015.

SIKES, R. (1984). But is it dance...?. In: CLIMENHAGA, R. (org.). **The Pina Bausch Sourcebook**: the making of tanztheater. Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

TEIXEIRA, A. **Experiência de saber e testemunho íntimo no encontro com os 'Escritos' de Jacques Lacan.** Rio de Janeiro: blog da Subversos, 2017. Disponível em: <http://subversos.com.br/category/colunas-ensaios-nucleares-por-antonio-teixeira/>. Acesso em: 22/01/2018.

VIEIRA, M. A. O Japão de Lacan. In: **Latusa**, n. 8. Rio de Janeiro: EBP Rio, 2003.

_____. **Restos:** uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011a.

_____. Estabilizar? In: MARON, G.; VIEIRA, M. A., MUÑOZ, N. M., BORSOI, P. (org.). **Caminhos de estabilização na psicose.** Rio de Janeiro: ICP-RJ/Andamento, 2011b.

_____. Mulher: figura impossível (ou "No litoral"). In: **Opção Lacaniana**, n. 65, São Paulo: Eólia, 2013.

_____. Do objeto à letra. In: VIEIRA, M. A.; DE FELICE, T. (org.). **A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra.** Rio de Janeiro: Subversos, 2018.

VIEIRA, M. A.; DE FELICE, T. (org.). **A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra.** Rio de Janeiro: Subversos, 2018.

WENDERS, W. **Pina.** Wuppertal: Neue Road Movies, 2011. 103min.