



Thereza Monteiro de Castro De Felice Souza

**Revoltas na carne: apresentações do gozo e estabilizações
do corpo em Jacques Lacan, com Pina Bausch e
Hijikata Tatsumi**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) do
Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Marcus André Vieira

Rio de Janeiro,
Abril de 2023



Thereza Monteiro de Castro De Felice Souza

**Revoltas na carne: apresentações do gozo e estabilizações
do corpo em Jacques Lacan, com Pina Bausch e
Hijikata Tatsumi**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica)
da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão
Examinadora abaixo.

Prof. Marcus André Vieira

Orientador

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Prof. Fernando Ribeiro Tenório

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Profa. Carla Andréa Silva Lima

UFMG

Profa. Ana Lucia Lutterbach Rodrigues Holck

Instituto de Clínica Psicanalítica

Prof. Paulo Eduardo Viana Vidal

UFF

Rio de Janeiro, 14 de abril de 2023.

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, 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), ao longo do mestrado, concluído em 2018, e durante três semestres (2019.2, 2020.2, 2021.1), ao longo do doutorado. Publicou, junto com seu orientador, o artigo “Um esforço de condensação: Pina, Lacan e uma questão de escrita”, na Revista Psicologia: teoria e pesquisa (UNB), estrato Qualis A1. 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

Revoltas na carne: apresentações do gozo e estabilizações do corpo em Jacques Lacan, com Pina Bausch e Hijikata Tatsumi / Thereza Monteiro de Castro De Felice Souza; orientador: Marcus André Vieira. – 2023.

139 f.: il.; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2023.

Inclui bibliografia

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

CDD: 150

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Agradecemos ao Departamento do Programa de Pós-graduação em Psicologia da PUC-Rio e a seus funcionários, pelos auxílios e suporte concedidos.

Aos professores do Departamento do Programa de Pós-graduação em Psicologia da PUC-Rio, pelas contribuições com a pesquisa, nas disciplinas cursadas ao longo do doutorado.

Ao Marcus André Vieira que, ao longo desses mais de seis anos, entre mestrado e doutorado, não apenas orientou uma pesquisa, mas abriu caminhos para que experiências e intuições encontrassem uma formalização, sem perder a vitalidade e, ainda, com possibilidades de retorno à própria experiência, não esgotando o movimento da pesquisa na escrita da tese.

Às professoras e aos professores, Ana Lucia Lutterbach R. Holck, Carla Andrea Silva Lima, Fernando R. Tenório e Paulo E. V. Vidal, que gentilmente aceitaram participar da Comissão Examinadora desta tese, pela leitura e pelas contribuições nesta etapa de conclusão.

Ao grupo de pesquisa, coordenado por Marcus André Vieira, pelas muitas trocas, essenciais para a elaboração da tese.

Ao Marcos Levy, por ter feito os quatro anos de doutorado serem também de amor, aconchego, tornando tudo muito mais possível, mesmo em um período pandêmico, de tanta incerteza, tristeza e perdas pairando tão perto de nós. Foi fundamental, para atravessar esse percurso e concluir essa escrita, viver, ao mesmo tempo, a construção (em marcha) de projetos de vida nessa parceria.

À Marinela Marques Porto, minha amiga, comadre, interlocutora, presença fundamental e constante.

A toda a minha família, grande, presente e crescente, pelo suporte fundamental: minha mãe, Claudia; meu pai, André; Marcio; Daniela; meus irmãos, Daniel, Paula, Sofia e Luca; minhas cunhadas e cunhados, Elisa, Natasha e Heitor; minha sobrinha, a pequena Helena, que já faz tanto por mim, sem saber.

Às minhas avós, Bazé e Elvira, que se foram no ano passado, e deixaram, em mim, dentre muitas coisas, as saudades dos olhares entusiasmados de vó, que me suspendiam no palco, quando me arriscava a dançar.

Aos amigos de sempre e aos novos amigos, queridos e fundamentais.

Ao Romildo, seguindo em frente.

Resumo

De Felice Souza, Thereza Monteiro de Castro; Vieira, Marcus André. **Revoltas na carne: apresentações do gozo e estabilizações do corpo em Jacques Lacan, com Pina Bausch e Hijikata Tatsumi**. Rio de Janeiro, 2023. 139p. Tese de Doutorado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese visa a circunscrever o conceito de gozo, a partir de suas variadas apresentações, tal como introduzido por Jacques Lacan em seu ensino. Enfatizaremos o modo como Lacan opõe, ao gozo fálico, um outro gozo, tratado, por vezes, como Outro gozo, gozo suplementar, feminino, opaco, entre outras nomeações. Assumiremos sua declinação como não-todo de modo privilegiado nesta teorização lacaniana sobre o gozo. Dadas essas premissas, nossa investigação terá como hipótese central a possibilidade de que este gozo não-todo sustente-se sem referência ao registro fálico – abordagem menos habitual, mas, ainda assim, presente no ensino de Lacan. Esse gozo, diremos, pode apresentar-se, ainda que não possa ser abarcado pelo conhecimento. Para nos aproximarmos, assim, de uma possível apresentação desse Outro gozo, recorreremos aos métodos artísticos de Pina Bausch e Hijikata Tatsumi – artistas do campo da dança –, especialmente a seus modos de lidar com a articulação entre corpo e fala. Quando se trata dessa corporeidade para um gozo que prescindia do falo, o tema da escrita se faz presente, seja no ensino de Lacan, seja na leitura de seus comentadores. Como hipótese adicional, assumiremos, assim, que os gestos, tanto nas performances de Pina, quanto nas criações de Hijikata, traduzem uma materialidade fora do registro do sentido, que se articula de modo original. Proporemos aproximar essa operação de um tipo de escrita, uma escrita de gozo, no sentido que lhe dá Éric Laurent, lendo Lacan, ao trabalhar a diferença entre escrita tipográfica e caligráfica. Este tipo de escrita nos servirá para pensar uma possível estabilização do corpo, que não seja pela forma ideal, do espelho ou, ainda, de um corpo fálico.

Palavras-chave

Jacques Lacan; Pina Bausch; Hijikata Tatsumi; gozo; corpo.

Abstract

De Felice Souza, Thereza Monteiro de Castro; Vieira, Marcus André (advisor). **Rebellions in the body: presentations of jouissance and stabilizations of the body in Jacques Lacan, with Pina Bausch and Hijikata Tatsumi.** Rio de Janeiro, 2023. 139p. Tese de Doutorado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis aims to circumscribe the concept of *jouissance*, from its varied presentations, as introduced by Jacques Lacan, in his teaching. We will emphasize the way in which Lacan opposes, to phallic *jouissance*, another *jouissance*, sometimes treated as Other *jouissance*, supplementary, feminine, opaque *jouissance*, among other nominations. We will assume its nomination as *pastout* in a privileged way in this Lacanian theorization about *jouissance*. Given these premises, our investigation will have as its central hypothesis the possibility that this *jouissance* is sustained without reference to the phallic register – a less common approach, but still present in Lacan's teaching. This *jouissance*, we will say, can present itself, even if it cannot be understood by knowledge. In order to approach, therefore, a possible presentation of this Other *jouissance*, we will resort to the artistic methods of Pina Bausch and Hijikata Tatsumi – artists from the field of dance –, especially their ways of dealing with the articulation between body and speech. When it comes to this corporeality for a *jouissance* that dispenses with the phallus, the theme of writing is present, whether in Lacan's teaching or in the reading of his commentators. As an additional hypothesis, we will assume that the gestures, both in Pina's performances and in Hijikata's creations, translate a materiality outside of the meaning register. We will propose to approximate this operation to a type of writing, a writing of *jouissance*, in the sense that Éric Laurent gives it, reading Lacan, when working on the difference between typographic and calligraphic writing. This type of writing will help us to think about a possible stabilization of the body, other than the ideal form, the mirror or even a phallic body.

Keywords

Jacques Lacan; Pina Bausch; Hijikata Tatsumi; jouissance; body.

Sumário

Introdução	9
1. Os gozos	16
1.1 Delimitações e aproximações	17
1.2 Gozo e prazer	20
1.3 Gozo e corpo	23
1.4 Gozo e pulsão de morte	24
1.5 Feminino e masculino	27
1.6 O significante do nome do pai	31
1.7 Gozo fálico e gozo feminino	34
1.8 Outras nomeações para o gozo feminino	41
2. Os corpos	44
2.1 O corpo do espelho	45
2.2 Objeto a	49
2.3 A cena e o palco	55
2.4 Os corpos no balé clássico	56
2.5 Dos gestos úteis aos gestos utópicos	60
2.6 Gestos e corpos nas montagens de Pina Bausch	62
2.7 O método baushiano	69
3. Escrita, letra e litoral	74
3.1 Escrita: uma aproximação	76
3.2 Da escrita como impressão à escrita lógica	78
3.3 Letra e caligrafia japonesa	80
3.4 Escrita constelada	84
3.5 Escrita litoral	85
3.6 Caligrafia japonesa e os gestos	87
3.7 Retorno aos gestos de Pina Bausch	90
3.8 Amarrar o corpo pela letra	92
4. Escrita em Hijikata Tatsumi	96
4.1 Retomar o corpo	97
4.2 O corpo em Hijikata	99
4.3 A história do butô	107
4.4 A escrita do butô	114
4.5 O butô de Hijikata com o Japão de Lacan	120
Conclusão	123
Referências bibliográficas	131

Uma pessoa que não caminha, mas foi feita para caminhar; uma pessoa que não vive, mas foi feita para viver; uma pessoa que não está morta, mas foi feita para estar morta, deve, apesar dessa total passividade, paradoxalmente, expor a radical vitalidade da natureza humana.

Hijikata Tatsumi, *To prison* (Keimusyo e)

Introdução

Apresentaremos nosso percurso, a partir dos três nomes que aparecem no subtítulo desta tese – Jacques Lacan, Pina Bausch e Hijikata Tatsumi¹ –, que serão nossos pilares. Lacan, psicanalista francês, será nossa referência teórica principal, lido a partir de alguns comentadores. Pina Bausch e Hijikata Tatsumi, ambos artistas do campo da dança, serão como nossos guias práticos, ajudando-nos a mexer com noções extremamente fugidias, que encontram, em suas obras artísticas, importante materialidade, segundo nossa hipótese.

As palavras “corpo” e “gozo”, ainda no subtítulo da tese, delimitam o campo teórico escolhido. Desdobraremos essas duas noções, ao longo dos quatro capítulos propostos, visando à verificação de possíveis amarrações entre corpo e gozo, distintas de uma estabilização que chamaremos de fálica, costumeiramente entendida como a única via possível para o laço social.

Partimos da premissa de que uma estabilização ou uma amarração são essenciais para a sustentação da vida em laços coletivos, comunitários ou sociais. Tentaremos, contudo, perseguir a ideia de que há uma multiplicidade de formas possíveis para esses laços, e não apenas aquela da norma fálica. A abertura a essas possíveis outras amarrações configura o espaço de ressonâncias entre psicanálise e dança, proposto nessa pesquisa.

O título da tese, “Revoltas na carne”, alude diretamente ao trabalho “Hijikata Tatsumi e os japoneses: a revolta da carne (*Nikutai no banran*)” (1968), de Hijikata Tatsumi. “Carne” traduz, aí, a palavra *nikutai* – uma das designações possíveis para corpo, na língua japonesa. Teremos a oportunidade de abordar, na tese, algumas dessas designações comportadas por esse idioma, acompanhados de alguns autores que se dedicaram à obra de Hijikata e a questões importantes de tradução. De qualquer forma, já podemos introduzir, aqui, a ideia de que *nikutai* diz de um corpo não reduzido a seus limites orgânicos. Um corpo anárquico. Um

¹ Optamos por escrever Hijikata Tatsumi, desta maneira – sobrenome antes do nome –, seguindo a ordem tradicional da língua japonesa, conforme indicado por Peretta (2019, p. VI).

corpo – assim propomos – bastante aproximado daquilo que será também central, para Lacan, com seus desenvolvimentos sobre o gozo.

Para abriremos os caminhos, optamos por dedicar o primeiro capítulo a algumas delimitações e possíveis definições para o conceito de gozo, tal como encontrado no ensino de Lacan. Tratamos de abordar essa noção, distinguindo-a de possíveis sentidos comuns, como de gozo sexual, prazer ou desfrute.

Para essa primeira distinção, recorreremos à noção de pulsão de morte, em Sigmund Freud – que nos leva a um mais além do princípio do prazer, em 1920 –, não como equivalente ao conceito de gozo, mas como uma base de onde começar a situar sua especificidade. Contamos com dois comentadores, especialmente importantes, neste primeiro capítulo: Néstor Braunstein e Serge André.

Partindo daí, aproximando o gozo de um efeito de satisfação e excesso, próprio à entrada do ser na linguagem, uma perda de gozo se apresentará como necessária para que haja uma conformação às exigências comunitárias, à necessidade de uma comunicação compartilhada, com uma vida possível no laço social. Aproximando-o da pulsão de morte, chegamos, assim, a uma primeira abordagem do gozo, como satisfação que deve ser suprimida, negatizada.

Avançando, com Lacan, poderemos acompanhar os desenvolvimentos que nos levam a compreender essa perda de gozo, mais como uma distribuição do gozo. Ainda que sustentados por uma perda de gozo, o laço social, a comunicação e o compartilhamento da linguagem contam, também, com uma presença de gozo. Lacan apresenta essa distribuição, especialmente no *Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-73/2008), designando um gozo fálico – próprio à fala, à comunicação –, e o que chama de gozo feminino – que não passaria pelo falo.

Essa distribuição coloca, para a tese, seu desafio: abordar as manifestações do gozo de modo não-dual. Isso porque uma suposta divisão em dois gozos – por mais que seja uma tendência quase inevitável, por se encaixar na lógica dos pares, que habitualmente nos organiza – é, na verdade, uma falácia, ou um artifício didático.

Trataremos, no percurso da tese, de forçar uma saída desse binarismo². Primeiramente, situaremos o gozo fálico, a partir da teoria do significante do nome do pai³, dentro do que veremos com a lógica da castração. Em seguida, vamos nos aproximar desse dito gozo feminino, com as fórmulas da sexualização, apresentadas por Lacan, em seu *Seminário, livro 20* (1972-73/2008), que nos ajudam a sair de uma oposição entre gozos.

Apresentaremos outras maneiras de designar o gozo feminino – como Outro gozo, gozo místico, suplementar, opaco, não-todo etc. Esta última será a escolha privilegiada na tese⁴ – o que será justificado, ainda no primeiro capítulo.

Além de nos convocar a sair de uma perspectiva dualista, toda essa teorização lógica sobre o gozo nos levará à necessidade de situá-lo, ainda, fora do prisma essencialista. O gozo se apresentará, no ensino de Lacan, não como forma etérea, mas, ao contrário, com importante concretude, quando situado com relação ao corpo.

Dessa forma, no segundo capítulo, passaremos, da lógica, a um outro tipo de materialidade. Traremos, para nossa investigação, uma abordagem sobre o corpo, distinta daquela da ciência, que o toma de modo restrito às suas funções biológicas ou orgânicas. Tomaremos o corpo, não como essência prévia, mas como efeito do encontro entre carne e linguagem. Enlaçado ao gozo, o corpo deverá ser amarrado, usado como suporte de uma existência, sem utilidade pré-estabelecida.

Sustentaremos que há várias maneiras de se apropriar de um corpo que, como veremos, apenas aparenta “ser um corpo”. Abordaremos, primeiramente, a

² Importante marcar, aqui, a atualidade dessa necessidade de situarmos outras lógicas, distintas da lógica binária, e modos de trabalhar com elas. Recomendamos, sobre esse assunto, a recém publicada *Revista Latusa*, v. 26: *binarismo em crise* (2022), que apresenta um compilado de artigos e entrevistas que avançam no tema.

³ Utilizaremos, na tese, esta grafia, com minúsculas e sem hífen, acompanhando a proposta de Vidal (2013), que será explicitada no primeiro capítulo.

⁴ Optamos por esta grafia, acompanhando Holck, em *Patu: uma mulher abismada* (2011) e Vieira, em *Restos: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise* (2011), na tentativa de marcar, ainda mais, a radicalidade da não complementariedade a respeito do gozo não-todo, que pode acabar perdendo sua força com o uso do hífen [não-todo] ou mesmo com a separação total entre as duas palavras [não todo]. A grafia escolhida parece, além disso, produzir o ganho de um neologismo, que não encaixa a palavra à compreensão de um sentido estabelecido. A cada uso, a estranheza da palavra, assim escrita, poderá nos revirar um pouco mais na direção desse gozo opaco ao sentido.

que, em princípio, parece ser mais comum delas, de um ponto de vista tradicional da psicanálise: a estabilização fálica, para tentarmos, em seguida, aproximarmos de outras.

Veremos, neste capítulo, como se dá a constituição do corpo, segundo o que Lacan chamou, em 1949, de operação do estádio do espelho. Aproximaremos esse corpo do espelho de um corpo fálico, estabilizado com relação a um ponto cego, localizado no Outro.

Dessa operação, encontraremos um objeto que resta, chamado, por Lacan, de objeto *a*. Com ele, veremos possíveis apresentações e retornos daquela perda fundamental, à qual apontaremos no primeiro capítulo. Veremos que esse objeto configurará aquilo que não poderá aparecer na imagem egóica, sem perturbá-la e causar angústia.

As possíveis apresentações desse objeto, no entanto, mesmo que causem horror e perturbação, próprios ao gozo, seguirão, ainda, por uma lógica própria ao que chamamos, com Freud, de retorno do recalcado. Estaremos, nesses casos, ainda na lógica fálica, que inclui sempre um furo, ou alguma negatividade.

Nossos passos seguintes nos levarão mais adiante, quando nos aproximarmos de possíveis apresentações e mobilizações do corpo, com o gozo não todo. Por não se apresentar a partir dessa negatividade, coloca a questão sobre se, e como, seria possível apreendê-lo. Com esse gozo, será preciso encontrar montagens possíveis, nas quais ele se apresente. Para isso, encontraremos a escrita, tal como abordada por Lacan, como apoio desse tipo de montagem.

Passando para o campo da dança, ainda no segundo capítulo, proporemos pensar o corpo, tal como tomado no balé clássico, como paradigmático do que teremos visto como um corpo fálico. Abordaremos a maneira como o balé clássico propõe uma normatização do corpo, de seu eixo, de forma similar a uma conformação do corpo, segundo o estádio do espelho.

Será um paradigma artificial, sem dúvidas, pois não há forma estanque possível para o corpo, nem mesmo para o balé clássico. Indicaremos algumas nuances importantes, dentro da própria história do balé, que nos afastem minimamente de um possível reducionismo. Pediremos licença ao leitor para

propor essa aproximação, que nos servirá como um contraponto, no campo da dança, a outras possibilidades para o corpo e para o gozo.

Vamos nos servir das contribuições de Giorgio Agamben (2008), acerca de uma diferenciação entre lugares para os gestos, nas artes clássicas e nas artes modernas. Acompanharemos tal distinção, junto com Inge Baxmann (1990/2013), que nos oferecerá a expressão “gestos utópicos”, em oposição a “gestos úteis”.

Essa organização dos gestos nos permitirá situar uma gama de gestos do lado da perda de gozo, da negatização, em prol da utilidade e da comunicação. Por outro lado, uma outra gama de gestos, desprendidos dos sentidos, efêmeros, em oposição aos gestos pretensamente eternos, o que nos abrirá às possibilidades de gestos do lado das montagens sem sentido, mais que das narrativas clássicas e contação de histórias.

Assim, chegaremos aos trabalhos de Pina Bausch, artista, bailarina e coreógrafa alemã, da segunda metade do século XX, com uma primeira aproximação a essa nova possibilidade para os gestos. Liberados da utilidade, parecerão chegar mais perto do corpo e do Outro gozo, distinto do gozo fálico.⁵

As técnicas de sua dança-teatro nos apresentam a uma prática com o corpo, sem formatá-lo para dançar. Veremos que Pina recolhia as palavras e os movimentos, em gestos escritos em papezinhos, apresentados, a cada vez, em montagens inéditas. Distanciava-se, dessa forma, do campo das significações estáveis, jogando com a provisoriedade dos sentidos.

Construiremos, nesse momento da tese, nossa hipótese de tratar-se, no método bauschiano, de um trabalho de escrita. Não uma escrita que transcreva o mundo para o papel, ou para o palco. Outra escrita que, segundo nossa hipótese, conferirá corpo ao que chamamos de gozo não todo. Um corpo, portanto, que não passe pelo falo, amarrado pela escrita.

Nosso terceiro capítulo será, assim, dedicado ao trabalho de Lacan com a escrita. Em seus desenvolvimentos sobre esse tema, encontramos, justamente, a distinção entre uma escrita da impressão – em que o traço de quem escreve

⁵ A investigação dos processos criativos de Pina Bausch, em uma primeira aproximação à teoria da letra, de Lacan, teve início em nosso mestrado, também orientado por Marcus André Vieira, concluído com a dissertação intitulada *Gestos litorais: considerações sobre letra, Lacan e Pina Bausch* (De Felice Souza; Vieira, 2018).

precisa ser suprimido, para ser lido a partir de uma rede de oposições, escrita aproximada do gozo fálico – e uma nova escrita – desgarrada dos sentidos, aproximada do gozo não todo.

Esse novo tipo de escrita será abordado, por Lacan, por diversos caminhos. Com James Joyce, como escrita lógica, com os nós borromeanos e com a caligrafia japonesa. Esta última configurará o caminho escolhido nesta tese. Contaremos, aqui, com o suporte da leitura de Éric Laurent, Miquel Bassols e Cleyton de Andrade.

Acompanharemos, com Lacan, com essa nova possibilidade de escrita, a possibilidade de um corpo do gozo não todo. A escrita será, como veremos, um fazer, uma prática, por onde o corpo poderá amarrar-se, trazendo esse Outro gozo para o primeiro plano, como protagonista. Vamos chamá-la, com os desdobramentos acerca da caligrafia japonesa, e da teoria lacaniana sobre a letra, de uma trama litoral.

Por fim, chegaremos ao nosso quarto capítulo, depois de um denso percurso, com a intenção de colocar em prática essas novas amarrações possíveis para o corpo e o gozo não todo, a partir da escrita, da trama litoral.

Depois de Pina Bausch ter nos levado a essa nova escrita – abordada na perspectiva de Lacan –, buscamos um outro fazer artístico, também com a escrita, que parece colocar o corpo ainda mais em esgarçamento. Isso nos leva, mais radicalmente, à pergunta: é possível coletivizar-se um corpo amarrado sem o falo?

Hijikata Tatsumi, artista japonês, contemporâneo de Pina Bausch, criador do *butô*⁶, apresenta um corpo que se (des)forma na lama, habitado pela morte, sustentado na tensão extrema entre o vital e o mortífero. Abordaremos essas apresentações de corpo, bem como seu sistema de escrita, chamado *buto-fu* – distinto de um sistema clássico de notações em dança –, que ganha corpo em seus cadernos.

⁶ *Ankoku butô*, ou simplesmente *butô*, pode ser traduzido como dança das trevas ou “dança estrangeira da escuridão” – estrangeira no sentido de seu radical não pertencimento a nada (Baird, 2019, p. 2). Privilegiamos, nesta tese, esta grafia da palavra “*butô*”, “aportuguesada” pelo circunflexo, e com letra minúscula, conforme padrão utilizado na Revista *Ephemerá: dossiê dança butô* (2019). Acompanhamos a justificativa de que essa grafia proporciona mais fluidez na leitura (Peretta, 2019, p. VI), bem como achamos interessante valorizar o importante trabalho coletivo desta Revista, de traduzir, para o português, artigos relevantes sobre Hijikata Tatsumi e o *butô*, além de incluir artigos inéditos de autores brasileiros sobre o tema.

Aprenderemos, nós, psicanalistas, com Pina Bausch e Hijikata Tatsumi, a ler outros modos de se fazer e traçar um corpo? Não é isso que nos pede a clínica da atualidade; ou seja, que possamos ouvir novas amarrações, prescindindo do regime fálico?

Passemos ao texto, parafraseando a professora Carla Lima, que aponta para o intercâmbio possível entre dança e psicanálise como abertura a um espaço de trânsito, passagem, travessia, onde o corpo possa se despedaçar, quase desaparecer, para, então, fazer-se presença (Lima, 2017, p. 112). Convidamos, assim, à leitura da tese, propondo que seus recursos didáticos e acadêmicos não apaguem as possibilidades de, eventualmente, sermos impactados por efêmeras presenças desse Outro gozo, inapreensível pelas linhas das explicações, mas, talvez, com possibilidades de escrita.

Os gozos

Neste capítulo, buscaremos uma definição da noção de gozo, em Jacques Lacan, traçando delimitações e aproximações, com o suporte da leitura de alguns comentadores. Em seguida, fundamentaremos, com as conhecidas fórmulas lacanianas da sexuação, a ideia de que o gozo se apresenta a partir de algumas modalidades – não duais, mas que, didaticamente, acabam aparecendo na forma de pares.

Segundo a lógica proposta por Lacan, no *Seminário, livro 20* (1972-73/2008), o par mais paradigmático que encontramos é, em oposição ao que ele chamará de *gozo fálico* – referência para o corpo, tal como conformado na operação descrita como o estágio do espelho –, o dito *gozo feminino*. Como podemos prever, este termo, “feminino”, apresenta alguns problemas e confusões, por sua propensão a uma identificação inequívoca às mulheres, como se este gozo fosse restrito a um gênero e a uma anatomia.

Néstor Braunstein busca uma contribuição para essa discussão, a partir da definição do vocábulo “gozo”, de acordo com a Real Academia Espanhola, de 1984, segundo a qual o gozo seria “conhecer carnalmente uma mulher” (2007, p. 13). “O sexismo semântico imprime sua marca inconfessa nesta acepção: gozar, sim, mas *de uma mulher* no conhecimento da carne” (Braunstein, 2007, p. 13. Grifos do autor). Essa ideia de um “sexismo semântico” pode servir quando abordamos o gozo não-fálico como gozo feminino – esse do qual as mulheres deteriam a experiência por ocuparem um lugar de objeto, talvez impensável, na nossa cultura, para um homem.

Se, para a Real Academia Espanhola, “pareceria inconcebível gozar *de um homem*” (Braunstein, 2007, p. 13), para alguns psicanalistas, a leitura do termo “feminino”, neste caso, faria coincidir a anatomia com os modos de gozar – o que

Sigmund Freud já havia dito, com clareza, em 1925, não ser o caso.⁷ Uma saída para esse sexismo semântico, em nosso campo, é fazer uso de outras nomeações, que causem menos equívoco, pelo menos nesse sentido, e ampliem as possibilidades de abordar esse gozo, distinto do fálico.

Por outro lado, é fato que tal equívoco só acontece porque encontra lugar no discurso (um lugar político), e talvez seja indispensável ser sustentado e confrontado em discussões que levem em conta o lugar da mulher, das mulheres, na cultura. Uma cultura que, de certo, não é a mesma dos anos de Freud e Lacan, mas em que o binarismo homem/mulher ainda serve, mesmo assim, como alicerce da violência para com os corpos, sim, femininos – aproveitando o referido equívoco. Tal discussão política se desvia do eixo desta tese, mas se encontra presente, de todo modo, ainda que como pano de fundo, ou como pé no chão a recorrer, quando a teoria parecer nos levar muito longe do mundo.

Dessa forma, abordaremos a distribuição proposta nas fórmulas quânticas da sexualização, entre gozo fálico e gozo feminino, para depois levantarmos outras nomeações possíveis para essas modalidades não duais de gozo, e escolhermos aquelas que possam nos servir melhor nesta tese.

1.1

Delimitações e aproximações

A definição da noção de gozo parte de algumas das premissas mais fundamentais da psicanálise. Quando Freud propõe uma cura pela fala, supondo a existência de uma instância psíquica, chamada de inconsciente, há, desde então, um trabalho com aquilo que é suprimido, recalcado, que não pode aparecer, retornando sob formas perturbadoras – como nos sonhos, sintomas, atos falhos etc.

⁷ C.f., por exemplo, Freud, 1925/2018, p. 261, em que o autor afirma que a *posição* feminina seria inerente a ambos os gêneros, masculino e feminino.

A teoria freudiana do inconsciente, calcada nessa dinâmica psíquica, chamada de recalque, desenvolvida ao longo de toda a obra de Freud, foi o ponto de partida de Lacan, em seu ensino – o que ficou conhecido como seu “retorno a Freud”. A partir de novas bases, especialmente da linguística de Roman Jakobson, Ferdinand de Saussure e do estruturalismo de Claude Lévi-Strauss, Lacan fez seu próprio caminho pelos conceitos fundamentais de Freud, resgatando suas premissas, mas com uma visada estruturalista.

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, será definido, por Lacan, como um acervo de linguagem, de onde pode advir o ser falante.⁸

A teoria dos significantes, tal como relida de Saussure, fundamentará a relação entre discurso e inconsciente, fazendo derivar, daí, aquilo que se enlaça no discurso e aquilo que fica em seu limite. Isso porque, para Lacan, 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.

Lacan materializa essa ideia com o neologismo “alfabetização” (1973/2003, p. 504), que imiscua, em seu jogo de palavras, a entrada no alfabeto compartilhado por todos – sem a qual não seria possível haver comunicação – e uma perda essencial, daquilo que chamaríamos de singularidade – que caminhará entranhada no corpo alfabetizado e vai perturbá-lo de maneiras diferentes. Não é

⁸ 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, 1960a/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.

uma sensação de perda que temos quando a criança deixa de falar uma palavra “ao seu modo” para fazer-se compreendida? Algo se assenta, porque se comunica, mas algo claramente se perde, apaga-se, “alfabestiza-se”, para que essa comunicação se dê. Aquele modo singular, no entanto, como veremos, insistirá no corpo, ainda que suprimido, porque será justamente aquilo que vivificará o corpo. Ao mesmo tempo, poderá desestabilizá-lo – de outro modo seria apenas um corpo mortificado pela palavra compartilhada.

Isso que resta do encontro entre o corpo e a palavra, encontrando lugar nessa tensão entre vida e morte – acompanharemos essa formulação mais adiante –, pode ser abordado de diferentes perspectivas. Trata-se de uma opacidade de saber ou de sentido, própria à linguagem, que já aparecia na obra freudiana (com o umbigo dos sonhos⁹, ou o *unheimlich*¹⁰, por exemplo), e que foi chamada, por Lacan, entre outras coisas, de *gozo*. 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 real¹¹ (Lacan, 1974/2011, p. 12).

⁹ “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).

¹⁰ Freud faz um longo percurso pela etimologia da palavra *unheimlich*, e também é longo o caminho de traduções dessa palavra para o português, o qual excederia o escopo desta tese. Encontramos traduções diversas, como “estranho”, “estranho familiar”, “inquietante”, mas optaremos, daqui em diante, pela recente tradução, usada pela Editora Autêntica, “infamiliar”, amplamente justificada nesta edição do texto freudiano (2019). Mais adiante, vamos nos debruçar sobre o que chamaremos, então, de infamiliar, em Freud, e sua relação com o objeto *a* lacaniano.

¹¹ Os três registros, real, simbólico e imaginário, foram objeto do *Seminário* de Lacan, intitulado *R.S.I.* (1974-75. Inédito). Encontramos as seguintes definições, no *Dicionário de Psicanálise* (Chemama, 1995), para os três registros: “(...) o real é aquilo que não pode ser simbolizado totalmente na palavra ou na escrita (...)” (Chemama, 1995, p. 182); o simbólico é o registro das funções ligadas à linguagem e ao significante (Chemama, 1995, p. 199), e o imaginário é o registro dos engodos, do eu e das ficções (Chemama, 1995, p. 104). Podemos esquematizar desta maneira: 1- o registro do real como o registro do gozo propriamente dito, daquilo que o conhecimento não alcança, da satisfação corporal que é insondável e se apresenta como limite do discurso; 2- o registro do simbólico como o registro da ordem dos significantes e, 3- o registro do imaginário, como o registro dos significados, das produções de sentido, que transitam pelos significantes. Os três registros não se apresentam de modo separado, apenas enlaçados, e essas amarrações é que vão ser objeto do ensino de Lacan, mais do que definições individuais de cada registro.

1.2

Gozo e prazer

A acepção comum do vocábulo “gozo” poderia nos levar a um significado de prazer ou júbilo. Ainda que encontremos um aspecto de júbilo no que chamaremos de gozo, ele não se restringe a tal “significação corrente, inespecífica, tão distante daquela que lhe adjudicamos ao considerá-lo um conceito central na psicanálise contemporânea” (Braunstein, 2007, p. 12).

O que distanciará o gozo, como conceito, dessa concepção do senso comum, é a relação intrínseca entre gozo e palavra, referidos ao acervo do Outro, chamado de linguagem. “Somente há gozo no ser que fala e porque fala. E porque somente há palavra em relação a um gozo que por ela se torna possível ao mesmo tempo que limitado” (Braunstein, 2007, p. 11).

Em Freud, encontramos a palavra “gozo”, mas apenas como um vocábulo que diz do prazer, e não ainda como conceito psicanalítico. O que distingue, então, na leitura empreendida por Lacan, esse gozo do júbilo, do prazer, de um conceito fundamental?

A definição lacaniana de gozo, ao contrário de fazê-lo equivaler à ideia de prazer, coloca-o como aquilo que limita, em parte, o gozo (Lacan, 1960a/1998, p. 836). Em parte, porque, como veremos, haverá sempre uma parte inassimilável do gozo, que não se submeterá aos limites do prazer. O gozo se situa, para Lacan, do lado da Coisa perdida (1964/1998, p. 867). Ou seja, nessa perspectiva, podemos dizer, com François Regnault, que o gozo se situa do lado daquilo que jamais poderá ser reencontrado (2001, p. 17), ao mesmo tempo em que sempre mobilizará um movimento vivo de busca, chamado de desejo. Em seu *Seminário, livro 17* (1969-70/1992), Lacan diz, ainda, que o gozo viola o prazer (1969-70/1992, p. 73).

Com essa distinção entre prazer e gozo, Lacan faz “do gozo, ora um excesso intolerável do prazer, ora uma manifestação do corpo mais próxima à tensão externa, à dor e ao sofrimento” (Braunstein, 2007, p. 12). Esse excesso terá alguns destinos possíveis, de acordo com a forma como o corpo irá se ajustar à linguagem e topar um compartilhamento possível. Parte disso poderá enquadrar-se

e encadear-se em uma história estável, parte precisará ser esvaziada da experiência, e parte reaparecerá no corpo/existência, como uma perturbação viva.

Ao longo da tese, com Lacan e nossas ancoragens práticas, especialmente com Pina Bausch e Hijikata Tatsumi, mais à frente, tentaremos encontrar demonstrações de outros destinos possíveis para o gozo, a partir de tipos de “fazer”, aproximados de um tipo de escrita. Perguntaremos, com isso: seria possível dizer de apresentações e coletivizações do gozo, sem que seja negativado, esvaziado, encadeado no discurso comum ou lugar de pura angústia?

Braunstein faz um breve percurso pela etimologia da palavra *gozo*, para distingui-la, em Freud e em Lacan – ainda que o primeiro não a tenha tomado como conceito –, da ideia de júbilo ou êxtase (2007, p. 15). Para o autor, é possível encontrar o gozo, tal como Lacan o toma, em alguns momentos da obra freudiana. Temos a experiência do Homem dos Ratos, por exemplo, quando relata um prazer desconfortável, incabível, associado aos relatos de tortura e horror, ou a experiência alucinatória de Schreber, referida à psicose. Braunstein também destaca as observações freudianas quanto à brincadeira que ficou famosa como *Fort-da*, em que a criança revela, pela repetição, o que Freud detecta como um prazer no desprazer – fio condutor de sua hipótese acerca da existência de uma pulsão de morte, formalmente apresentada em 1920, em seu texto “Além do princípio do prazer” (Freud, 1920/2020).

Já no ensino de Lacan, Braunstein aponta que, ainda que depois venha a ganhar um novo corolário, a noção de gozo já aparece com a teoria do estágio do espelho, de 1949. Lacan atualiza, nessa proposta, o processo acompanhado no texto freudiano, “Sobre o narcisismo: uma introdução” (1914/2006)¹², como o momento paradigmático da construção de uma imagem unificada de si – o *eu* [*moi*] –, reconhecida no Outro – alteridade simbólica, acervo da linguagem.

A constituição de um corpo como unidade egóica (acompanharemos esse processo mais detidamente no próximo capítulo) se dará a partir do Outro que o

¹² “[...] a função do investimento especular situa-se no interior da dialética do narcisismo, tal como Freud a introduziu” (Lacan, 1962-63/2005, p. 48).

precede, a partir de seus ditos e dizeres.¹³ O reconhecimento da imagem de si estaria calcado, justamente, em uma experiência de júbilo mais radical, distinta do júbilo da boa forma, fornecendo uma sustentação de gozo para a existência, enlaçando imaginário e simbólico em um movimento de desejo, em torno de um furo, próprio a esse reconhecimento. Veremos que esse furo, ponto cego, será fundamental para que se estabilize o corpo do estádio do espelho. O júbilo está, em sua experiência mais radical, no furo, naquilo que não se completa no olhar do Outro.

Pela operação do estádio do espelho, o ser falante encontra um “acesso à realidade que passa pela imposição ao sujeito das condições impostas pelo Outro” (Braunstein, 2007, p. 16). Dito de outro modo, com Freud, encontra-se um acesso a uma realidade compartilhada em comunidade, como veremos, o que pressupõe uma renúncia pulsional (Freud, 1930/2020), uma regulação calcada em uma perda fundamental.

O estádio do espelho, tal como propõe Lacan, é a operação que engendra tal realidade calcada na perda; engendra uma fantasia, a possibilidade de construção de uma história e narrativas pra si, que sustentem uma imagem de si, possível e compatível com o mundo, na medida em que algo no Outro sempre resta impossível de completar. O acréscimo lacaniano, neste ponto, parece ser sistematizar essa formação do “eu” como uma operação estrutural¹⁴, ou seja, como uma matriz que comporte as múltiplas possibilidades de histórias porvir, que seguem as balizas do Outro, organizado, ou não, segundo os romances tradicionais.

¹³ Importante dizer que não estamos tratando do corpo biológico, tal como a ciência o toma, “[...] mortificado pelo significante, deserto de gozo do qual falamos na psicanálise” (Vieira, 1999, p. 2. Grifos do autor).

¹⁴ 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 (Díaz, 2014, p. 133). Os trabalhos de Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss e Ferdinand de Saussure foram ferramentas importantes para o desenvolvimento da teoria de Lacan a partir de um modelo estruturalista.

1.3

Gozo e corpo

Para Braunstein, é em um segundo momento do ensino de Lacan que se coloca com clareza a noção de gozo em contraposição à dialética do desejo, do prazer, ou seja, assujeitada às condições do Outro, ainda que já se insinuasse, ali, no primeiro retorno a Freud, e mesmo na própria obra freudiana, como dito acima. Essa virada em direção ao gozo que não se assujeita ao Outro, tornando-se central para a teoria lacaniana, foi também uma virada na prática psicanalítica que daí decorria (Braunstein, 2007, p. 16).

Segundo o autor, Lacan cria o conceito de gozo lendo Freud “com uma faca afiada na pedra de Hegel” (Braunstein, 2007, p. 17). Isso quer dizer passar o gozo, do registro do prazer, ao registro de um impossível de ser compartilhado, segundo a Lei ou a moral. Não que o conceito de gozo se restrinja à fonte hegeliana – como já vimos apontando, a abertura para possibilidades de compartilhamento do gozo é questão central para esta tese. Podemos, no entanto, registrar esse ponto de partida, em Braunstein, para acompanharmos essa separação entre gozo e prazer, ou gozo e desejo.

Coloca-se desde um primeiro momento a questão fundamental da primeira propriedade de cada sujeito, seu corpo, e as relações deste corpo com o corpo do outro tal como estão asseguradas por um certo discurso ou vínculo social. [...]. Meu corpo é meu ou está consagrado ao gozo do Outro, esse Outro do significante e da lei que me despoja desta propriedade que somente pode ser minha quando arrancada da ambição e do capricho do Outro? (Braunstein, 2007, p. 17-18).

Marca-se uma cisão entre um suposto corpo que se é, à revelia do Outro, e um suposto corpo que se tem,¹⁵ amparado no desejo do Outro, mais especificamente no furo que se engendra pela pergunta: “o que o Outro quer de mim?” (Lacan, 1962-63/2005, p. 12), instaurando o movimento que chamamos de desejo. Veremos, mais adiante, que há várias maneiras de se apropriar de um

¹⁵ “Ter um corpo, no sentido da psicanálise, é fazer a experiência do gozo, inscrevendo-se numa superfície, mas sem ter correlato subjetivo. [...] o corpo não dispõe, efetivamente, de um local estável para acolher o gozo” (Laurent, 2016, p. 19).

corpo que apenas aparenta ser. Por ora, podemos dizer de um corpo do gozo impossível de se compartilhar, interditado pela Lei, e um corpo de desejo, que encontra lugar (e prazer) no Outro social.

Importante reiterarmos o quanto *não se trata de um essencialismo*, quando falamos desse gozo impossível de ser integrado pelo corpo social, como se houvesse uma essência, fora do Outro. É pelas próprias lentes da cultura, do Outro, da linguagem, e somente desta maneira, que se pode vir a dizer de algo que lhe escapa. Isso tampouco nos deixa recair sobre um culturalismo. Faz-se necessário sustentar essa tensão, muito própria à psicanálise lacaniana, entre essencialismo e culturalismo, afastando-nos de uma psicologia da essência ou de uma sociologia do indivíduo.

O conceito de gozo não configura uma essência humana. Podemos abordá-lo por uma perspectiva lógica – e assim o faremos. Além disso, quando o localizarmos com relação ao corpo – não como um órgão anatômico, mas como mobilização, eco, movimento vivo –, acrescentaremos ao conceito importante concretude. Como diz Braunstein, “o gozo é o vivente de uma substância que se faz ouvir por meio do desgarramento de si mesmo e da colocação em xeque do saber que pretende dominá-la” (Braunstein, 2007, p. 18-19).

1.4

Gozo e pulsão de morte

Um dos pontos de partida possíveis para se falar do gozo, tal como abordado por Lacan, descolado do prazer e do júbilo e articulado ao corpo, localiza-se no “Além do princípio do prazer”, de Freud (1920/2020), ou seja, no conceito de pulsão de morte. Ainda que haja sempre um forçamento em fazer equivalerem um conceito freudiano e um lacaniano, essa aproximação serve-nos, didaticamente, como premissa para caminhar por alguns desdobramentos, no ensino de Lacan, acerca do gozo.

No texto de 1920, Freud formaliza observações clínicas que pareciam contrariar uma suposta predominância do princípio do prazer no aparelho psíquico, que poderia ser depreendida de sua teoria sobre o recalque, até aquele momento. Duas dessas observações apresentadas no texto são emblemáticas da virada na teoria freudiana, com a pulsão de morte.

Primeiramente, a escuta, naquele período pós-guerra, dos relatos de sonhos dos soldados, que pareciam reproduzir e repetir, oniricamente, as situações traumáticas vividas na guerra. Depois, a experiência da brincadeira infantil, conhecida como *Fort-da*, em que Freud observa, mais uma vez, a repetição da situação de desprazer, em uma operação de presença e ausência, na qual a criança passa a repetir, incessantemente, a ausência do brinquedo. Em ambas as situações, Freud destaca: era o desprazer, e não o prazer, que estava em jogo.

Freud caminha minuciosamente pelas implicações que vão se desprendendo dessas observações, sem abster-se de encarar cada impasse com que se deparava, até supor, de fato, um mecanismo que se sobrepunha ao princípio do prazer. Isso o leva às últimas consequências, segundo as quais o objetivo de toda vida seria a morte (Freud, 1920/2020). Lacan conversa diretamente com essa afirmação freudiana, quando diz que “só há progresso marcado pela morte” (Lacan, 1975-76/2007, p. 121).

As consequências extraídas por Freud, a partir da criação do conceito da pulsão de morte, são centrais para os desdobramentos da psicanálise, especialmente com Lacan. Podemos encontrar essas consequências, por exemplo, no texto de dez anos depois, “O mal estar na civilização” (Freud, 1930/2020), em que Freud explora os antagonismos entre as exigências pulsionais e as restrições impostas pela civilização, a partir da perspectiva da pulsão de morte. Nessa linha freudiana, os processos psíquicos e culturais jogam um jogo de forças hostis, um contra o outro, mas dependem também desse jogo para existir.

É a ação concorrente entre pulsão de vida e pulsão de morte, tal como descrita em 1920, que dá origem e sustenta, ela própria, ao fenômeno da existência. Freud percebe, portanto, uma *satisfação*, e não um prazer, tanto na

pulsão de vida, sexual, como na pulsão de morte.¹⁶ Segundo Vieira, “foi justamente para dar conta desta morte na vida, que poderia igualmente ser retomada a partir da ligação entre dor e prazer, que Lacan teorizou o gozo” (Vieira, 1999, p. 3).

Cabe destacar que, apesar de a pulsão de morte encontrar parte de suas vias de satisfação pelo ódio ou pela violência, ela não é boa ou má em si mesma.¹⁷ A pulsão de morte se classifica como tal com relação à sua satisfação, puramente. Trata-se de uma caracterização quanto à quantidade e não à qualidade – potencialidade que não pode ser qualificada em sua origem.

A pulsão de vida estaria, assim, a serviço de uma sociabilização (sempre parcial) da pulsão. Parcial porque há sempre um retorno de um “insociabilizável”, cujo objetivo é se satisfazer. Seguindo a proposta freudiana, a necessidade de inserir-se em uma comunidade exige uma forte gestão da pulsão de morte, para que haja relação social. Essa gestão é, contudo, sempre furada, por onde vemos escoar a pulsão de morte que, paradoxalmente, destrói e sustenta a vida individual e comum.

A satisfação promovida pelas primeiras experiências de vida (o cuidado, a regulação, a realização das necessidades etc.) – decerto excessivas, nos termos energéticos freudianos –, passam por um processo de interdição, tornando-a intolerável, submetida ao que Freud chamou de castração, como veremos mais adiante. Segundo as elaborações freudianas acerca da pulsão de morte, essa satisfação, agora chamada de gozo, “[...] orienta um retorno incessante de excitações irreprimíveis, uma força constante que desequilibra, sexualiza, torna o sujeito desejante e não máquina reflexa” (Braunstein, 2007, p. 23).

Ou seja, não é que o prazer, o júbilo e o desejo não se incluam nisso que chamamos de gozo. Não obstante, há certamente um inassimilável ou algo que resta dessa excitação excessiva que invade o aparelho psíquico, um aparelho de gozo, resistente, constante, operador, e mais-além do princípio do prazer.

¹⁶ Lacan aborda essa diferença entre satisfação e prazer em seu *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-60/2008).

¹⁷ C.f. *O mal radical em Freud* (Garcia-Roza, 2015).

Passamos de carne amorfa¹⁸ a um objeto para o gozo (o gozo da linguagem, da incidência da palavra na carne), para que possa tornar-se um corpo, objeto de desejo do Outro. Um corpo, ao mesmo tempo, interditado e gozante e, desta forma, vivo.

“Toda definição de corpo como soma de órgãos, objetos ou pedaços menores, faz dele um conjunto morto, organizado e mantido uno pelo significante, deixando escapar o que o anima que necessariamente está além (ou aquém) deste” (Vieira, 1999, p. 5).

Acompanhar essa constituição do corpo com relação ao gozo coloca, de modo mais claro, sua dimensão de negatização, supressão, perda sobre a qual pode erigir o desejo. É, no entanto, seu aspecto de apresentação e, mais ainda, o que se faz com essas apresentações de gozo, na vida, o que promove os questionamentos centrais desta tese. O que se pode fazer quando esse gozo inapreensível irrompe e se apresenta, sem que seja por seu escamoteamento ou por sua perda?

1.5

Feminino e masculino

No texto “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos” (1925/2018), Freud abre algumas perguntas sobre a distinção entre o menino e a menina. “Posição feminina” (Freud, 1925/2018, p. 261) é como o autor denomina, no complexo de Édipo, o desejo de substituição da mãe como objeto de amor paterno.¹⁹ É interessante notar que, nesse texto, Freud escreve,

¹⁸ Aludimos, aqui, à leitura que Lacan faz de Maurice Merleau-Ponty e suas elaborações sobre a carne. Merleau-Ponty se debruçou, especialmente em *Le visible et l'invisible* (1979), sobre uma distinção entre a carne e o campo das ideias, bem como sobre o laço possível entre os dois (1979, p. 193). Em “Radiofonia” (1970/2003), Lacan separa “carne” e “corpo”, a partir das marcas impressas pelos signos, que provocariam uma redistribuição de gozo, instituindo tal separação (1970/2003, p. 407-408). Acompanharemos, ao longo da tese, a constituição desse corpo de gozo, proposto por Lacan.

¹⁹ C.f. *Mães* (Barros; Vieira, 2018).

com todas as letras, o reconhecimento de que a posição feminina é inerente a ambos os gêneros, masculino e feminino (Freud, 1925/2018, p. 261), propondo, assim, uma disjunção entre “feminino” e “mulher”.

Os desenvolvimentos do complexo de Édipo, contudo, ainda colocavam questões para Freud, com relação às meninas, especificamente. Ainda que a dita posição feminina fosse também localizada nos meninos, o texto freudiano pretende pensar, como indica o próprio título, as consequências psíquicas da anatomia, no menino e na menina. Para isso, Freud faz um retorno minucioso sobre sua teoria da castração.

A autora Toril Moi faz uma interessante releitura da teoria da castração, em Freud, para chegar à noção de feminino, em Lacan, a partir de Beauvoir, Wittgenstein e Cavell, desde uma perspectiva feminista. Para Moi, a castração é o que produz o que se chama de feminilidade, no sentido dos atributos, símbolos, normas etc (2004, p. 841-878). A feminilidade, assim, distingue-se do que chamamos de “feminino”. Para Miller, a suposição de um gozo feminino abriu a Lacan, justamente, a possibilidade de sair da dialética da castração, da inveja do pênis (2011a. Inédito), que engendraria essa feminilidade assentada na nossa cultura.

“O conhecimento da diferença anatômica” (Freud, 1925/2018, p. 268), ou seja, o que se produz de narrativa sobre ela, ou, ainda, sua apreensão pela ótica do Outro é o que a constitui como diferença mesma, e não uma suposta essência ou naturalidade biológica. Dito de outro modo, não há uma verdade sobre a diferença anatômica, reconhecida na carne, que não seja enquadrada como tal pelas palavras que fornecem os subsídios para que se nomeie um corpo.

Dessa maneira, no texto “Sobre a sexualidade feminina” (1931/2018), Freud abandona a tentativa de “paralelismo entre o desenvolvimento feminino e masculino” (Freud, 1925/2018, p. 287), que derivaria de uma aplicação simétrica da teoria da castração para os meninos e meninas, como se houvesse uma complementariedade entre os gêneros, que só poderia encontrar suas explicações em uma crença no destino biológico e não cultural. No entanto, é interessante observar como o próprio Freud aponta para o fato de que, ao tentar abordar a sexualidade feminina, depara-se com “a contínua comparação com situações no

caso do homem” (Freud, 1925/2018, p. 288), atestando o que veremos, com Lacan, situar-se como o lugar do vocabulário de referência da cultura o dito “mundo masculino” (a referência fálica como organizadora da comunicação).

Ao desenvolver sua teoria sobre os estágios da sexualidade feminina, com relação ao complexo de Édipo, Freud encontra um impasse: ainda que faça um grande esforço de estratificar esse desenvolvimento, parece-lhe impossível encontrar uma temporalidade que situe suas fases (Freud, 1925/2018, p. 294). São patentes no texto freudiano os tropeços que a sexualidade feminina lhe impõe, à medida que tenta nomeá-la. De todo modo, podemos extrair, deste texto, a conclusão freudiana de que aquilo que se pode dizer sobre a feminilidade – especialmente seus impasses – diz respeito aos modos de satisfação pulsional, tanto nos homens quanto nas mulheres (Freud, 1925/2018, p. 303 e 304).

Dois anos depois, Freud segue com suas perguntas sobre o tema do feminino, e escreve o texto “A feminilidade” (1933/2018). “Sobre o enigma da feminilidade, ruminaram os seres humanos de todos tempos [...]” (Freud, 1933/2018, p. 316) – é assim que o psicanalista abre este escrito.

O enigma é sustentado por Freud. Diante da constatação da impossibilidade de designar a feminilidade a partir de dados biológicos, o autor vai além e diz que tampouco se trata de satisfazer-se ao dizer que tal ser humano se comporta de um modo masculino ou feminino, ou mesmo de supor uma “distinção psicológica” entre os dois – encarnada no par passivo/ativo, por exemplo (Freud, 1933/2018, p. 316 e 317).

Diante de tanta obscuridade quanto ao tema, Freud destaca a linha de pensamento que parece assegurar-lhe alguma coisa: há uma “relação particularmente constante entre feminilidade e vida pulsional” (Freud, 1933/2018, p. 318). Segundo a observação freudiana, as influências culturais que recaem sobre a mulher, designando-lhes um papel social, favorecem um modo de satisfação específico, atribuído ao gênero, vinculando, para o autor, feminino e pulsão de morte (Freud, 1933/2018, p. 318). Tal vinculação, portanto, encontra sua raiz na anatomia, mas apenas na medida em que a anatomia é tomada no discurso – isto é, como um destino na cultura – e não como dado biológico *a priori*.

No texto “A significação do falo” (1958a/1998), Lacan retoma as elaborações freudianas relativas à diferença anatômica entre os sexos. Sua leitura enfatiza as *funções* dos termos envolvidos no tema, mais do que seus atributos, que lhes confeririam valores absolutos. Além disso, vemos Lacan dar peso à ideia de que os mitos, complexos, o falo etc., são da ordem do artifício; *necessidade discursiva* e não dado biológico (Lacan, 1958a/1998, p. 693).

Dito de outro modo, este texto deixa bem claro que, na leitura lacaniana, os termos freudianos encontram seu valor clínico²⁰ na diferença de lugar que ocupam em uma estrutura (Lacan, 1958a/1998, p. 693). Somos matéria da estrutura da linguagem; nossa relação com a palavra institui nosso ser como ser do discurso, o que abole qualquer ideia de uma essência psicológica ou biológica que conteria nosso real (Lacan, 1958a/1998, p. 695). Não há real sem discurso.

Não se trata, contudo, como aponta Lacan, de conferir à teoria psicanalítica um culturalismo, mas de encontrar, nas leis do inconsciente, o movimento de discurso, que ele designa por “cadeia de significantes” – entre a qual, podemos encontrar lugar para o sujeito do inconsciente, como seu puro efeito (Lacan, 1958a/1998, p. 696).

Assim,

“[...] o falo é um significante, um significante cuja função, na economia intra-subjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em seus mistérios. Pois ele é o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos de significado, na medida em que o significante os condiciona por sua presença de significante (Lacan, 1958a/1998, p. 697).

O falo, portanto, como significante que inaugura a cadeia, na medida em que se torna velado pelo pudor, produz o jogo de oposições em que se movimenta o discurso, em cujo interior encontramos as posições de sujeito, objeto, bem como a demanda e o desejo (Lacan, 1958a/1998, p. 698 e 699). Dessa maneira, a mãe, por exemplo, não é mais privilegiada por sua figura imaginária, como no romance edípico, mas apenas na medida em que se oferece como “prenhe desse Outro” (Lacan, 1958a/1998, p. 697). Do mesmo modo, os órgãos genitais não encontram

²⁰ “É somente com base em fatos clínicos que a discussão pode ser tomada” (Lacan, 1958a/1998, p. 693).

sua importância nos dados anatômicos, mas no lugar que ocupam no discurso (Lacan, 1958a/1998, p. 698).

1.6

O significante do nome do pai

Da maneira como Lacan toma a teoria saussuriana, um significante é aquilo que dá lugar aos significados, 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 aceito em uma comunidade. O primeiro ou o segundo, sozinhos, não significam a si mesmos.

Ainda assim, aquele que se depara 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 equivocar-se. 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 atributos 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).

Importante dizer, também, que 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, instaurando uma hierarquia de sentidos. Lacan vai chamar este significante de nome do pai (Lacan, 1960a/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 incluir-se 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 significativa (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1991, p. 56).

Ou seja, temos uma rede de significantes, uma combinatória de traços que dá lugar aos significados, limitada por um significante primordial, o nome do pai, que a institui. Este, por sua vez, é um significante da falta, um S_1 , a partir do qual, S_2 poderá ligar-se a S_3 , e assim sucessivamente. Na história-trama de cada pessoa, S_2 terá um nome mais ou menos estável, assim como S_3 etc., apenas na medida em que exista um S_1 que, “como tal, ele é impronunciável” (Lacan, 1960a/1998, p. 833).

Trata-se da 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, segundo esta perspectiva.

A articulação dos significantes, assim, 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, promovendo efeitos de significação.

No livro *Os casos raros, inclassificáveis, da clínica psicanalítica: a conversação de Arcachon* (Miller, 1998), é amplamente trabalhada a ideia das múltiplas possibilidades de pontos de basta, não restritas ao nome do pai – nesse caso, com relação à estrutura clínica da psicose. Quando nos deparamos, cada vez mais, com casos em que o nome do pai parece não operar, nem, tampouco, encontramos uma apresentação reconhecida como classicamente psicótica (em relação aos fenômenos elementares, mas também às formas de laço social), essa possibilidade de modos diversos de estabilização e amarração surge, na conversação de Arcachon, como importante orientação clínica.

É como desenvolve Vidal, em seu texto “Édipo, sonho de Freud” (2013): Lacan localiza o Nome-do-Pai (com esta grafia mais grandiosa, segundo o autor) nos enredos imaginários edípicos, ou no Pai da Horda do mito freudiano, para dizer, ao final de seu ensino, que se trata, inversamente, de pluralizar os nomes do pai (com essa grafia menos pomposa, escolhida por nós, nesta tese). Com essa virada, são muitas coisas, ou “qualquer coisa”, o que pode funcionar como pontos de basta. Isso abre à possibilidade de que, ao prescindir do pai, cada um possa inventar, por exemplo, em sua análise, algum ponto qualquer que lhe sirva como amarração inédita (Vidal, 2013, p. 34). Voltaremos a essa ideia, mais adiante, com a abertura de novas possibilidades de amarração para o corpo.

Retomando: para Lacan, 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 – uma 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.

Na lição de 19 de março de 1974, do Seminário *Os não-tolos erram* (Inédito), o próprio Lacan aponta para a incidência das múltiplas possibilidades de amarrações e estabilizações, prescindindo do nome do pai como única via possível de laço social. Em vez de supor como única possibilidade de ponto de basta, unificador social, um significante que amarre o desfiladeiro de significantes subsequentes, encadeados e passíveis das mais variadas significações, Lacan propõe, com sua teoria dos nós – voltaremos a isso mais adiante – a produção de uma trama de muitas existências (1974. Inédito).

1.7

Gozo fálico e gozo feminino

Retomemos nosso fio, dizendo que toda essa organização significante que confere a alguém a possibilidade de dizer que se tem uma história de si, não é movida por outra coisa senão aquela satisfação, a que vimos definindo como gozo. Nossas narrativas são sustentadas no paradoxo freudiano, entre a satisfação do prazer e do desejo de se viver em comunidade, e a satisfação da pulsão de morte, inerente à vida.

Em seu *Seminário, livro 20* (1972-73/2008), Lacan nomeia como *gozo fálico* aquele que corresponde à satisfação da fala, da comunicação (Lacan, 1972-73/2008, p. 70). É o próprio esforço de “esclarecimento inteiramente apreensivo”²¹ (Lacan, 1972-73/2008, p. 72) acerca do gozo que leva Lacan a

²¹ Lacan está se referindo ao livro “O título da letra” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 1991).

supor um gozo fálico e, conseqüentemente, um Outro gozo, relativo ao que resta sempre como um impossível de se apreender (Lacan, 1972-73/2008, p. 72).

Lacan chamará, assim, de gozo fálico, este que se engendra no desejo e permite o acesso à linguagem, compartilhada no Outro. “O gozo fálico é possível a partir da inclusão do sujeito como súdito da Lei no registro simbólico, como sujeito da palavra que está submetido às leis da linguagem. O gozo sexual faz-se, assim, gozo permitido pelas vias do simbólico” (Braunstein, 2007, p. 32).

O amparo teórico para situar este gozo é o complexo edípico de Freud. O falo, como ordenador do gozo, que permite um acesso limitado à satisfação, será o significante do desejo, atrelado à função do significante do nome do pai. A função da Lei é instaurada por este significante. O falo será, nesta leitura, o símbolo da falta, veiculado no discurso pelo significante primordial (Lacan, 1957-58/1998, p. 561).

Ao mesmo tempo em que o gozo fálico veicula esse registro da satisfação, vinculada à comunicação, ele também testemunha sua impossibilidade estrutural. Essa impossibilidade se coloca a partir da incompletude, observada nas tentativas de justeza da compreensão, o que Lacan traduz pela impossibilidade estrutural da relação entre os sexos (Lacan, 1972-73/2008, p. 72) – o famoso e polêmico aforismo lacaniano, segundo o qual *não há relação sexual*.

Se o gozo fálico serve às oposições e marcas do jogo significante, como dissemos acima, para que serviria esse Outro gozo, cuja satisfação não se encontraria referida ao compartilhamento da comunicação? De que se trata nesse gozo que não se enquadra, distinto do fálico?

Segundo Lacan, as mulheres testemunhariam esse gozo pela posição que ocupam com relação ao falo, na cultura. Ele diz: “quando um ser falante qualquer se alinha sob a bandeira das mulheres, isso se dá a partir de que ele se funda por ser não-todo a se situar na função fálica” (Lacan, 1972-73, p. 78-79).

A nomeação dessa posição específica, de um gozo *nãotodo*, testemunha, portanto, a existência de um gozo que não se enquadra na totalidade promovida pela satisfação do gozo fálico; um gozo “fora da maquinaria do Édipo” (Miller,

2011b. Inédito). O feminino está situado, desse modo, do lado do gozo não todo, para Lacan.²²

A abordagem lacaniana disso, chamado de gozo feminino, dá-se pela via da lógica (Lacan, 1972-73, p. 80). Isso porque, segundo adverte Lacan, é impossível abordar este outro gozo sem um “anteparo” (Lacan, 1972-73, p. 82).

As ideias de sexualidade feminina e feminilidade dão passos importantes, quando passamos à égide do gozo. Falar em gozo feminino, quando seguimos essa linha, não se restringe ao gozo sexual da mulher – justamente, como gozo sexual, estaria enquadrado no gozo fálico.

A feminilidade se especifica por um desdobramento do gozo, que não se reduz simplesmente à oposição vagina-clitóris. [...] A problemática feminina decorre das modalidades segundo as quais a função do falo se exerce no nível do inconsciente como a função de um significante, e da maneira pela qual os sujeitos se declaram assujeitados à sua lei (André, 2011, p. 247).

Para André, o *Seminário, livro 20* (1972-73/2008)

[...] apresenta como que uma elaboração que religa dois termos opostos *a priori*: o *significante* e seu efeito de significado, por um lado (daí a função fálica), e o *gozo*, por outro lado. É na intersecção desses dois campos que vem se colocar a questão da feminilidade, precisamente na medida em que ela revela onde esses dois campos se recobrem ou se disjuntam (André, 2011, p. 247).

Dessa maneira, não se trata de dizer da existência de dois gozos, fálico e feminino. O que temos formalizado no *Seminário, livro 20* (1972-73/2008), é um desdobramento do gozo, nisso que se encontra, em parte, organizado pela função fálica e nisso que se desprende dela, como uma irrupção daquilo que não pôde ser compartilhado, segundo as leis do Outro.

Trata-se de uma lógica não dicotômica e não binária, que não permite construir um conjunto fechado ou um Todo universal, mas que funciona como um Não-todo, que deixa o conjunto em estado aberto e obriga seus elementos a serem

²² Relembramos, aqui, a escolha feita pela grafia “não todo”, com minúsculas, sem espaço e sem hífen, citada na introdução da tese, como auxílio à nossa tentativa de, com esse gozo, sair do registro do dual e do binário.

considerados um por um, sem uma definição prévia para todos (Bassols, 2021, p. 187).

Chamar de gozo feminino significa situá-lo na abertura deixada com a pergunta freudiana, acerca do que quer uma mulher. Segundo André, “[...] a feminilidade é a problemática de um ser que não pode se assujeitar inteiramente ao Édipo e à lei da castração” (André, 2011, p. 246). Isso implica uma virada em direção ao gozo, em sua acepção distinta do prazer, tornando-se menos “uma questão de identidade” e mais uma questão de “gozo feminino” (André, 2011, p. 246). Para o autor, a questão da feminilidade desloca a centralidade do ensino de Lacan, do registro do desejo, ao registro do gozo.

Ao contrário do gozo, tal como depreendido de Hegel, como o gozo do Direito – empreendido por este e, também por ele, interdito e limitado –, o gozo lacaniano se definiria “como aquilo que se opõe ao útil: é, diz Lacan, *aquilo que não serve para nada*” (André, 2011, p. 249. Grifos do autor). Nos termos lacanianos, nesse sentido, o gozo sexual limita o gozo em geral; há um gozo que excede aquele que pode ser engendrado pela Lei. “O gozo sexual faz limite, porque depende do significante: é com efeito o significante que introduz a dimensão do sexual no humano” (André, 2011, p. 249). Lacan vai tratar, justamente, com a proposta de um gozo não-todo, daquilo que não cabe na Lei, e é aonde queremos chegar, trazendo para a discussão, nos próximos capítulos, os trabalhos de Pina Bausch e Hijikata Tatsumi, com o corpo.

Aquilo que chamamos de castração abre, então, acesso ao registro do gozo sexual, ao mesmo tempo em que produz um gozo de outra ordem, não da ordem de uma essência, mas da existência. “Nós somos jogados e gozados pelo gozo” (Lacan, 1972-73/2008, p. 76), por um gozo que opera à revelia da castração. Lacan acrescenta, ainda, que “[...] o gozo do corpo, se não há relação sexual, teríamos que ver para o quê isso pode servir” (Lacan, 1972-73/2008, p. 77).

Dito de outra forma: a castração possibilita que se engendre um gozo sexual, um erotismo, como movimento de vida, ao mesmo tempo em que vela um gozo que não se enquadra. Essa é dialética entre gozo fálico e gozo feminino, tal como encontrada no *Seminário, livro 20* (1972-73).

Existe um gozo correlato do ser, este ser que se mantém faltoso com relação ao significante e ao modo de existência do sujeito da cadeia significante. Esse gozo suporta o ‘eu sou’, na medida em que não seja inteiramente simbolizado pelo ‘eu penso’. Ele justifica que há ser e que este subsiste [...]. Este gozo nos é, certamente, quase inacessível, pois não correspondendo a desejo algum do sujeito, resiste a toda apreensão e a todo raciocínio significante. [...] de resto, se manifesta na maior parte do tempo sob aspecto de sofrimento. [...] este gozo do ser não é o gozo sexual (André, 2011, p. 251).

O termo “ser” aparece, aí, acompanhando Lacan em uma separação, evocada da filosofia, entre gozo do ser (gozo em geral) e gozo do significante (gozo fálico). “O ser [...] é o ser da significância. [...] reconhecer a razão do ser da significância no gozo, no gozo do corpo” (Lacan, 1972-73/2008, p. 77). Segundo André, “Lacan vai – com muitas nuances – reintroduzir do lado feminino” este gozo do ser, ou gozo do Outro (André, 2011, p. 254).

A divisão didática entre dois gozos pode levar à falácia de que há correlação a uma suposta divisão complementar entre os sexos, masculino e feminino. O que aprendemos, no entanto, é que “só há um significante da sexualização” (André, 2011, p. 251), quando articulada entre gozo fálico e Outro gozo. Ou seja, há o que se permite, o que se proíbe, e o que subsiste como impossível de se capturar na linha do significante. Não há, dessa forma, dois gozos, mas, sim, manifestações do gozo, regulado ou não pelo falo.

A relação entre o ser e o significante se reformula e se estabelece propriamente, no *Seminário, livro 20* (1972-73/2008), não como uma relação entre dois, em que um viria depois do outro, mas como uma relação que, ela própria, faz com que os dois gozos se constituam, simultaneamente. Segundo Serge André, essa abordagem inverte a ideia de que o significante viria colonizar o gozo do ser. Não há “realidade pré-discursiva” (André, 2011, 255). O ser só existe porque o significante imprime um recorte – e o significante do nome do pai imprime um recorte específico –, a partir do qual podemos supor – e, apenas isso – um “fora”, um real inacessível.

Uma vez instaurado um corpo, pela entrada do significante, poderá ser suposto um gozo que não se refere ao corpo como um conjunto, inserido no laço social. Poderá ser suposto porque se apresentará em alguns tipos de experiência, em que encontraremos essa relação “fundamentalmente claudicante” (André,

2011, p. 254) entre um corpo-conjunto e o que insiste em furar o conjunto e os discursos.

O percurso de Lacan, em seu *Seminário, livro, 20* (1972-73/2008), mostra que a experiência da sexualidade feminina – e vemos isso desde Freud – fica atribuída, em nossa cultura, a esse gozo do ser, não todo. Contudo, é preciso não ceder à limitação do significante “mulher”, identificando-o a uma anatomia específica, para compreender esse dito “gozo feminino”, mais como próprio a uma posição feminina do que a um gênero. Da mesma maneira, o gozo fálico não será, obviamente, restrito ao gênero masculino. Essa relação, explorada por Lacan, mostra que a divisão entre os gozos fala da constituição do ser, inserido na linguagem, e de sua falta-a-ser, ou seja, aquilo que não entra nesse enquadre da existência. O gozo fálico e o gozo feminino situam posições possíveis de satisfação na experiência humana, na qual o gênero encontra lugar apenas na medida em que promove satisfação, como qualquer outro significante.

Nesta perspectiva, quanto às fórmulas quânticas da sexuação, colocadas por Lacan, em seu *Seminário, livro, 20* (1972-73/2008), em um quadro com duas colunas, uma para a posição masculina e outra para a posição feminina, Serge André afirma com clareza o que se pode tomar, hoje, como um consenso, desde Freud: que “esta divisão não corresponde absolutamente à diferença anatômica entre os sexos” (André, 2011, p. 257). As diferenças entre os seres residem na posição subjetiva que cada um vai encontrar e estabilizar para si mesmo, com relação aos gozos fálico e não todo.

As fórmulas quânticas da sexuação colocam, em termos matemáticos, as posições que se pode ocupar com relação à castração. Do lado fálico, dito masculino, teríamos uma relação básica entre regra e exceção – cuja base encontramos no mito edípico freudiano, ilustrado em “Totem e tabu” (1913/2006). O pai primevo, enquanto exceção, permite que se funde a regra, um conjunto – nesse caso, dos homens. Ainda que os homens desse conjunto experimentem passear pela hierarquia estabelecida, ou mesmo testar os limites desse lugar da exceção, é ele que lhes fornece a garantia de que participam do grupo e, portanto, será um lugar do qual, desde a posição fálica, não será possível abrir mão (André, 2011, p. 258-260).

Já a coluna que indica a posição feminina, não fálica, mostra uma experiência de satisfação que não se funda na exceção e, por isso, não faz grupo. Falta a exceção, falta o conjunto. Para Freud, a saída possível para as mulheres era recusar essa falta e incluir-se do lado masculino. Ou seja, “as mulheres não teriam outra solução senão se dizerem castradas, como os homens” (André, 2011, p. 260). Solução um tanto artificial e precária, que não deixou de mostrar sua insuficiência para Freud, que chamava a sexualidade feminina de rochedo da castração (Freud, 1937/2017).

Lacan, por outro lado, ao supor, no feminino, uma experiência de gozo, “propõe uma nova via ao impasse do Édipo feminino ao qual chegou a doutrina freudiana” (André, 2011, p. 260). A coluna correspondente à posição feminina mostra que

[...] nenhuma mulher escapa à castração; [...] mesmo não escapando, no entanto, só se assujeita parcialmente a ela [...]. A feminilidade se revela como dividida diante da castração: uma mulher se desdobra, mais do que se unifica, sob o significante “mulher” (André, 2011, p. 261).

Dessa forma, nas colunas designadas para a posição masculina e a posição feminina, mais do que caracterizações do homem e da mulher, encontramos modos como a experiência pode enquadrar-se ou, por outro lado, como pode cindir-se, desagregar-se e desprender-se da organização fálica. Para Lacan, não é que haja dois gozos, mas que um gozo “suporta supor” (Lacan, 1972-73/2008, p. 152) a existência disso que se desdobra, desagrega e irrompe como descontinuidade. Para Bassols, Lacan “pôde, assim, situar o tema das posições sexuadas, a masculina e a feminina, o tema do desejo e do gozo, mais além dos ideais sociais promovidos pelos discursos normativos, mesmo quando assumem uma aparência científica” (Bassols, 2021, p. 187).

Serge André adverte que as reflexões propostas por Lacan em seu *Seminário, livro, 20* (1972-73/2008), com as fórmulas da sexuação, “são de uma complexidade e de uma sutileza excepcionais” (André, 2011, p. 261). Não se trata, portanto, de encontrar essências masculina e feminina, nem de fechar dois conjuntos fechados – fálico, para os homens; não fálico, para as mulheres. O que parece central nas fórmulas da sexuação é essa posição não toda, descontínua –

talvez exigida em nossa cultura mais a partir do significante “mulher”. Para Laurent, a mulher é “especialmente confrontada com a falta de um significante no Outro que viria nomear todas as mulheres. Lacan circunscreveu esse ponto numa fórmula lapidar: *A mulher não existe*” (Laurent, 2016, p. 20).

Encontramos, ainda, a nomeação desse gozo feminino como “gozo suplementar” (Lacan, 1972-73/2008, p. 79). Da experiência desse gozo como “suplemento”, Lacan esclarece: “Vocês notarão que eu disse *suplementar*. Se tivesse dito *complementar*, onde é que estaríamos! Recairíamos no todo” (Lacan, 1972-73, p. 80). Trata-se, portanto, da experiência de satisfação de um *a mais*, “*para além do falo*” (Lacan, 1972-73, p. 80).

1.8

Outras nomeações para o gozo feminino

Propomos uma breve recapitulação das nomeações possíveis que apareceram até aqui com relação ao gozo não-fálico, o que acabará por nos ajudar a delinear essa noção de gozo:

1- *Gozo feminino*: como dissemos, é a nomeação tradicionalmente usada, quando nos referimos às fórmulas quânticas da sexuação, no *Seminário, livro 20* (1972-73/2008). No entanto, exige, atualmente, que levantemos questões pertinentes às discussões sobre gênero, importantes de serem situadas e levadas em conta na decisão de se privilegiar ou não tal nomeação. Se, por um lado, causa equívocos, chamar de gozo feminino aponta também para o lugar destinado ao feminino na cultura, o que não pode ser ignorado.

2- *Gozo suplementar*: nomeação que aponta à não complementariedade do gozo não-fálico (ou seja, não se presta a oposições, comparações ou encaixes). No entanto, encontramos dificuldades com esse termo, na medida em que pode ser confundido com o lugar do objeto *a* – abordaremos no próximo capítulo alguns apontamentos sobre o objeto na constituição do corpo. Na Topologia, esse objeto será considerado, justamente, suplementar, na medida em que, quando o objeto se

apresenta, como furo, tudo se modifica, não sendo mais possível que este se tape pelas bordas.

3- *Gozo místico*: não abordamos anteriormente essa nomeação, mas ela também aparece no *Seminário, livro 20* (1972-73/2008). Tal designação daria conta da experiência do gozo, na psicose, ou mesmo da estátua de Santa Teresa, em Roma, conforme o exemplo de Lacan, mas de uma forma completamente indizível, inefável e desarticulada do mundo, do corpo, o que se distancia de nossa tentativa de encontrar materialidade para este gozo.

4- *Gozo do corpo*: diferente, aqui, do corpo tal como estabilizado no estágio do espelho, aponta para a dimensão do corpo que goza de si mesmo. Essa nomeação traz o possível problema de fazer parecer tratar-se de um gozo puramente autístico, sem possibilidades de laço.

5- *Outro gozo*: é uma nomeação que também aparece no *Seminário, livro 20* (1972-73/2008), apontando para o gozo de uma alteridade radical, também chamada de Outro sexo. Essa nomeação parece ser mais aberta às possibilidades para algum lugar no coletivo, no laço social.

6- *Gozo nãotodo*: um gozo nãotodo referido ao falo. Trata-se de uma forma de falar desse gozo, colocando a questão de se é possível separar esse Outro gozo do gozo fálico, ou se ele será sempre *nãotodo*;

7- *Gozo opaco*: por fim, destacamos esse termo, usado para dar conta desse gozo como opaco ao sentido; opaco ao que se apreende nas significações cristalizadas na linguagem.

Nesta tese, privilegiaremos os três últimos termos, entendendo serem aqueles que mais se aproximam das articulações concernentes à nossa hipótese, entre este Outro gozo, corpo, escrita e um lugar possível de coletivização desse gozo, recorrendo às danças/escritas de Pina Bausch e Hijikata Tatsumi, como demonstração.

Tais articulações nos levam a pensar se é possível conceber um corpo que não seja aquele do estágio do espelho – um corpo fálico, podemos dizer? Costumamos considerar o “não-fálico”, *no* corpo fálico, *nos* furos. Um corpo que se constitui referido a um vazio essencial, ora estabilizado pelo furo, ora angustiado, quando satura este furo.

A posição feminina, posição própria a esse gozo opaco, delimita um corte e produz a crença em um mais-além do falo. Da mesma forma, só se pode dizer de um Outro gozo, a partir da função fálica. “É preciso que se passe por esta [pela castração] para que se desenhe um bordo para além do qual um lugar seja furado por um mais-além” (André, 2011, p. 264).

Como pensar, então, uma corporeidade para um gozo nãotodo, mais-além do falo? Poderíamos depreender, da maneira como Lacan aborda o impasse da sexualidade feminina, uma abertura para a possibilidade de um gozo nãotodo, que se apresente como tal, sem fazer conjunto ordenado pelo falo e sem ser afogado na angústia? Encontraríamos, nesse Outro gozo, que convida a um desdobrar-se sob o significante, mais que um unificar-se, maneiras de coletivização, nãotodas submetidas às exigências fálicas?

Os corpos

A partir das questões deixadas no último capítulo, abordaremos algumas possibilidades de se pensar a constituição do corpo, que não o corpo isoladamente biológico, mas articulado à noção de gozo, propondo, também, um primeiro giro em direção ao campo da dança.

Primeiramente, vamos retomar a constituição do corpo, tal como abordada por Lacan, com a operação do estádio do espelho (1949/1998). A demonstração dessa constituição, acrescida do esquema óptico (1960b/1998), proposto por Lacan, permitirá localizar uma hipótese de que o gozo que estabiliza a imagem de si, nessa operação, é o gozo fálico, não apenas com relação à forma que se vê (o que confere um sentido imaginário para o falo), mas, especialmente, com relação ao falo como o ponto cego que sustenta a imagem do espelho – “o falo virá, a partir daí, sob a forma de uma falta” (Lacan, 1962-63/2005, p. 49).

Nesse sentido, o corpo e a imagem, tal como tomados no balé clássico, servirão para aplicarmos essa operação. Cria-se, no balé clássico, a imagem do corpo e do gesto ideal, referidos ao paradigma fálico, dando exemplo, tanto da estabilização por ele promovida, como de suas angústias e adoecimento. Veremos que há gozo nesse corpo do espelho, assim como há gozo na angústia – ambos referidos àquele ponto cego.

Em seguida, perguntaremos se as quebras de paradigma próprias à dança contemporânea poderiam nos ajudar a pensar uma corporeidade para o Outro gozo, não todo – ou seja, distanciando a constituição do corpo da referência fálica, como única estabilização possível. Como os gestos coreográficos podem fazer corpo, a partir das diferentes modalidades de gozo, sem a consistência do gozo fálico?

Podemos pensar, acompanhando essa breve história da dança, a passagem de um corpo pretensamente eterno, que passa a sensação de um “sempre igual”, para um corpo que se inscreve em uma instantaneidade, na captura de um tempo

outro, sem utilidade ou replicabilidade? Isso nos ajuda a pensar a passagem de um corpo do espelho, fálico, para um corpo não todo? Dizer de um corpo que não se replica implicaria dizer que ele não se compartilha no coletivo?

Para percorrer tais questões, vamos nos debruçar, neste segundo capítulo, especialmente nas montagens coreográficas de Pina Bausch. Ao não se prestarem ao jogo de sentidos, comum à ordem fálica, elas parecem nos mostrar que, sim, é possível fazer-se um corpo, na dança, que não aquele do espelho (amparado na tradição). É possível, ainda, que ele se reproduza nas coreografias da Pina, ao modo de suas colagens, justamente a partir do sem sentido que se imiscui ali. Seria isso um fazer corpo com o sem sentido do Outro gozo?

2.1

O corpo do espelho

Para abordarmos o corpo, tal como constituído na operação que Lacan chamou de “estádio do espelho”, em 1949, é preciso situar, primeiramente, o registro que chamamos de “imaginário”. Lacan dirá que os sentidos (as significações) se alojam neste registro (1974/2011, p. 14). Trata-se do campo que comporta 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 biografias de redes sociais.

O *eu* freudiano ficará mais associado ao registro do imaginário e será, assim, o nome para a dimensão da existência tributária dos sentidos. A construção de uma unidade egóica, narcísica, se dará a partir do Outro – aquela alteridade distinta dos muitos outros, que podemos chamar de nossos semelhantes –, que precede o ser falante, distribuindo-se entre simbólico e real, de onde ele poderá tirar os subsídios para sustentar uma existência para si.

Em sua teoria do estádio do espelho²³ (1949/1998), Lacan vai dizer que o ser, mergulhado na linguagem, vê, no espelho, alguma coisa que não existe sem o suporte do Outro. Quando o bebê repete inúmeras vezes aquela brincadeira típica de olhar-se no espelho e olhar para o outro que o carrega, seguido por uma risada, por exemplo – uma experiência jubilatória, Lacan vai dizer –, é a unidade egóica que está se constituindo (1949/1998, p. 97). Esse corpo anterior à imagem, “um conjunto caótico de sensações orgânicas” (Brousse, 2014, p. 3), mais uma fragmentação do que um corpo, começa a enlaçar-se ao mundo externo, ao localizar uma imagem no espelho, supostamente vista por um Outro. Aquele júbilo poderá enquadrar-se, em parte, neste processo, pelo que chamamos de uma boa forma, adequada ao eu, mas também restará, em parte, como excesso, o que chamamos, anteriormente, de um júbilo mais radical, um real enlaçado a essa imagem.

A suposição – sempre incerta – sobre o que o Outro vê instaura um desarranjo fundamental entre o que se vê e alguma verdade sobre aquilo. É só a partir de uma conclusão, que inclua esse ponto cego do olhar do Outro, que aquele bebê no espelho será identificado como um “si mesmo”. Essa operação contará com palavras, olhares, cheiros que compõem uma cena, que funcionarão, por sua vez, como marcas significantes – sustentação simbólica para aquilo que está em plena construção.

Nota-se, desde já, a impossibilidade de isolar os três registros – imaginário, simbólico e real. Isso porque é no arranjo possível entre os três registros que a constituição do corpo se dará: com a consistência da imagem, as balizas do simbólico e o furo do saber – é assim que o real costuma se apresentar para aqueles que se encontram imersos no gozo fálico.

Importante ressaltar nossa compreensão, aqui, de que essa estabilização do estádio do espelho se organiza segundo as referências fálicas, como vimos afirmando, abordadas anteriormente, com a teoria do significante do nome do pai. Como diz Brousse, a imagem do corpo se unifica, nesta operação, segundo “valores fálicos” (2014, p. 10). Encontramos apoio para esse entendimento, em Lacan, quando ele diz que o gozo fálico serve à finalidade da falácia de que o

²³ O espelho é tomado, por Lacan, como uma metáfora do pequeno outro, e não como o objeto concreto que conhecemos.

gozo seria adequado à relação sexual (1972-73/2008, p. 153). Podemos entender que se trata, na operação do estádio do espelho, de um aparelhamento do gozo que serve ao engodo da boa forma, da unidade egóica, da complementariedade etc.

Ao longo da tese, pensaremos, justamente, que outras estabilizações possíveis existem para dizermos que se fez um corpo, distintas desta, referida ao paradigma fálico, que incluam o que vimos chamando de Outro gozo. Para Miller, trata-se de uma báscula no ensino de Lacan: passar, do corpo pensado a partir do registro do imaginário, para o corpo definido “a partir do gozo de si mesmo” (2011c. Inédito), desprendido do fenômeno dialético do estádio do espelho.

Retomando: a certeza de que aquela imagem no espelho corresponde a um *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 ponto cego: *o que o Outro, que me olha, quer de mim* (Lacan, 1962-63/2005, p. 14)? Esta, de todo modo, será sempre uma pergunta sem resposta correspondente. Instaure-se, com ela, uma passagem “da insuficiência à antecipação” (Lacan, 1949/1998, p. 100): da insuficiência de resposta para a 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 estádio do espelho erige, assim, uma estrutura contornada, chamada de *eu*, na medida em que engendra uma verdade perdida sobre o desejo do Outro. Essa verdade perdida permanece no corpo, 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. Importa sublinhar, assim, que há uma medida de gozo que significantiza o corpo e uma medida de gozo que fará seus caminhos para apresentar-se – leia-se: satisfazer-se.

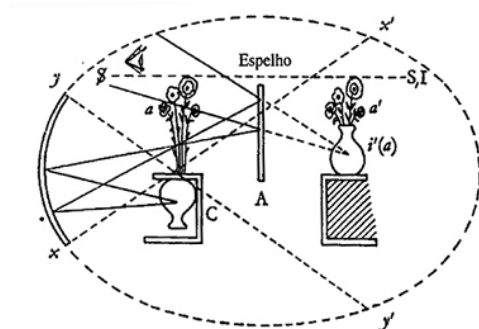
E o que permite que se produza um laço entre o corpo fragmentado e a imagem?

Lacan se utiliza da chamada ilusão do buquê invertido, de Henri Bouasse, o que chamamos de esquema óptico, para explicar esse laço entre corpo e mundo exterior (1960b/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 – o espelho plano.

Mais tarde, em seu *Seminário, livro 10* (1962-63/2005), Lacan situará, nesse ponto, o que chamou de objeto *a*, um lugar para a falta, o resto, em suas diversas apresentações corporais – oral, fálica, anal, acrescentando a voz e olhar, enfatizando o objeto e não o que Freud chamou de “fase”. Tais objetos se localizam nas zonas erógenas, sendo eles, tanto o ponto de encontro, como de oposição entre corpo fragmentado e imagem. São esses objetos que fazem a costura entre o organismo e o mundo exterior (Lacan, 1960b/1998, p. 683).

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



(Lacan, 1960b/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 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 uma unidade egóica, as flores ficarão fora do vaso; quer dizer, o corpo fragmentado se desvela. As zonas erógenas, diz Brousse, são localizações, no corpo, de experiências de gozo, de uma satisfação primordial perdida, que “grampeiam” a imagem e o corpo

fragmentado (2014, p. 8). Podemos dizer, também, com Vieira, que “vida e morte se conjugam nos buracos do corpo, onde se fixa o objeto” (1999, p. 4).

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), como veremos em seguida. Dito de outra maneira, o rompimento da imagem unificada provoca o encontro com algo que é, tanto da ordem do horror, quanto do mais íntimo e familiar nosso. Esse encontro, Lacan chamou de angústia (Lacan, 1962-63/2005, p. 60).

O corpo grampeado à imagem mantém os objetos *a* fora da cena, permitindo que ela exista em sua estrutura bem montada, de acordo com um ideal. Essa cena, Lacan a situa como a *fantasia fundamental*, aquilo que sustenta a existência de um corpo que se satisfaz, na medida em que os objetos *a* são subtraídos (Lacan, 1958b/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) – lembrando que a realidade se distingue do real –, segundo o referencial fálico. O aparecimento do objeto *a* na cena produz o que Lacan chamou de angústia, em seu décimo *Seminário* (1962-63/2005), e será um dos modos de encontro com o real.

2.2

Objeto *a*

Vimos que Lacan coloca o que chamou de objeto pequeno *a* ou, simplesmente, objeto *a*, na borda entre o corpo fragmentado e a imagem unificada

de si. Nessa borda, encontramos as zonas erógenas freudianas, condensadoras daquilo que é mais visceral e, ao mesmo tempo, mais rechaçado, relegado à condição de resto.

Lacan dedicou um seminário inteiro a falar desse objeto, que ganha um relevo importante para a psicanálise lacaniana, podendo ser considerado, inclusive, bússola clínica, sendo nomeado, por Lacan, como o objeto de sua contribuição para a psicanálise. Isso porque, como veremos, a aproximação a esse objeto, cuja apresentação faz surgir o que chamamos de angústia, será aquilo que também dará indícios da presença de um gozo que perturba o corpo. O caminho desta tese segue a ideia de que, em uma análise, mas também na arte, por exemplo, esse gozo poderá abrir-se a outras apresentações, distintas do objeto da angústia, mais do lado das invenções, às quais nos aproximaremos, com as montagens de Pina Bausch e Hijikata Tatsumi.

O objeto do qual Lacan fala, em seu décimo seminário é, ao mesmo tempo, objeto da angústia e objeto do desejo (Lacan, 1962-63/2005). O objeto *a* encontra seu lugar nessa tensão entre angústia e desejo, na medida em que sua aparição, por um lado, rompe a cena, promovendo angústia, mas, por outro, sua localização, quando subtraído da cena, permite que a roda do desejo prossiga com seu movimento.

Isso que Lacan chama de dialética do desejo, acompanhada a partir do experimento do buquê invertido, tem, em seu pivô, um resto que fica fora da imagem especular (Lacan, 1962-63/2005, p. 49). Essa dialética institui um corpo, a partir de duas dimensões:

De um lado, a reserva imaginariamente imperceptível, embora esteja ligada a um [...] instrumento que, apesar de tudo, de vez em quando deverá entrar em ação para a satisfação do desejo: o falo. Do outro, o *a*, que é o resto, o resíduo, o objeto cujo status escapa ao status do objeto derivado da imagem especular, isto é, às leis da estética transcendental (Lacan, 1962-63/2005, p. 49-50).

Dito de outra forma, o corpo se sustenta em uma relação entre aquilo que se ordena, segundo um instrumento que fornece subsídios para essa organização, chamado de falo – sob a forma de uma falta –, e aquilo que não se especulariza nessa imagem faltosa, e que reaparecerá sob a forma de um resto. Aí encontramos

a ambiguidade dessa constituição do corpo, segundo as leis do falo: é uma falta relativa ao desejo do Outro que engendra a possibilidade de o desejo existir, como movimento, em torno de um vazio, e é essa falta mesma que, quando aparece, na imagem, com a materialidade do resto, impede o movimento desejante, irrompendo como angústia.

“O *a* [...] não é visível naquilo que constitui para o homem a imagem de seu desejo” (Lacan, 1962-63/2005, p. 51). Ao mesmo tempo, “o homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos” (Lacan, 1962-63/2005, p. 58). Ou seja: a imagem especular (o vaso, com as flores dentro dele) não comporta esse resto não especularizável, sem o preço da angústia. Paradoxalmente, é nele mesmo que reside o que nos é mais íntimo, como a nossa casa.

Daí podemos entender a famosa frase de Lacan, segundo a qual a angústia seria *a falta da falta*. No lugar que deveria ser sustentado pela tensão entre o falo, como veículo da falta, e o objeto, como extraído da cena, aparece *alguma coisa* (Lacan, 1962-63/2005, p. 51-52), que é, concomitantemente, mais íntima e repugnante em nós mesmos.

Lacan aborda de diferentes formas a experiência dessa aparição de alguma coisa nesse lugar, em que deveria ser sustentada uma falta. Uma delas é recorrendo ao infamiliar²⁴ freudiano, já evocado aqui, anteriormente. A aparição desse objeto *a*, que nos convoca a um pensamento extremamente lógico, ganha importante concretude, quando visitamos o *unheimlich* de Freud. “Existe alguma coisa da ordem do *a* que aparece no lugar [...] do *Heim*, que é o lugar do aparecimento da angústia” (Lacan, 1962-63/2005, p. 60).

Freud define como *unheimlich* “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (1919/2019, p. 45). Trata-se da presença de alguma coisa que rompe com a estética, entendida, por Freud, como uma composição com as emoções que precisaram ser suprimidas (1919/2019, p. 29). Ou seja, nessa perspectiva, o infamiliar é aquilo que perturba um enquadramento estético.

²⁴ Lembrando que, nesta tese, optamos pela recente tradução da palavra *unheimlich*, proposta na tradução do texto freudiano, encontrada na edição da Editora Autêntica, de 2019.

Neste texto, Freud recorre ao conto de E. T. A. Hoffman, “O homem da areia” (1815/2019), para abordar a experiência desse íntimo e aterrorizante, chamado de infamiliar. O conto aproxima o leitor da experiência de incertezas diante da realidade, do que se vê, do que se crê, plenamente relacionáveis com fantasias costumeiras, que, em si, já poderiam ser consideradas perturbadoras. O ponto destacado por Freud, no entanto, com relação a esse encontro específico com o infamiliar, é ilustrado com a incerteza do personagem principal do conto, Nathaniel, que se vê diante de um ser, sobre o qual não se sabe ao certo tratar-se de um ser vivo ou inanimado.

O infamiliar se localiza, assim, para Freud, na presença de alguma coisa sobre a qual não se sabe, mas que, ao mesmo tempo, é orientada por uma familiaridade. Não basta não ser familiar para ser infamiliar. Não basta que não se saiba sobre alguma coisa para que esse não saber retorne com efeito de *unheimlich*. É preciso que haja um encontro com algo intimamente nosso, sobre o qual não se possa dizer dessa “propriedade” sem que ela desestabilize aquela imagem bem montada do espelho.

“Há o que se diz e, nisso que diz, um dizer a mais”, como demonstram as formações do inconsciente, descritas por Freud (Vieira, 1999, p. 2). Há um saber naquilo que não se sabe – é assim que Lacan define o inconsciente, na década de 1970 (Lacan, 1972-73, p. 149). Ou seja: não há uma relação dual entre saber e não saber, familiar e infamiliar, ou mesmo entre consciente e inconsciente, senão um encontro, no próprio interior do que se conhece, com isso que paira como estrangeiro.

Não à toa, os excrementos, fluidos e partes limítrofes do corpo costumam protagonizar exemplos de encontro com o objeto. Para Brousse, trata-se do horror de ver o cabelo no ralo do chuveiro (2014, p. 9). Fora da cabeça, perde seu lugar estabelecido e vira aquela-coisa que não desgruda da mão. Cai no ralo e já não pode ser nomeado como nosso, ao mesmo tempo em que precisa desaparecer, para que se retorne à normalidade do rosto emoldurado, sem a parte repugnante que caiu do próprio corpo. Não podemos dizer que essa experiência ressoa com os relatos e sonhos escutados diariamente nos consultórios dos psicanalistas?

A experiência de apresentação do objeto *a* é também vinculada às clássicas zonas erógenas descritas por Freud, que ficaram associadas às fases oral, anal e fálica, acrescidas, por Lacan, dos objetos voz e olhar. Com Lacan, a ênfase recai nos objetos das fases (seio, fezes, excrementos etc.), e não nas fases em si, como dissemos anteriormente. No entanto, qualquer parte do corpo é passível de erogeneização, conforme indicado por Freud, quando aponta que a sexualidade é perverso-polimorfa (1905/2006).

Não é obrigatório que os furos que concentrarão o gozo sejam os orifícios anatomicamente aceitos enquanto tais, boca, ouvidos etc, como se estes fossem os orifícios reais do corpo. Isto simplesmente porque no real não há buracos. Eles podem ser muitas coisas, pintas, covinhas, umbigo etc. O que importa é que, uma vez a articulação com o infinito estando dada, eles funcionarão como ponto de atravessamento entre a morte e a vida e serão lugar de gozo (Vieira, 1999, p. 5).

Temos, assim, a relação intrínseca entre o corpo e suas localizações de gozo. Podemos dizer que, tomado dessa maneira, o corpo não pode ser pensado disjunto de suas experiências de satisfação que, como vimos, são experiências de encontro entre o ser e a linguagem. São os caminhos percorridos por essa satisfação que vão se alojar e fazer um corpo.

O corpo não existe per se, tendo áreas cheias que definem, em suas ausências, orifícios. O corpo agora se define pelo fato de ter furos e de nestes furos concentrar-se o gozo. O corpo vivo então é aquele que tem uma abertura para o infinito por onde a morte desagua na vida e o gozo pode ser inscrito no significante. Podemos dizer até que o corpo é o que existe em torno do objeto, desde que se entenda aí por objeto o objeto *a* de Lacan, que só se situa no infinito da metonímia do desejo, busca eterna de um mais-além de gozo (Vieira, 1999, p. 5).²⁵

Outra possibilidade de apresentação do objeto *a*, explorada por Lacan, é aquela que encontramos nos fenômenos delirantes e alucinatórios próprios à estrutura psicótica. “É assim que o discurso vem a realizar sua intenção de rejeição na alucinação. No lugar em que o objeto indizível é rechaçado no real,

²⁵ Essa ideia do furo ganha muitos desdobramentos no *Seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-76/2007), quando Lacan recorre à Topologia dos nós borromeanos, para pensar o enlaçamento entre os três registros, real, simbólico e imaginário. Mencionaremos em alguns momentos, mais adiante, pontos importantes desta teoria borromeana, ainda que ela exceda o escopo da pesquisa.

uma palavra faz-se ouvir [...]” (Lacan, 1957-58/1998, p. 541). A alucinação é tomada, aí, como uma produção significativa que vem a substituir aquilo “que não tem nome” (Lacan, 1957-58/1998, p. 541).

Neste texto, Lacan apresenta alguns esquemas que mostram o jogo discursivo neurótico da trama familiar edípica, em que a imagem fálica é evocada no imaginário da criança, pela metáfora paterna – ou seja, pela incidência do significativo do nome do pai. Esses esquemas foram acrescidos de nota de rodapé, em 1966 – portanto, alguns anos depois da elaboração do seminário sobre a angústia, e já com o recurso à topologia –, indicando que, localizando-se o objeto *a*, fica esclarecido que a não incidência da metáfora paterna – própria à estrutura da psicose, classicamente falando – implica uma não extração do objeto e um consequente não enquadramento da realidade compartilhada no Outro (Lacan, 1957-58/1998, p. 559).

Lacan afirma, alguns anos depois, que o psicótico leva consigo o objeto *a* no bolso (1967. Inédito). Tenório nos ajuda com esse difícil aforismo lacaniano:

[...] o neurótico se beneficia da colocação entre parênteses do objeto – referência ao *i(a)* e à separação do objeto na fantasia pela função do corte –, podendo supor que padece do desencontro com o objeto, enquanto, na verdade, padece do corte do significativo. Ao passo que o psicótico padece do objeto, da presença real e opressiva do objeto em seu campo, colonizando o campo que seria o do sujeito (Tenório, 2016, p. 545).

O psicótico, portanto, nas palavras de Tenório, padece da presença real do objeto na imagem do corpo, em que o corte no eixo imaginário não opera, pelo que chamamos de foraclusão do nome do pai. Trata-se, assim, de uma perturbação exemplar, no corpo, daquilo que, para uma estabilização, segundo as regras do falo, deveria encontrar-se extraído da cena.

Acompanhamos, até aqui, uma perspectiva de construção do corpo, grampeado a partir de seus objetos, podendo adequar-se a uma boa forma, ou não, dependendo do lugar que ocupa no desejo do Outro. Um corpo que pode existir (e padecer) a partir das referências fálicas, que lhe confere uma imagem egóica e, ao mesmo tempo, um pedaço infamiliar, uma “peça avulsa” (Lacan, 1962-63/2005, p. 54), sempre pronta a ameaçar e fragmentar essa imagem, provocando angústia.

2.3

A cena e o palco

Para passarmos a uma primeira aproximação dos palcos, abrindo uma transição para um campo, aparentemente, tão distante da psicanálise – o da dança –, recolhemos os desdobramentos de uma metáfora, proposta por Lacan, a partir da estrutura do que ele chama de cena. Primeiramente, podemos acompanhar, com esse recurso metafórico, a ideia de que sua noção de fantasia fundamental segue os moldes de uma cena, de uma ordenação daquilo que alguém se apropria da linguagem, constituindo uma história para si:

Ora, a dimensão da cena, em sua separação do local [...] em que está o espectador, está aí para ilustrar a nossos olhos a distinção radical entre o mundo e esse lugar onde as coisas, mesmo que sejam as coisas do mundo, vêm a se dizer. Todas as coisas do mundo vêm colocar-se em cena segundo as leis do significante, leis que de modo algum podemos tomar de imediato como homogêneas às do mundo (Lacan, 1962-63/2005, p. 43).

No mesmo *Seminário*, mais adiante, Lacan prossegue com a metáfora, ajudando-nos a localizar o objeto, o *unheimlich* e a angústia, na sustentação da cena:

O que sempre esperamos ao abrir do pano [do palco] senão aquele breve momento de angústia, rapidamente extinto, mas que nunca falta na dimensão pela qual, ao irmos ao teatro, fazemos mais do que pousar nossos traseiros numa poltrona de preço mais ou menos caro – o momento das três batidas e da cortina que se abre? Sem esse tempo introdutório da angústia, rapidamente elidido, nada poderia adquirir seu valor pelo que é determinado, em seguida, como trágico ou cômico (Lacan, 1962-63/2005, p. 86).

Conseguimos visualizar, na maneira como Lacan coloca essa metáfora, o balanço necessário entre a presença do objeto da angústia e o tempo justo de sua elisão da cena, para que esta se constitua. Para que ganhe seu peso, seu valor, o enquadramento da cena deverá contar com o objeto extraído dela; uma espécie de presença pela ausência. Nessa perspectiva – que podemos chamar de fállica –, “o palco em que fazemos a montagem do mundo” (Lacan, 1962-63, p. 43) se presta a

dar contorno a uma representação, uma vez recortada, graças ao que fica de fora – o olhar do espectador, por exemplo, na suspensão do tempo das badaladas que sinalizam a espera pelo espetáculo.

E o que acontece com o palco, sem a cortina, sem os sinais que antecipam o início de um ato, sem um programa/roteiro nas mãos, sem a justa distância entre os corpos que encenam e os corpos que olham para o palco? O que vemos acontecer com a cena e seu enquadre, quando a arte contemporânea propõe balançar essas estruturas bem estabelecidas, próprias à arte clássica? Estaríamos jogados em pura angústia, em um delírio coletivo, ou algo pode estabelecer-se de outro modo?

2.4

Os corpos no balé clássico

Como podemos acompanhar, a partir da dança, alguns dos modos como os corpos se constroem? O enlaçamento dos gestos coreográficos pode nos ensinar sobre essa conjunção entre carne, corpo, Outro, objeto e gozo, que vimos tentando abordar até aqui? Poderemos acompanhar, a partir das rupturas artísticas, ocorridas no campo da dança, outras formas de fazer corpo, que não aquela formatada segundo as normas fálicas?

Para avançarmos, vamos situar, primeiramente, algumas balizas históricas com relação ao balé clássico. Os historiadores da dança situam sua origem nas cortes italianas, no início do período renascentista. O balé, do *balletto*, em italiano, nasce como entretenimento aristocrático, no bojo do Renascimento, após um período em que a dança e o corpo em movimento eram proibidos, considerados ação do demônio ou fruto do pecado (Santos; Almeida, 2005, p. 1892).

Inicia-se, assim, uma reapropriação do corpo, por parte da elite, tomando-o como objeto de desfrute, associado ao pensamento da época, que começava a fortalecer a ideia de indivíduo, dentro de uma coletividade. No fim do século

XVII, o rei da França, Luiz XIV, também conhecido como Rei Sol, contribuiu ainda mais para essa difusão do balé, como manifestação do corpo, no progresso e desenvolvimento pleiteados pelo período renascentista, atribuindo a essa expressão artística, ainda, um caráter de harmonia, não apenas do corpo em si, mas entre o governo, a natureza e o universo (Santos; Almeida, 2005, p. 1893).

Percebe-se os ares de grandiosidade, elitismo e nobreza que inflaram o surgimento do balé clássico. Sua expansão para outros países europeus e, posteriormente, para fora da Europa, não se deu de maneira distinta. Como exemplo, basta notarmos a associação entre o balé russo e uma forte presença das ideias de nação, hierarquia e soberania, consolidadas no método russo, chamado de metodologia Vaganova – uma das principais, atualmente, nas formações em balé clássico.

No Brasil, foi apenas em 1927 que o balé clássico aportou, com a chegada da bailarina russa, Maria Olenewa, a quem a Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro deve o nome, desde os anos 1980. Desde então, o balé clássico fincou raízes importantes no Brasil. Apenas a título de curiosidade, temos, no Brasil, em Joinville (Santa Catarina), desde 2000, a única filial da famosa Escola do Teatro Bolshoi, companhia russa considerada patrimônio cultural da humanidade, pela ONU e UNESCO.

Voltando para o fim do século XVII, foi nessa época que Pierre Beauchamp, coreógrafo, bailarino e compositor francês, dirigiu a Academia Real de Dança, fundada por Luiz XIV, instituindo o balé clássico em sua forma, tal como conhecida até os dias de hoje. Beauchamp foi um dos principais nomes na normatização do balé clássico, conferindo-lhe formas, posições, posturas, ritmos e eixos pré-estabelecidos.²⁶

Com essa normatização, temos o corpo do balé clássico erigido sobre um “fundamento *en-dehors*” (Santos; Almeida, 2005, p. 1893). Isso quer dizer trabalhar o eixo do corpo sobre uma rotação em abertura para fora de seu centro, a partir do qual desenvolvem-se os movimentos, passando por algumas posições categorizadas, sempre em um alinhamento marcado por pontos simbólicos que

²⁶ A história do balé clássico, bem como o desenvolvimento posterior de outras técnicas em dança, pode ser acompanhada no livro *História da dança: evolução cultural* (1999), de Eliana Caminada.

colocam as extremidades do corpo em contraposição. Resumidamente, poderíamos dizer que essa é a base da composição estética do balé clássico.

São muitos os recursos e elementos que sustentam essa composição. Figurinos pomposos, passos calculados, coreografias harmônicas e fiadas a um ideal que, como vemos, tem sua origem nesse cenário da monarquia francesa. Os balés de repertório, famosos pelas representações de histórias grandiosas, no palco, por exemplo, costumam apresentar-se fiados a esse ideal.

Individualmente falando, os corpos dos bailarinos e bailarinas clássicos, como sabemos, seguem pela mesma construção desse eixo ideal. Para que gire em rotação *en-dehors*, há um forçamento violento. Para que salte, como um Baryshnikov, precisa – entre outras coisas, que chegam a parecer miraculosas – de leveza excessiva. Para que ocupe o palco com o virtuosismo exigido pelos adágios, necessita de precisão milimétrica e languidez sobre-humana. Dito de outra maneira: para o balé clássico, o corpo deve entrar no eixo de um ideal. Vamos nos permitir, aqui, chamá-lo de um ideal burguês. Um ideal em que a boa forma elide, ao máximo, a violência implicada nisso tudo que sua norma exige.

Não é disso que falam Chico Buarque e Edu Lobo, com ironia, em sua música, “Ciranda da bailarina”? Em seu corpo, não pode aparecer a pereba, a meleca, piriri, lombriga, ameba, piolho etc. Não podem aparecer as bolhas no pé, os cabelos desalinhados, o ronco de fome na barriga. Arriscamos dizer, com Vieira, que explora o mesmo exemplo, em seu livro, *Restos* (2011): nessa imagem ideal da bailarina, não podem aparecer os objetos *a*.

Os padrões do balé clássico contribuem para essa representação aos moldes fálicos – corpos apagados em suas singularidades pelo uníssono que produzem em conjunto. O próprio espectador conta nessa cena ampliada (entre corpos ideais, figurinos, palco, cortina e plateia), para que o balé se configure dessa forma.

Hoje, o balé clássico não é o mesmo daquele de suas origens. As mudanças de paradigma na dança (com as danças moderna e contemporânea) também o influenciaram internamente, e não apenas criaram novas modalidades de dançar. Também os avanços em discursos que extrapolam o próprio campo da arte têm importante influência, atualmente, no balé clássico.

Ingrid Silva, por exemplo, uma mulher negra, bailarina clássica, brasileira, é referência que não pode deixar de ser mencionada, para situarmos a luta política, em andamento, para que o balé clássico se desacomode de seu corpo branco, eurocêntrico e apagado em suas diferenças, por esses supostos ideais universais. Nos relatos de Silva, encontramos o racismo institucional explícito, por exemplo, no fato de que, até o momento da publicação de seu livro, em 112 anos de história, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro teve apenas 13 bailarinas negras, sendo somente 2 retintas (Silva, 2021, p. 165).

Em *A sapatilha que mudou meu mundo* (2021), Ingrid Silva fala sobre sua trajetória como bailarina clássica e mulher negra, simbolicamente representada em seu ato de pintar suas sapatilhas, para chegar ao tom de sua pele, que não era contemplado nas sapatilhas de balé disponíveis no mercado – sempre de cor rosa, salmão etc –, assim como as meias-calças. A bailarina pontua não se tratar de uma questão de figurino. “São como continuação do nosso corpo. [...] Historicamente, não tem nada a ver com a roupa, e sim com a pele do bailarino” (Silva, 2021, p. 166-167).

Acompanhando a experiência e a colocação tão precisa de Ingrid Silva, podemos nos aproximar com mais concretude daquilo a que vimos apontando como um ideal do balé clássico, calcado em suas origens europeias. Não podemos deixar de situar, nesse ideal, como pano de fundo, uma série de pressupostos universais estéticos, políticos e artísticos, submetidos a muitas reviravoltas, ao longo da história da dança. Não faz parte de nosso escopo desdobrar a história do balé clássico, apesar de ser de suma importância citá-la, a partir da perspectiva trazida por Ingrid Silva.

Em nossa tese, tomamos o balé clássico, com suas origens, como paradigma de um ideal, em contraponto com as rupturas promovidas pela dança moderna e pela dança contemporânea. Esse contraponto é um artifício e, por isso, falha em muitas medidas, mas serve para caminharmos com nossa argumentação.

2.5

Dos gestos úteis aos gestos utópicos

Agamben identifica, na história da arte, uma passagem, dos gestos mortificados na imagem, a “um chamado para a liberação da imagem no gesto” (2008, p. 12). Embora o autor concentre-se mais em uma apreciação dos gestos no cinema e no teatro, tais ponderações servem também aqui, para nós, movimentando-nos pelo campo da dança – ele mesmo cita a dança moderna de Isadora Duncan e de Serguei Diaghilev.

Seguindo a lógica de Agamben, poderíamos dizer que o balé clássico – nos moldes da arte que se amparava na tradição – é depositário de gestos bem consolidados na humanidade, ideais pretensamente eternos e universais. Os movimentos da arte moderna, por outro lado, procuravam evocar aquilo que lhes estava “escapando das mãos para sempre” (2008, p. 11). Segundo Agamben, escapava à arte clássica o gesto liberado da utilidade, em sua potência de suporte, mais que de finalidade. Agamben parece seguir a definição de Baudelaire para a Modernidade, como o tempo do transitório, do efêmero e da contingência (1869/2002).

O gesto teatralizado, exagerado, explorado pelo que se distancia da realidade, como encontramos nos *pas-des-deux*, ou grandes saltos do balé clássico, estariam, na nossa proposta, do lado dessa mortificação, própria à imagem ideal. Assentam o público, por exemplo, em uma reconfortante sensação de que o caminhar diário está garantido. Por outro lado, a dança moderna vem para recuperar aquilo que, do cotidiano da vida humana, não cabe na grandiosidade das alturas e giros alcançados no balé.

Acompanhamos essa ideia, com Climenhaga:

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 nos 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 como lugar inequívoco aquele de uma verdade essencial impossível, garantindo, assim, a manutenção do enquadre possível para a vida cotidiana.

Nessa perspectiva, podemos comparar a criação de uma peça de balé clássico à criação do vaso, pelo oleiro, trabalhada por Lacan, em seu sétimo *Seminário* (1959-60/2008). Lacan descreve, neste seminário, um modo de tratamento para aquele lugar vazio, abordado anteriormente, mais especificamente um modo de tratamento para a *Coisa perdida* (Lacan, 1959-60/2008, p. 158), conhecido como sublimação. Uma boa maneira de definir essa Coisa perdida é como o faz Regnault, como “o objeto que jamais será reencontrado” (Regnault, 2001, p. 17).

Trata-se, nessa metáfora do oleiro, de um vaso que se molda 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, 1959-60/2008, p. 148). A arte do oleiro, assim, segundo Lacan, materializa a Coisa como vazio central para o surgimento do vaso, ou da criação artística.

Não é nosso objetivo entrar pelo caminho do conceito de sublimação, que sofre importantes modulações, desde Freud, quando foi tomado como um dos destinos da pulsão (Freud, 1915/2013, p. 35). Aqui, serve-nos a metáfora lacaniana usada para entender como uma das funções da criação artística, por meio da sublimação, materializar, no lugar do objeto perdido, o vazio (Lacan, 1959-60/2008, p. 147).

Necessário retomar, de todo modo, que, quando falamos em “vazio”, “perdido”, “reencontro”, estamos no âmbito da busca neurótica, orientada pelo falo, como vimos anteriormente. Se queremos caminhar e apontar para um Outro gozo, precisamos sair desse campo da negatização, para tentar encontrar alguma coisa nesse lugar.

Parece-nos possível dizer, nessa via, que, tal como o oleiro, a cena do balé clássico produz uma representação ideal, que garante um lugar para o vazio. Dito de outra maneira, a boa forma do balé se faz em torno do vazio – tal como vimos, também, com a constituição do corpo no estádio do espelho. Vamos assumir, assim, que o balé clássico apresenta, ao público, as flores colocadas dentro do vaso. O impossível daqueles passos sustenta, como ponto cego, uma normalidade banal da vida cotidiana.

Se os gestos no balé clássico promovem um corpo em torno do vazio, como propusemos, e se situarmos esses gestos do lado do utilitarismo, acompanhando Agamben, que outros gestos podem existir na dança, e que diferença isso produz?

Em contraponto, Baxmann, referindo-se às coreografias de Pina Bausch, diz que, ali, apresentam-se *gestos utópicos*, aos quais não se deve renunciar, apesar das cautelas que pede a utopia (1990/2013, p. 151). Temos um processo-montagem, em que o produto (a finalidade, nas palavras de Agamben) não se distingue do próprio processo. A montagem conta com os corpos, palavras e imagens, colocando, nos gestos, a captura de outra coisa, distinta do ideal e do universal. Vejamos, então, esse processo, em contraste com as montagens de corpo fálicas, que vimos até aqui, para as quais o balé clássico serviu como amparo.

2.6

Gestos e corpos nas montagens de Pina Bausch

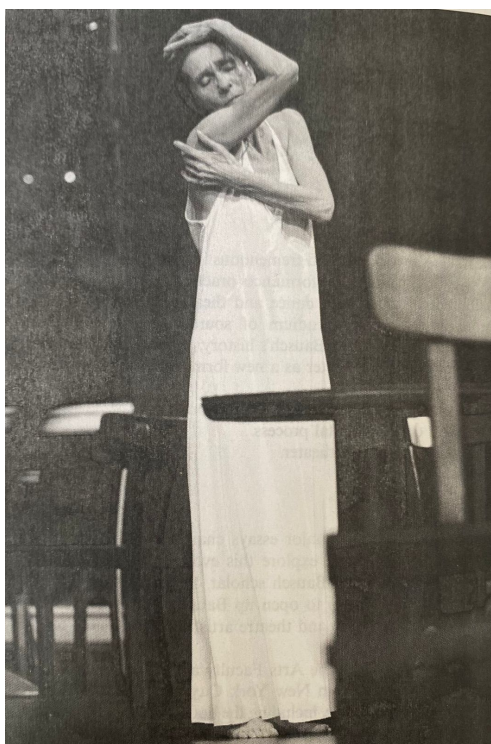
Philippine Bausch, ou Pina Bausch (1940-2009), foi uma coreógrafa alemã consagrada pelas peças que apresentou com sua companhia *Tanztheatre Wuppertal*. Pina nasceu em 1940, na cidade de Solingen, na Alemanha. Segundo seu relato em discurso proferido em 2007, intitulado *What moves me*, foi no ambiente 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; “uma colagem interdisciplinar” (Climenhaga, 2013, p. 1).

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).



“*Café Muller* (1978): Pina Bausch. Copyright Ursula Kaufmann”
(Climenthaga, 2013, sem página).

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.

Dentre as influências no trabalho de Pina, Climenthaga 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) – aí já vemos uma perspectiva de corpo que começa a distinguir-se do ideal, em que as marcas devem, ao contrário, desaparecer. 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 (Climenthaga, 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). As montagens de Pina, descentradas das narrativas lineares, apresentavam 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 nossa).

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).

Busca-se outra linguagem, portanto, que não siga as estruturas tradicionais de sentido, como nas histórias de balé clássico. Um trabalho “não linear, baseado em imagens” (Climenhaga, 2013, p. 109). Era o lugar das narrativas, assim, 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 nossa).

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, sem dúvidas, engloba mais do que subjetividades e aspectos imaginários, mas torna-se acessível, especialmente, na fala, através de suas representações.

O método de trabalho de Pina Bausch parecia interessar-se por outra coisa, além das subjetividades do eu. Apontava para as perspectivas modernas das narrativas, compostas de outro modo, distanciando-se, em certa medida, da fantasia fiada nas referências fálicas.

Que outros rumos para as narrativas, então?

É a partir de uma técnica de colagem que 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 utópicos e movimentos, decantados em uma combinação inédita, a partir de um processo criativo 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 em si. Agora, juntemos esses dois e outros vários gestos, extraídos de suas narrativas, em “novos episódios remendados”, nas palavras de Baxmann. Temos, como resultado, essa 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, sem utilidade e sem sentido.

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. Trata-se de uma colagem de fragmentos de texto que subverte uma ideia, originalmente estruturada e compartilhada.

Na relação com os bailarinos, na maneira como estabelecia um espaço de invenção, Pina parecia saber que há um saber que não se sabe; aquilo que marca o corpo, os ossos, os movimentos: uma certa maneira do pé pisar o chão, da mão alcançar o objeto, da boca mover-se enquanto fala. Marcas que não são exatamente comportamentos representáveis e aparecem como pedaços da experiência, extraídos das narrativas usuais. Para essas peças avulsas – com a devida licença para retomar essa expressão de Lacan, citada anteriormente –, Pina 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, para Pina, pode ser o lugar, assim, de uma linguagem inédita, de uma linguagem que torne presente e recupere esse outro saber contido nos gestos, apagado pelas estruturas de sentido universais. As criações bauschianas nos defrontam com aspectos do corpo que não parecem ser aqueles do corpo útil, como no balé, em que ele se formata para dançar. Ao contrário, temos a impressão de estar no plano de um corpo que escapa a essa formatação. É ao tentar encontrar, para este aspecto outro do corpo, uma linguagem, ao invés de reiterar o corpo útil, que as montagens de Pina se apresentam ao público de maneira diferente – incômoda, certamente, mas também produzindo uma sensação de que ali se apreende alguma verdade.

Remetamo-nos, por exemplo, à peça *Café Müller* (1978)²⁷, 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, em um 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

²⁷ A peça “Café Müller” pode ser assistida no site oficial da Fundação Pina Bausch, em: <<https://www.pinabausch.org/post/caf%C3%A9-m%C3%BCller-film>>.

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 que nos leva a pensar a possibilidade de uma corporeidade de gozo não todo.



“*The rite of the spring* (1975): Tanztheater Wuppertal. Copyright Ursula Kaufmann (Climenhaga, 2013, p. 36).

2.7

O método bauchiano

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. Colocava-se a ouvir as histórias dos bailarinos, lançava palavras que os convocassem, posicionava-se em lugar de recepção de um material enorme de sentidos e sem sentido. 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. 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 em si cristaliza a colagem inédita. O produto importará na medida em que não se preste ao sentido. As peças são não-lineares e se constroem em uma estrutura que poderíamos caracterizar como 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.



“Two cigarettes in the Dark (1985): Julie Shanahan, Michael Strecker.
Copyright Ursula Kaufmann (Climenhaga, 2013, p. 178).

Nesse sentido, Agamben aponta que “se a dança é gesto, é porque [...] esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (2008, p. 13). Esse é o gesto liberado da finalidade. O gesto como suporte. Pina não oferece ao público a indulgência de assistir ao que ele espera assistir (Hoghe, 1986/2013, p. 71). Suas montagens não oferecem utilidade ao espectador.

Klett chama este material costurado de gestos sem sentido de um “catálogo de gestos sem instruções de uso” (Klett, 1984/2013, p. 78-79. Tradução nossa) – 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, de onde vimos originar-se o balé clássico.

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 grifos nossos).

É possível imaginar que o que vai se produzir a partir de um *como* em vez de um *por que* terá efeitos distintos, em termos de gestos coreográficos. Ou seja, bem menos traduzíveis pelos sentidos.

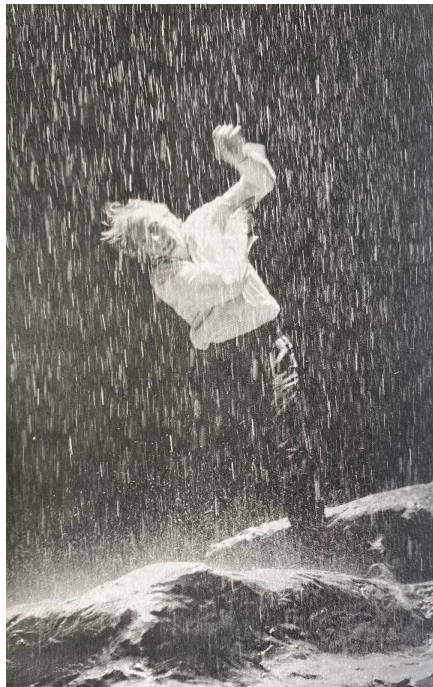
No filme *Pina* (2011), de Wim Wenders, um dos bailarinos mais antigos da companhia faz um bonito relato sobre seu processo com as palavras e as imagens:

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)²⁸.

Como vimos em algumas descrições citadas, essas perguntas inusitadas levam a gestos sem objetivo, sem instruções de uso; *gestos utópicos*. Gestos sem

²⁸ Esta fala se encontra logo após o minuto 16 do filme referido.

sentido, ou que passem mais provisoriamente pelos sentidos, é o que vimos afirmando, sem as instruções do manual fálico.



“*Vollmond* (2006): Dominique Mercy. Copyright Ursula Kaufmann” (Climenhaga, 2013, p. 246).

Escrita, letra e litoral

Que colagens são essas, que fazem corpo, como as que Pina apresenta? Que tipo de construção é essa que Pina faz com as palavras e os gestos? Podemos aproximar essas colagens à noção de escrita, a partir da noção lacaniana de letra, tal como encontrada nos anos 1970?

Quando falamos de Outro gozo, com Lacan, veremos que sempre encontraremos a escrita. “Em última instância, o que se desvela é o lugar da escrita como o que permite notar o que é ausência radical no mundo, o osso do impossível da relação sexual” (Laurent, 2016, p. 226). Sempre se trata da escrita, quando vamos para o campo do gozo não todo, porque a escrita permite mexer com aquilo que não encontra lugar no sentido; um “resgate pela letra” (Laurent, 2016, p. 225). Para Bassols, Lacan “pôde ir além do beco sem saída a que Freud chegou com sua teoria fálica” (Bassols, 2021, p. 185), com a letra, em sua relação com o campo da feminilidade e do feminino.

Abordaremos a escrita, seguindo o caminho da teoria da letra aproximada, por Lacan, da caligrafia japonesa, para deslocarmos essa possível escrita do gozo opaco, de uma escrita do senso comum. A primeira poderá ser suposta também na fala, nos gestos, não restrita ao papel. Isso nos permite a articulação com o campo da dança, mas também com a clínica, situando o trabalho do psicanalista do lado da escrita. “[...] a letra e a escrita bordejam, de maneira especial, o impossível de dizer ou simbolizar” (Bassols, 2021, p. 188).

Apreender o não-sentido, na escrita, será, segundo nossa hipótese, apreender uma possível corporeidade para o Outro gozo. Tomar, com a escrita, o corpo que “goza ali onde não faz sentido” (Miller, 2008. Inédito).

Quando Lacan aborda os nós borromeanos, no *Seminário, livro 23* (1975-76/2007), a escrita aparece como enodamento, não mais em referência ao ponto cego. Com isso, Lacan pretende mostrar que o corpo, neste novo paradigma para a

escrita, estabiliza-se por um enodamento de coisas, e não pela referência ao furo (Lacan, 1975-76/2007, p. 146).

Não enveredaremos pelas trilhas dos nós borromeanos, mas essa teoria localiza, para nós, essa nova possibilidade de pensar estabilizações para o corpo, quando a norma fálica não mais se sustenta como única via possível para o laço social. Nosso recurso para falar dessas novas amarrações para o corpo será pela letra e pela escrita, a partir dos desdobramentos apresentados por Lacan, especialmente nos anos 1970, como dissemos, entendendo que a proposta lacaniana é de que esse tipo de escrita faz o corpo funcionar à maneira dos nós.

A estabilização do corpo, por uma amarração com a letra, prescinde do nome do pai? Como a trama produzida nessa vertente da letra pode fazer um corpo?

Neste percurso, vamos nos servir das elaborações de Lacan, acerca da caligrafia japonesa, que nos colocam na trilha de uma possível escrita aproximada do gozo não todo, que conta com o corpo, com o gesto, com a mão do calígrafo, por exemplo, como veremos. A ideia do litoral, trabalhada em “Lituraterra” (1971/2003), vai nos ajudar a pensar essa escrita como uma trama de acomodação de gozo.

Acompanhamos Zenoni, que situa uma passagem, do corpo do espelho – objeto de “adoração”²⁹ –, à dissolução do corpo, encontrada por Lacan, em Joyce, na ausência de crença no corpo como algo que se tem (Zenoni, 2016, p. 149). Dissolução e ausência que não restam negativadas, no entanto, uma vez que o gozo encontra lugar, desgarrado do sentido, na escrita.

²⁹ Palavra tirada de Lacan, 1975-76/2007, p. 66.

3.1

Escrita: uma aproximação

Para aproximarmos-nos da noção de escrita, faz-se necessário colocar, de antemão, a premissa de que a escrita não se restringe ao sistema de notações e transcrição de que dispomos como recurso de linguagem. Tal como tomada por Lacan e alguns de seus comentadores, a escrita sofre desdobramentos importantes, articulando-se à noção de letra – distinta do significante e do objeto *a*, aproximada de uma terceira vertente, com a metáfora do litoral –, como veremos.³⁰

O tema da escrita aparece de diversas maneiras, ao longo do ensino de Lacan, desde o pressuposto mais geral, segundo o qual seria impossível falar sem o sistema de escrita, em nossa estrutura de linguagem, até a investigação mais pormenorizada que o leva à teoria da letra, que será abordada em seguida. Em seu *Seminário, livro 20* (1972-73/2008), por exemplo, Lacan afirma que nossa estrutura, a linguagem, só se revela por algum sistema de escrita (1972-73/2008, p. 61).

Com o percurso deste *Seminário*, acompanhamos uma passagem, podemos dizer, da escrita como aparato essencial da linguagem, para a escrita como potência, com relação ao gozo. Não apenas a escrita é depositária da linguagem, como há algo no discurso que se produz por efeito da escrita, diz Lacan (1972-73/2008, p. 47).

A possibilidade de tomar a escrita dessa maneira, para-além de um suporte à comunicação, ou seja, como algo que não é para ser compreendido (1972-73/2008, p. 48), mas, sim, para produzir e acomodar outro efeito, é que a aproxima daquilo a que vimos chamando de gozo opaco – opaco, justamente, aos sentidos, à justa compreensão.

³⁰ C.f. *O grau zero da escrita* (1953/2006), em que Roland Barthes também desdobra a noção de escrita, tomando-a como depositária de diferentes possibilidades de densidade na enunciação que ali se imprime, podendo chegar às suas mais radicais fragilidade, contradição e solidão – o que ele nomeia como grau zero da escrita. Poderíamos aproximar a abordagem barthesiana da lacaniana, guardando suas divergências, mas optamos, aqui, por seguir o caminho de Lacan com a caligrafia japonesa, como veremos mais adiante.

“Tudo que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo efeito do discurso que se chama a escrita” (Lacan, 1972-73/2008, p. 49). Dito de outra maneira, Lacan propõe passar a escrita da relação sexual, como uma transcrição que encontra lugar nos códigos do Outro, à escrita do impossível da relação sexual – do gozo, podemos afirmar. Em suas palavras, é “graças à escrita” (Lacan, 1972-73/2008, p. 49) que podemos nos aproximar do gozo não-todo.

James Joyce foi o caminho de Lacan para “jogar com a escrita” (Lacan, 1972-73/2008, p. 51). Trata-se, com esse autor, na leitura lacaniana, de tomar a escrita a partir de suas possibilidades de se “ler o lapso”, aquilo que é ilegível pelo discurso codificado do Outro, ou o não-traduzível (Lacan, 1972-73/2008, p. 51).

Aquilo que veremos Lacan chamar de letra, diferenciando-a daquelas do alfabeto, ou daquelas aproximadas ao objeto *a*, ou seja, aos restos, escreve-se como lapso. Há, na escrita, o lapso, e há a história que se faz da escrita (Lacan, 1972-73/2008, p. 64). Com a letra, a partir de sua terceira vertente, Lacan define a escrita como efeito de erosão da linguagem (Lacan, 1972-73/2008, p. 92).

“A escrita, então, é um traço onde se lê um efeito de linguagem” (Lacan, 1972-73/2008, p. 164). Com os nós borromeanos, Lacan produz uma leitura disso que “não se vê em parte alguma” (Lacan, 1972-73/2008, p. 167). Lê-se, nessa perspectiva da escrita e do nó, o modo de amarrar, ou o modo de traçar, em vez de uma mensagem. Produz-se uma possibilidade de leitura para aquilo que resta como ilegível, no jogo de significantes próprio à norma fálica.

Buscaremos, assim, ler, em Pina Bausch e Hijikata Tatsumi, modos de traçar, que não sigam a ordenação do nome do pai. Com o que vimos, até aqui, com a organização fálica, é possível definirmos um tipo de escrita que, apesar de suas ambiguidades, visa a restringir o mal-entendido, fazendo predominar o sentido – uma escrita fálica. Trazer a possibilidade de uma escrita do impossível da relação sexual como protagonista, como a leitura de modos de traçar, por outro lado, pode ser uma maneira de encontrar materialidade para o que vimos chamando de gozo não-todo.

Poderemos aproximar esse modo de traçar das colagens de Pina e construções de Hijikata?

3.2

Da escrita como impressão à escrita lógica

Em seu *Seminário, livro 23* (1975-76/2007), Lacan consolida uma passagem, segundo Laurent, da lógica do significante, fundado no trauma instaurado pelo encontro do corpo com a linguagem, para a possibilidade de uma escrita do gozo produzido nesse encontro (Laurent, 2016, p. 21). Em vez de um encadeamento de significantes, fundado na perda, a escrita, tomada nessa perspectiva, conta com a equivocidade própria ao encontro com a linguagem; conta com *lalíngua* (Laurent, 2016, p. 21).

Lacan chama de *lalangue*³¹ a “amorfologia” (Lacan, 1972/2003, p. 494) da linguagem. *Lalíngua* desvela que “uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistirem nela” (Lacan, 1972/2003, p. 492). Trata-se de uma das possibilidades de nomear essa profusão excessiva da língua, marcada no encontro entre carne e Outro; “o veio em que o real [...] se depositou ao longo das eras” (Lacan, 1972/2003, p. 492). *Lalíngua* é aquilo que incide no corpo, colocando o real ao alcance, esquartejando os órgãos do corpo, parafraseando Lacan (Lacan, 1972/2003, p. 492).

Lacan desenvolve essa nova lógica de “enganche” do corpo, com relação à linguagem, especialmente a partir da escrita de James Joyce. Para Laurent, Joyce dedicou sua escrita a dizer tudo sobre o corpo humano, a recuperar e apresentar as entrelinhas e equívocos das línguas, “em sua multiplicidade fundadora” (Laurent, 2016, p. 21). Com Ellman, Laurent chama a escrita joyceana de uma epopeia do corpo, que “desemboca numa escrita que atravessa os corpos e as línguas, feita de equívocos que incessantemente remetem ao que não pode encontrar a última palavra, a última identificação” (Laurent, 2016, p. 21).

Os desenvolvimentos feitos por Lacan, a partir da escrita de Joyce, levaram-no por um caminho longo e difícil com a teoria dos nós borromeanos, com a qual ele nomeia o trabalho de Joyce, criando um novo conceito para a psicanálise lacaniana, o *sinthoma*. Ao incluir o *h* na palavra “sintoma”, Lacan

³¹ Encontramos, em português, a tradução desse neologismo, tanto como *lalíngua*, como *alíngua*.

inclui “a fração mais singular do gozo de um falante e que, por essa razão, não pode ser inscrito em sua fala ou em sua vida” (Vieira, 2021, p. 59). Ou seja, ao tomar a escrita de Joyce como um *sinthoma*, Lacan trata da escrita como um fazer que conta com o gozo que não pode ser encadeado na lógica de oposições do significante.

Não será o *sinthoma* nosso caminho para ler a arte de Pina Bausch e a de Hijikata Tatsumi – ou seja, não percorreremos a teoria dos nós borromeanos, como dissemos anteriormente. Essencial que situemos esse *h*, no entanto, para aproximarmo-nos dessa escrita que conta com a letra intraduzível. A escrita é o apoio de Lacan, para que o nó borromeano saia da via do pensamento e da representação: “uma escrita é, portanto, um fazer que dá suporte ao pensamento” (Lacan, 1975-76/2007, p. 144). Lacan nos coloca, assim, com Joyce e com os nós, no caminho da escrita e do fazer.

A escrita, tomada na perspectiva de sua ilegibilidade³² – ilegível pelas lentes fálicas – “permite dar uma forma lógica ao excesso de que os objetos de gozo são portadores em sua relação com os orifícios pelos quais o gozo entra no corpo” (Laurent, 2016, p. 38). Dito de outra maneira, com Joyce, Lacan abre a psicanálise à possibilidade de tomar a escrita como depositária do gozo que, na lógica fálica, precisaria restar como vazio, ser extraído como objeto ou ser integrado ao significante. O gozo pode apresentar-se, na escrita, sob a forma de um *fazer* – distinguindo a escrita, com essa nova acepção, de sua função de representação (Lacan, 1975-76/2007, p. 144). A escrita como fazer nos leva a pensar possibilidades de leitura para isso que não se pode ler com as regras do falo.

Laurent aponta que é no texto “Lituraterra” (1971/2003) que Lacan consolida uma distinção entre uma escrita como impressão, apoio dos significantes no papel, e uma nova escrita, que articula, em si mesma, a letra – não como instrumento à transcrição da fala, mas como “veículo do que circula nas entrelinhas do dito” (Laurent, 2016, p. 104); veículo do gozo que não se alinha.

³² “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).

Uma escrita lógica, “sobre a qual podem *se enganchar* os significantes” (Laurent, 2016, p. 122), em vez de encadear-se. Em “Lituraterra” (1971/2003), Lacan chama de letra – essa que será aproximada da noção de litoral – esse veículo de gozo, na escrita, “apresentada como um *fazer (faire)* [...], do lado do gozo” (Laurent, 2016, p. 104).

Não afirmamos ser a escrita lógica a mesma da letra litoral. Assim como não ousamos sobrepor identicamente tais escritas às construções de Pina e Hijikata. Supomos, tão somente, que esses tipos de escrita, sejam pela lógica, pela caligrafia, pela dança – ou pela poesia, podemos incluir –, mexam com o gozo não todo, oferecendo-nos possibilidades de leitura para essas maneiras de traçar, esses modos de fazer com o gozo, descentrados do sentido.

Todos os recursos aqui abordados devem ser entendidos como tipos de fazer, no sentido que nos dá Lacan com a escrita dos nós borromeanos. Tipos de fazer artesanais, que devem ser contados um a um – não em equivalência ou comparação. São modos de escrita destacados porque, apesar dessa singularidade apresentada, quase solitária, colocam-se e se encontram no mundo. Interrogam-nos sobre como se dá essa possível coletivização com o gozo não todo e para que ela serviria, quando saímos do utilitarismo, próprio aos universais fálicos. Se essas escritas estão no mundo, propomos, convém desdobrarmo-nos de nossos lugares bem assentados para produzir novos modos de leitura.

3.3

Letra e caligrafia japonesa

Uma teorização sobre a letra, nos anos 1950, a partir do conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*, levará Lacan por um longo caminho, que passará pela teoria dos significantes – fazendo letra e significante se confundirem, por vezes –, pela teoria do objeto *a* – tornando a letra aproximada do objeto, como letra-lixo –, até chegar a uma teoria, nos anos 1970, sobre uma vertente da letra, distinta do

significante, que se destacará como escrita impressa no lugar do vazio.³³ Para Regnault, se, por um lado, é possível encontrarmos estruturas organizadas em torno do vazio, como no exemplo do oleiro, visto anteriormente, na perspectiva da letra, com Lacan, tal como apresentada nos anos 1970, a escrita encontra lugar para o gozo, *no* lugar do vazio (Regnault, 2001).

Acompanhamos, aqui, a diferenciação que Lacan promove entre as letras, com as quais manejamos cotidianamente, sem nos darmos conta, reduzidas a uma “simples representação gráfica” (Bassols, 2021, p. 188), reduzidas ao resto, ao lixo, e, por fim, a letra aproximada do gozo. Trata-se, com essa terceira, da possibilidade de “desenhar o que não cessa de não se escrever” (Bassols, 2021, p. 188), para que se imprima, no lugar comumente ocupado por um vazio, o traçado da letra, e não os sentidos que podem veicular, quando encadeadas de modo alfabético.

Um dos recursos que Lacan encontrou para falar dessa possibilidade de escrita, no lugar do vazio, foi a caligrafia japonesa. Seguindo a proposta de Lacan, veremos, na escrita oriental, a possibilidade de outro arranjo com a língua, diferente daquele, cristalizado pela lógica significante, tendo o nome do pai como bastião universal.

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. A escrita oriental se torna um campo especial de investigação. Isso porque a língua chinesa sedia, em sua escrita, algo que descentraliza o sentido (Andrade, 2015, p. 27). Um dos cerne da questão da língua e escrita chinesas, segundo Cleyton Andrade, para Lacan, 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” (Andrade, 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

³³ Uma organização da noção de letra, a partir de três aspectos – significante, objeto *a* e litoral – pode ser encontrada no livro que é fruto do trabalho 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 esses três desdobramentos possíveis da letra.

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, a diferença entre uma dimensão da linguagem que comunica e outra que não encontra, na comunicação de uma mensagem inequívoca, seu objetivo. As elaborações de sentido são descentradas, provisórias – o que não significa dizer que não existam, importante reforçar.

As línguas ocidentais, ao contrário, excluem, em sua estrutura, sua dimensão de sem sentido, para que possam, a partir de seus jogos de oposições, produzir sentido, ganhando uma estabilização comum. A ideia, aqui, caminhando com Andrade, é que, na organização da língua chinesa, ao passo em que os sentidos não são sua mola fundamental, a fala pode ser manipulada, a partir de seu fora de sentido.

Na lógica do furo, do vazio, própria ao jogo de oposições significantes, organizam-se sentidos pretensamente universais, na medida em que se suprime a dimensão que não se inclui no sentido. Como dissemos anteriormente, com o objeto *a*, teorizado por Lacan, é preciso que esses objetos, portadores daquilo que não pode aparecer na cena, fiquem de fora. A cena – seus sentidos e suas balizas, aceitos como universais –, na lógica do furo, se sustenta, apenas na medida em que há uma extração, uma perda.

Quando encontramos a possibilidade de manipulação da fala, com a dimensão de fora do sentido, à qual nos abre a língua chinesa, tal como estudada por Lacan, não é a lógica do furo que opera, mas, sim, um novo tipo de organização possível, não centrada na falta. A ideia é que possamos trabalhar essa nova possibilidade de organização, fora da lógica do furo, proposta por Lacan, entendendo que, com ela, amplia-se nossa possibilidade de ler modos de existência que se apresentam de diversas formas no mundo, na arte, na política e nos consultórios dos psicanalistas.

E que formas de organização são essas, que não passam pelo falo? Poderemos dizer algo a mais sobre elas, além do fato de que não se fiam à lógica do nome do pai? Sigamos com os difíceis desdobramentos extraídos das línguas e escritas chinesa e japonesa, lembrando que nossa intenção é chegar à escrita como

possibilidade de montagem, encontrada no mundo, o que nos convoca a produzir modos de leitura para isso.

Tal premissa da língua chinesa – não tomar os sentidos como 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, ainda que sentidos se produzam, provisoriamente.

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 japonesa³⁴. “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.³⁵ 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*, que pode, por sua vez, servir por apresentar um novo modo de organização.

³⁴ 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 da página 31 a 81.

³⁵ Lacan afirma 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). Destacamos tal expressão, “prática da letra”, pelo peso que ela vai ganhar no prosseguimento da teoria lacaniana sobre a letra. Aproveitamos, aqui, para mencionar o Núcleo de Pesquisas “Práticas da Letra” (ICP-RJ), cujo nome carrega essa importante expressão. Trata-se de um coletivo (coordenado, à época, por Ana Lucia Lutterbach R. Holck) que foi fundamental para as elaborações sobre o tema da letra, presentes nesta tese, ao qual agradecemos pelas tantas contribuições.

3.4

Escrita constelada

Podemos dizer que, 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, neste tipo de escrita, de uma ordem, diz Lacan, que se apoia “[...] num céu constelado, e não apenas no traço unário, para sua identificação fundamental [...]” (Lacan, 1971/2003, p. 24). Segundo 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 como “litoral”.

Na volta de uma viagem ao Japão, Lacan visualiza 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, litoral, ou aproximada do que Lacan chamou de céu constelado, anteriormente. 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 compara a uma escrita – essas rasuras servem aos meteorologistas como desenhos que permitem uma leitura da geografia de um terreno (Bassols, 2015, p. 137). “A nuvem da linguagem faz efeito de escrita” (Lacan, 1972-73/2008, p. 163), é o que diz Lacan, sobre os traços que vê nas planícies siberianas.

Essa escrita de rasuras na terra, que também pode ser entendida a partir da metáfora da constelação, nos fornece uma compreensão sobre uma escrita de marcas que permitem uma nova leitura; mais do que marcas que formam uma mensagem a ser lida. Ao invés de se apresentarem para serem lidas – a partir de estabilizações de sentido universais, implicando uma subtração para que a leitura ocorra –, as letras, aproximadas das rasuras, 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 inequívoco para o que se pode dizer depois (Mandil, 2003, p. 133). Escrito a não-ler, pela ótica do nome do pai.

A “alfabetização” – 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). Para que haja comunicação ao modo da organização ocidental – segundo a proposta lacaniana –, a rasura precisa ser excluída da leitura.

Aqui, mais uma vez, ressaltamos a importância de não recairmos em equivalências essencialistas ou reducionistas. Rasuras, constelações, litorais, planície siberiana... São muitas as imagens poéticas fornecidas por Lacan, em sua tentativa de abrir caminho para essa dimensão que não pode ser incluída na organização fálica. Mais do que ferramentas, comparáveis e definíveis entre si, propomos que elas nos sirvam como matriz, por onde possamos exercitar ideias difíceis e fugidias, e a partir da qual possamos localizar outros tipos de montagens, apresentadas e coletivizadas no mundo.

3.5

Escrita litoral

A letra ilegível, não sendo, nem significante, nem objeto, vamos chama-la de letra-litoral, como apontado anteriormente. “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 do litoral, de nomear um “lugar” entre saber e gozo (Lacan, 1971/2003, p. 18). Entre gozo fálico – porque, como vimos, há gozo no saber – e gozo não todo, podemos dizer? Um lugar que nos tire do sedutor dualismo?

No litoral, a escrita não serve para transcrever uma mensagem e, assim, pode escrever a dimensão do gozo. O litoral será o “espaço” possível de encontro entre campos heterogêneos, sem dualidade, 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 qual 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, sem que sejam dois. Com a letra-litoral, portanto, sabe-se que há gozo.³⁶

“Lituraterra” (1971/2003) é o escrito-labirinto³⁷ em que Lacan formaliza essa 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 litoral, pode-se escrever alguma coisa no vazio (Regnault, 2001), antes reservado à uma essência central, como vimos anteriormente, sobre a qual erige uma organização fálica. A caligrafia japonesa nos ensina sobre essa possibilidade de escrita litoral, que conta com o gozo.

Bassols diz que “Lituraterra” (1971/2003) é uma demonstração em ato, uma “demonstração literal” (Bassols, 2015, p. 140) 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” – em que a letra estaria mais do lado do significante e do objeto *a* –, 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), de uma escrita ao modo da lógica, como vimos. A partir de sua metáfora da terra de rasuras, podemos entender melhor esse efeito de uma escrita diferente da escrita alfabética, ou da escrita como impressão.

Na escrita alfabética, ocidental, a letra serve como transcrição de uma rede de significantes que articula aquilo que serve à comunicação em lugar de centralidade, aquilo que se compartilha entre sentidos comuns e se ordena por uma crença universal, calcada no gozo como perda fundamental. A condição litoral da escrita caligráfica é, justamente, portar o gozo que a letra escava, entre

³⁶ C.f. Vieira, 2013.

³⁷ 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).

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). 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 fazer com esse gozo.

3.6

Caligrafia japonesa e os gestos

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 escrita de gozo, promovido nesse fazer caligráfico.

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). Essa passagem nos remete ao relato de Ingrid Silva, mencionado no capítulo anterior, quando afirma ser a sapatilha da bailarina uma questão de pele, e não de figurino (Silva, 2021, p. 166-167).

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 alojar-se na escrita como um litoral.

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).

Remetemos novamente, aqui, à abordagem de Agamben dos gestos liberados de sua finalidade, na arte contemporânea. Seguindo os passos de Lacan, não é essa liberação do gesto útil, justamente, o que parece propiciar que a escrita caligráfica imprima, em sua letra, o gozo do gesto do calígrafo?

Lacan também aborda o gesto do pintor, em seu *Seminário, Livro 11* (1964/2008). 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, 1964/2008, 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 (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, pelos sentidos, permitindo descrições, compartilhamentos e leituras, pretensamente inequívocas, a partir dos sentidos comuns, pressupondo aquele vazio de sentido essencial, que permite a existência da estrutura fálica.

Ao afastar a escrita da finalidade do sentido, a ênfase dada na caligrafia a aproxima do gozo. Isso se demonstra, seguindo a ideia de Lacan, com o gesto do calígrafo. O gesto importa por conter uma dimensão impossível de ser reintegrada pelo saber, pelo conhecimento – a dimensão do fazer. 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. [...] A série de traços de uma escrita passa a permitir, então, vislumbrar o gozo singular nela encerrado” (Vieira, 2018, p. 156).

Podemos dizer que a caligrafia serve a Lacan porque indica a possibilidade de uma *prática* que não visa ao campo semântico e, como efeito disso, pode imprimir 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, não centralizada no sentido, vemos a escrita, operada pela letra-litoral, ficar atrelada,

necessariamente, a um *fazer*. A letra-litoral é veículo de uma nova escrita, “apresentada como um *fazer (faire)* [...], do lado do gozo” (Laurent, 2016, p. 104).

Miller aponta que há, nessa ideia do *fazer*, uma passagem da primazia do significante a um “primado da prática” (Miller, 2012, p. 39), na teoria dos gozos, em Lacan. Em vez de tomarmos como única possibilidade de constituição de um corpo, ou uma escrita, aquela fundada sobre uma perda de gozo essencial – a possibilidade fálica –, abre-se, com Joyce, com a caligrafia japonesa, com a escrita lógica, com a escrita poética, entre outros recursos, a possibilidade de se *fazer* alguma coisa *com* o gozo.

O gesto do calígrafo, por exemplo, liberado dos sentidos, acomoda, em sua própria prática, essa dimensão real do gozo. O *modo de traçar* ganha relevo por ser possível capturar, nele, sua singularidade, ao invés de apagá-la. O manejo do calígrafo recupera, podemos dizer, a possibilidade de a letra operar com o real.

Ao mesmo tempo em que esse abalo na ordem significante pode transmitir uma sensação de instabilidade, de não haver chão firme para se pisar, veremos abrirem-se outras possibilidades de construção de chão, não tributárias do nome do pai, mas de uma prática, uma pragmática, como diz Miller (2012, p. 39), ou manipulação, como diz Éric Laurent, (2016, p. 88), com o gozo. Abrem-se possibilidades de modos singulares de organização, modos de ir e vir que, deslocados dos grampos, conectores, significantes rotineiros – dos destinos familiares, por exemplo –, podem inscrever-se a partir de novas montagens, no registro de uma “invenção” (Miller, 2012, p. 39-40).³⁸

Situar essa invenção do lado de uma pragmática significa dizer que ela pode organizar um novo modo de viver. Se as montagens não fazem sentido, como vimos apontando, nesse registro da invenção, afirmaremos, com o apoio de Pina Bausch e Hijikata Tatsumi, que podem fazer novo chão.

³⁸ Sobre o termo “invenção”, conferir “Com quantos elementos se faz uma invenção?” (Vieira, 2021).

3.7

Retorno aos gestos de Pina Bausch

É possível retomar, agora, nossa hipótese de que a letra, como veículo de uma escrita de gozo, serve para falar de novas amarrações para o corpo, que o façam funcionar segundo uma lógica que prescindia do nome do pai. Para voltar ao campo da dança, vamos recorrer novamente às criações de Pina Bausch, tomando-as como colagens que se aproximam dessa nova escrita, para passarmos, em seguida, às construções de Hijikata Tatsumi.

Não seria descabido descrevermos as montagens de Pina como uma “bricolagem”³⁹. A bricolagem, em oposição a uma ordenação linear, produz o ganho de um escrito desvinculado da comunicação; em vez de uma função de “alfabetização”, encontramos uma “anortografia” (Lacan, 1973/2003, p. 504). São fantásticos os neologismos lacanianos. Transmitem, mais que todas as nossas tentativas de explicação, aquilo de 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 vai além da explosão das palavras a um infinito de significações. Temos uma construção que, ao não se encaixar em nenhum significado prévio, pode capturar um gozo em cena, amarrada como “puro nó de uma palavra com outra palavra” (Lacan, 1977/1998, p. 8); uma não se enlaça à outra pela produção de significado, senão uma se engancha à outra em uma montagem inédita.

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

³⁹ C.f. “A invenção psicótica” (2003), em que Miller aborda o termo “bricolagem”, aproximando-a da ideia de que é possível montar um novo laço para um corpo que não se encontra integrado segundo as amarrações de uma unidade egóica – por exemplo, na experiência de corpo própria à esquizofrenia.

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 histórias, quando estas não se mantêm mais unidas por um elemento central. Os fragmentos de uma história podem se colar, apesar de sua total heterogeneidade, a partir de seus pontos de contato, dos cruzamentos de caminhos de gozo – como podemos entender os remendos, assim nomeados por Baxmann. Não se amarram 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 aceção sobre a repetição nas montagens de Pina diferente da repetição neurótica, engessada na fantasia, que reitera a busca pelo saber perdido. É a escrita 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.

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. É a escrita dos papeizinhos que se repete, mais que suas histórias.

Parece-nos possível aproximar esse trabalho daquele a que se propõe a psicanálise, quando esta pode se desgarrar da via do sentido, para jogar com a escrita. Essa nova escrita dos papeizinhos de Pina, assim como a escrita vista anteriormente, a partir das escritas que se distinguem da impressão, vem como um apoio, diz Holck – referindo-se às novas escritas possíveis ao fim de uma análise. São “uma fixação plástica, sem fixidez” (Holck, 2008, p. 112), diante do

“desmoronamento do mundo inteiro” (Holck, 2008, p. 112) a que se fia o neurótico, enquadrado nas normas fálicas.

As possibilidades dessa dança-teatro que apresenta uma montagem com o sem sentido nos remete a outro neologismo de Lacan, “condanção” (1975-76/2007, 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. Uma condenção, precisamos dizer, efêmera, descontínua, que suspende no tempo da contingência essa nova escrita, e não no tempo eterno.

É esse o impacto que sentimos ao assistir a uma peça de Pina Bausch – o mesmo impacto da fígada 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 amarração de uma história, pode-se fígá um real. A partir da leitura lacaniana sobre a caligrafia japonesa e o gesto do calígrafo, podemos dizer que é o gesto sem sentido, utópico, como vimos anteriormente, implicado na produção dessa combinatória de traços, que faz comparecer, ali, essa fração de real, enganchada pela letra litoral.

3.8

Amarrar o corpo pela letra

Para Laurent, a escrita lógica, acompanhada com James Joyce – mas também a escrita da caligrafia japonesa, como vimos –, apresenta um corpo sem imagem, não enganchado ao nome do pai (2016, p. 122). Incluímos, ainda, as montagens de Pina Bausch, nessa escrita de gestos fora do sentido.

A escrita como *fazer* “é própria para notar o furo sem imagem” (Laurent, 2016, p. 124). Isso parece fundamental para nossa tese, já que vimos perguntando, justamente, sobre a possibilidade de haver uma corporeidade de gozo não todo. O caminho aberto a Lacan, por Joyce, traz à tona a escrita em seu potencial de “articulação do corpo, do banho de linguagem e do real do gozo, que possa prescindir do pai” (Laurent, 2016, p. 122).

No texto “O inumano em *A Obscena Senhora D*” (2021)⁴⁰, Holck trabalha a escrita do conto, de Hilda Hilst, como um exemplo dessa escrita que, mais aproximada da materialidade da letra, do que do sentido, mostra-se como um fazer (2021, p. 108). “A cada vez, é preciso inventar novas amarrações, a partir das letras de gozo, e ela o faz com a escrita” (Holck, 2021, p. 109), essa nova escrita, distinta da impressão. Para Holck, esse fazer da escrita, em *A obscena Senhora D*, constitui esse amarrar e re-amarrar, no tempo do efêmero e da contingência, um corpo estilhaçado, “pura ressonância de todas as palavras que o tocaram; como um ruído intenso ou um gemido alto que se espalha e a estilhaça em muitas” (Holck, 2021, p. 107).

O campo aberto por essa nova escrita – articulada ao *fazer* – é uma abertura para a psicanálise desprender-se da lógica da castração, como única possibilidade de fundação do corpo e do laço social. “Nos termos de *O Seminário*, livro 23, trata-se precisamente de inverter essa tendência e explorar o que acontece quando as três consistências se escrevem sem a sustentação do quarto elo que é o Nome-do-Pai” (Laurent, 2016, p. 123).

Aí reside a relevância de investigarmos, em nosso campo, novas amarrações, amparadas nesse tipo de escrita, que demonstrem laços não ordenados pela lógica fálica. Diante de todos os movimentos (artísticos, políticos, coletivos) que vivemos na contemporaneidade, faz-se necessário que a psicanálise esteja à altura das novas formas de laço, para que, com eles, siga também com novas amarrações.

⁴⁰ Este texto é um capítulo do livro *Memórias perdidas no tempo, memórias escritas no corpo: psicanálise e práticas da letra* (Holck; Guaraná [orgs.], 2021), cujos textos depositam o trabalho transcrito no ano de 2020, no âmbito do Núcleo de Pesquisas “Práticas da Letra” (ICP-RJ) – coletivo mencionado em nota anterior, destacado por sua relevância para a escrita desta tese.

As implicações clínicas dessa teoria de uma nova escrita encontram lugar também em uma nova acepção sobre a interpretação psicanalítica. Nessa perspectiva, a interpretação passa, da tradução da fala (na via da construção de sentido), ao que, nela, há de intraduzível (que será lido como uma escrita na fala), devendo ser, a interpretação, “*neológica*, equívoca, ressonante” (Laurent, 2016, p. 229). Trata-se, segundo Holck, em tal passagem, do trabalho de desfiar o sentido (2008, p. 111), em direção a uma nova construção, aproximada do neologismo.

Se, com a teoria dos nós, a escrita passa, da lógica do significante, como aparato instrumental do gozo, à lógica da acomodação do gozo opaco – o que podemos acompanhar, também, até aqui, com a caligrafia japonesa e as montagens de Pina Bausch, especialmente –, a noção de interpretação também passará pelo mesmo desdobramento (Laurent, 2016, p. 228). A interpretação, revirada nesta nova direção, poderá acomodar, na fala do analisante, uma nova escrita. “[...] a interpretação produz, contingencialmente, outra coisa, não tão circunscrita na história fantasmática, mas que toque no registro do *sinthoma*, da letra, do gozo” (Groisman; De Felice, 2021, p. 49).⁴¹

Lacan faz uma distinção entre a linguística e a poética, para “situar o lugar e a função da interpretação psicanalítica, na qual está em jogo a maneira de falar lalíngua do corpo” (Laurent, 2016, p. 228).⁴² A poética faz ressoar, no corpo,

⁴¹ Importante mencionar o dispositivo do passe, criado por Lacan, como importante fonte de demonstração, na clínica, da operação de interpretação, tomada a partir da teoria da letra, que permite pensar uma escrita para o gozo. Lacan aposta na criação de um dispositivo institucional, dentro de um contexto propositivo de um novo funcionamento de sua Escola de psicanálise, que rompesse com o que havia sido instituído, até aquele momento, como uma Sociedade de Psicanálise, calcada na hierarquia. Desse modo, em sua “Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola” (1967/2003), Lacan nos apresenta a esse dispositivo, que colocou os psicanalistas a trabalharem em torno do tema do final de análise, abrindo-lhes à possibilidade de testemunhar, em primeira pessoa, sobre seu próprio percurso e fim de análise – segundo um conjunto de premissas e direções que orientam o funcionamento desse dispositivo. Destacamos, aqui, o acervo de testemunhos publicados no contexto do Campo Freudiano e da Associação Mundial de Psicanálise, o qual indicamos como importante referência com relação às implicações clínicas de toda essa reviravolta rumo à teoria dos nós borromeanos e da letra, no ensino de Lacan.

⁴² “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).

aquilo que não cabe no sentido, que é novo, na união entre som e sentido – tal qual a estrutura do neologismo.

Escrita em Hijikata Tatsumi

Chegamos, finalmente, a Hijikata Tatsumi, artista que supomos apresentar seus gestos a partir de uma trama litoral, uma construção semelhante ao que vimos apontando como um fazer com o gozo não todo. Nosso esforço, até aqui, foi pensar a possibilidade de um tipo de escrita e possíveis amarrações para o corpo, próprias à escrita lógica, à caligrafia japonesa, à poética, todas essas distintas da impressão no papel e de uma organização fálica. Aproximamos os gestos de Pina Bausch do traço do calígrafo japonês, por exemplo, tomado por Lacan como um fazer com o gozo, tendo como veículo a letra, aproximada do litoral.

Com Hijikata, acompanharemos um processo artístico e a construção de uma trama-corpo, com seu *ankoku buto*, ou simplesmente *butô* – dança das trevas, estrangeira, não pertencente a nada (Baid, 2019, p. 2) –, ainda mais radical, fervilhante de elementos, imagens e palavras. Veremos, também, seu sistema de escrita, chamado *buto-fu*, que nos parece privilegiado para ensinar sobre esse enlace entre corpo e escrita, produzindo uma trama litoral, uma escrita com o gozo não todo, levando às últimas consequências a pergunta sobre como essa trama litoral pode fazer coletivo – pergunta colocada de diversas formas, até aqui.

Podemos dizer que Pina Bausch nos apresenta colagens e montagens fora do sentido. Construções, coreografias, descentradas das significações, mas com a concretude de um catálogo sem instruções de uso, como vimos anteriormente.

Como pensar, então, uma construção, no trabalho de esgarçamento e desmantelamento do corpo, que acompanharemos com Hijikata? A radicalidade de sua proposta, com relação ao corpo, e sua revolta da carne, como veremos, permitirá, ainda, sustentar que algo se faz, constrói-se e passa adiante?

Hijikata nos ajuda a pensar esse corpo que não passa pelo falo? O que é essa escrita de gozo que faz corpo? O que se constrói com o *butô* de Hijikata?

4.1

Retomar o corpo



“‘Emotion in metaphysics’ (*Keijijougaku*), 1967. Hijikata Tatsumi” (Morishita, 2015, p. 11).

São muitas as acepções sobre o corpo na cultura, na psicologia, na filosofia, e também na dança e na psicanálise. Sugerimos que haja, entre estas duas últimas, um campo de ressonância: a apresentação de um corpo a partir de suas modalidades de gozo, tal como Lacan o aborda.

O corpo, assim entendido, manifesta-se, seja sob a forma de um gozo enquadrado – uma satisfação compartilhada pelos seres de fala e referida ao Outro (do social, da cultura, das diferentes formas de famílias; o Outro da linguagem) –, seja naquilo que escapa à forma, aos enquadres previstos; que fica à margem, no

litoral da linguagem. Vimos chamando, nesta tese, com Lacan, o primeiro, de gozo fálico, e o segundo, de gozo não todo.

O campo entre as manifestações de corpo de Hijikata Tatsumi – artista japonês e revolucionário da dança, dos anos 1950 aos 1980 – e as manifestações de corpo que interessam à psicanálise, do ponto de vista do gozo, poderá ser trabalhado e mostrado a partir da aproximação de ambos à escrita. Nossa hipótese é de que encontramos, na arte de Hijikata e também na possibilidade, aberta por Lacan, de tomar a linguagem sob sua forma escrita (ainda que seja na fala), testemunhos do corpo que manifesta isso que chamamos de um gozo fora do sentido, gozo feminino; gozo não todo. Em outras palavras, supomos, na escrita de Hijikata e na escrita, tal como abordada por Lacan – especialmente a partir de sua noção de letra –, uma escrita de gozo, litoral, conforme a metáfora lacaniana, usada nos anos 1970.

Topamos, na escrita de Hijikata, com palavras praticadas⁴³, que encontram passagem no espaço, através da criação de seu *butô*, e seu sistema de escrita, *buto-fu*. De modo que parece aproximado, na escrita da letra de Lacan, deparamo-nos com um gozo que se imprime no lugar do vazio – não mais tão vazio assim.

Encontramos, com Hijikata, uma dança que não mortifica os pés. Uma escrita que não mortifica a letra. Com Lacan, possibilidades para uma psicanálise que vivifique o corpo, supondo uma escrita de gozo em potencial, no atravessamento da fala que pode se produzir entre analista e analisante.

Nosso objetivo é recolher, na escrita de Hijikata, uma mostra⁴⁴ do vivo do gozo, com sua particular inclusão da morte, no corpo e na dança, no entrelace que faz entre dança e escrita. Pensamos ser possível aprender, do ponto de vista da psicanálise, com esse passo que, no lugar de conformar-se para ocupar e saturar o espaço, encontra passagem no vazio, presentificando um gozo escrito no corpo.

⁴³ Agradecemos imensamente à professora do Departamento de Artes Cênicas da UFMG, Carla Andrea Silva Lima, por nos oferecer essa expressão que parece traduzir de maneira tão pertinente o de que se trata na escrita de Hijikata. Estendemos os agradecimentos à psicanalista Ana Lucia Lutterbach R. Holck, com quem o diálogo foi fundamental para que os desdobramentos aqui propostos pudessem percorrer um fio.

⁴⁴ Aludimos, aqui, a uma passagem em que Lacan afirma, com relação aos nós borromeanos, tratar-se de *mostrar* aquilo que se configura como impossível de *demonstrar*. “Nada é demonstrado por esse nó, somente mostrado (Lacan, 19/03/1974. Inédito).

4.2

O corpo em Hijikata



“Hijikata Tatsumi dançando com um vestido vermelho (Foto de Roku Hasegawa)”
(Keio University Art Center, 2017).⁴⁵

Hijikata Tatsumi (1928-1986) foi um artista japonês, fundador da dança que ficou conhecida como *butô*. Para Morishita (2015), foi um revolucionário da dança. Antes da criação do *butô*, trabalhou como coreógrafo, diretor e dançarino, influenciado pelos mais diferentes tipos de dança, especialmente pelo expressionismo alemão de Kurt Joos – também uma das influências de Pina Bausch – (Baird, 2019, p. 1). Bebeu das fontes neo-dadaístas, dos *happenings*, do Fluxus, dos surrealistas, da filosofia de Sade, da contracultura de Shibusawa, do

⁴⁵ Foto disponível em: <<https://www.keio.ac.jp/en/keio-times/features/2017/7/>>.

teatro de Artaud⁴⁶, todas elas apresentando, para Baird, alternativas às convenções sociais, que se mostravam falhas, limitantes e limitadas (2019, p. 2).

Do início dos trabalhos de Hijikata até a consolidação do *butô*, há uma passagem de uma ruptura com o caráter representativo da dança – própria à dança contemporânea em geral –, a uma posterior imersão na ruptura do corpo em si. O palco se tornava lugar de experimentação dessas rupturas e imersões, dando espaço ao que, antes, não cabia ali (Baird, 2019, p. 1).

Hijikata “proclamava o inútil do corpo sem objetivo” (Uno, 2018, p. 29). Promovia “a liberação do funcionamento orgânico do corpo” (Marenzi, 2019, p. 23). Colocava o corpo em cena como fonte e destino de sua revolução, recusando, de saída, os pares e oposições que organizavam (e ainda organizam, em parte) o mundo e a arte. A ele, importava “reviver e redescobrir uma carne que estivesse aberta como a linguagem que, simultaneamente, ele forjava” (Uno, 2018, p. 32).

Suas percepções sobre a linguagem e a constituição do corpo ressoam com a ideia fundamental para a psicanálise de que o corpo é marcado pela palavra, e que esse encontro com a palavra imprime nossos modos de satisfação e gozo, nos termos de Lacan. Trata-se da marca imperceptível pelos sentidos, pelo saber, mas que faz todo o movimento da vida – paradoxalmente, intrínseco à morte – acontecer. “A dança pode ser definida como um cadáver (*shitai*) em pé diante do risco de sua vida” (Hijikata, 1987, *apud* Centonze, 2019, p. 32).

A gênese de seu corpo [de Hijikata] se encontra na natureza de sua terra natal, sempre presente, através de uma luz ofuscante e um vento extenuante, de sombras invisíveis e do mofo imperceptível de suas lembranças, principalmente no nível dos sentidos (Uno, 2018, p. 32).

⁴⁶ Para um aprofundamento na influência de Artaud em Hijikata, c.f. Marenzi (2019). “Butoh é a voz de Artaud no fim de sua vida” (Sumako, 1986, *apud* Marenzi, 2019, p. 28).



“Hijikata Tatsumi, performando “Hijikata Tatsumi e os japoneses: a revolta da carne”, em 1968 (Foto de Tadao Nakatani)” (Keio University Art Center, 2017).⁴⁷

O modo de Hijikata produzir sua revolução era propondo uma nova maneira de dançar, que não fosse dando ordens ao corpo; que não fosse seguindo a cartografia das tradições e organizações simbolicamente estáveis. Propunha explorar e abrir essa “gênese do corpo em outra dimensão comunicativa. [...] Queria torturar as palavras e explorar o sentido e as frases deformadas a fim de abrir os sentidos e o corpo” (Uno, 2018, p. 32). Hijikata “coloca o corpo metamórfico em prática” (Centonze, 2019, p. 36).

O *butô* de Hijikata sustenta uma corporeidade para as turbulências de sentidos, próprias à época artística em que surgiu – importante lembrar, época do pós Guerra. O corpo de carne, ou corpo carnal, *nikutai*, coloca o corpo como meio de intervenção (Centonze, 2019, p. 32), e não superfície sobre a qual o mundo intervém. “O *nikutai*, transitório e anárquico, é a corporalidade viva e crua mais exposta à deterioração e mais ligada à vida e ao erotismo” (Centonze, 2019, p.

⁴⁷ Foto disponível em: <<https://www.keio.ac.jp/en/keio-times/features/2017/7/>>.

32). Quando se trabalha com esse corpo de carne, *nikutai*, como o faz Hijikata, eviscerando o corpo e a dança, é o *shitai* (cadáver) que se interpõe como necessidade de enfrentamento, como risco (Centonze, 2019, p. 32). *Shintai*, por sua vez, é o corpo que existe socialmente, normalizado (Centonze, 2019, p. 48).

Para Hijikata, o corpo era mais do que depositário de palavras úteis e conformadas; estava aí para ser aberto e manipulado, e a dança era uma via para isso. *Karada*, o corpo, abre-se, assim, em *shintai*, *nikutai*, *shitai*, desapropriando o corpo de uma posse de si mesmo, apresentando o que emerge, quando se trabalha na máxima tensão possível entre vida e morte. Desintegra-se o controle sobre o corpo, reivindicando suas fissuras.

Hijikata escreveu sobre si, sobre seu corpo aberto, sem que possamos dizer que houvesse, ali, exatamente uma autobiografia. Escreveu notações do butô, sem, tampouco, podermos dizer que se registrava uma dança.

Numa idade ingrata, escolhi ser dançarino com a vontade de possuir algo muito rígido e acreditei que a dança alemã era a mais rígida, o que me trouxe até aqui hoje. Era como se o corpo inteiro se transformasse numa arma perigosa, como se os nervos fossem rompidos por um certo movimento e sua música começasse a acompanhar a dança, o sexo não mais enferrujasse, com um ácido inoxidável inscrito num teatro que não mais lamenta a submissão. As articulações como varas, os passos como um molde, pelos que não crescem mais, apenas tremem ao vento de vez em quando, coagulados pelo verniz até o ponto em que é possível conta-los um a um, um tubo no ânus, a maquiagem aperfeiçoada por uma gota de veneno, quando a carne deve ser aplainada. [...]

Em 1938, nas regiões de monocultura do nordeste (Tohoku), existia uma espécie de oclusão anal. O grito (das crianças) estava silenciado na cultura preservada. Esse grito é um acompanhamento importante da minha dança hoje. Foi um grito primitivo do qual eu posso rir, hoje, após doze anos de vida em Tokyo. Eu saboreio esse grito e o fundo de gestos ritualizados através de minhas observações da vida cotidiana. Eu invento os passos moldados de nossos dias a partir da terra negra onde dançar não é voar. Meu mestre de dança é a terra negra do Japão que, na minha infância, me ensinou a desaparecer (Hijikata *apud* Uno, 2018, p. 33).



“‘Story of smallpox’ (*Hosotan*), 1972. Hijikata Tatsumi” (Morishita, 2015, p. 13).

Hijikata testemunhava, em sua escrita e performances, uma recusa à identificação inequívoca à própria história, ao “enraizamento daquele que não toma distância, que se fecha no peso sentimental e abstrato da terra natal” (Uno, 2018, p. 33). Serve-se, por outro lado, dos gritos e gestos que marcaram a terra sobre a qual pisou, de onde emergiu seu corpo, para fazer nova terra, descontínua, ao mesmo tempo que, inegavelmente, construída a partir da anterior. Coloca o paradoxo entre o que vem do Outro (da cultura, da linguagem, da família) e o que se pode fazer com isso, não sem o Outro, mas fora de uma série enrijecida, que mortifica e até mesmo adoece o movimento dos corpos.

O núcleo do *butô* é formado pela fragilidade e pela errância (Uno, 2018, p. 35). Os movimentos acontecem na medida em que os gestos se fazem com o corpo, a partir de sua “perfuração”, e não a partir de uma suposta unidade. É um trabalho que dificilmente poderá ser fixado no tempo e no espaço, pelo menos ao modo linear. Há, ainda assim, uma produção que “se fixa para derreter” (Uno, 2018, p. 36).

Hijikata faz, desse modo, um exercício de decomposição e recomposição:

Ele tinha o hábito de recortar reproduções de pinturas e de guarda-las em seus cadernos, de seguir os traços de um pintor, de perceber e comentar o detalhe da imagem, daquilo que poderia fornecer motivos e materiais para sua dança. [...] É difícil determinar o que todo esse trabalho trouxe para a criação de sua dança. De qualquer maneira, diante dessas imagens e figuras, ele observava a gênese da

forma e da “errância” do corpo e dos gestos. Ele retraçava através de sua própria mão essa gênese, por isso cortava, cercava, decompunha e recompunha as formas como um exercício singular da dança (Uno, 2018, p. 36).

Trata-se de um processo que recusa o enquadramento formal daquilo que é errante em nossa constituição. Faz, com isso, uma dança. Isso tudo pleno da “interferência incessante entre a terra natal e a carne” (Uno, 2018, p. 37).

Hijikata entendia os contornos do corpo como mais deformáveis e manipuláveis do que a cultura costuma pressupor. Era, como diz Uno, “extremamente sensível ao que acontecia no corpo, àquilo que pode o corpo, às mudanças que o corpo pode realmente realizar” (Uno, 2018, p. 37).

*A Dançarina doente (Yameru Maihime)*⁴⁸, por exemplo, foi um livro-performance, escrito por Hijikata, considerado um dos pilares do butô, que não consistia em uma narrativa de sua infância, nem uma teoria sobre a dança, nem poema ou prosa. Trata-se de uma escrita poética, certamente aterrada na região em que viveu quando criança, sem metaforizar ou explicar suas experiências:

Encontramos apenas insetos, fungos, pequenos objetos no interior e exterior da casa. O que conta é a descrição sem fim de pequenas sensações ou percepções de tudo o que tocava ou penetrava o corpo da infância. A prosa parece ilegível, pois é singularmente fiel ao tempo no qual os sentidos e as percepções se empilham e flutuam em turbilhão. Podemos ler esse livro como um longo poema, mas cada palavra e cada frase – sem insistir em sua estética – são precisas e se submetem a uma busca contínua até o fim. [...] Ele restitui o corpo dançando nas interferências universais entre o turbilhão da natureza e o movimento do corpo, ao refazer a gênese da dança. [...] Não se trata, portanto, de um relato de memória. Não é um adulto que reconta sua infância, seu passado. Tudo é presente e tudo passa ao mesmo tempo. Por isso, o adulto é, simultaneamente, a criança. É como se a criança em Hijikata chutasse seu adulto e dispersasse a ilusão do tempo – essa ordem ilusória do passado e do presente (Uno, 2018, p. 38).

Hijikata dizia, com frequência, que deixou sua irmã morta entrar em seu corpo, habitando-o, agachando-se quando ele se levanta, tornando seu corpo denso (Marenzi, 2019, p. 26). “[...] quando ela se levanta dentro do meu corpo, eu involuntariamente acabo me sentando. Minha queda é, na verdade, sua queda”

⁴⁸ Entre 1977 e 1978, os trabalhos escritos de Hijikata foram publicados em série pela Revista *Shingeki* e, posteriormente, em formato de livro, pela editora Hakusui-sha, em 1983 (Morishita, 2015, p. 45). Não encontramos acesso a essas publicações, na íntegra, em outro idioma, que não o japonês.

(Hijikata, 1985, *apud* Centonze, 2019, p. 44). Essa mesma irmã lhe dizia que, da tentativa de expressão na dança, emergia algo que não era possível de se expressar. Segundo Morishita, para Hijikata, sua irmã foi sua professora de *butô* (2015, p. 7).

Hijikata oferecia reinterpretações de sua história, através do *butô*. Mencionava relatos biográficos, como de uma outra irmã, desaparecida, vendida à prostituição por seus pais, misturando memória e imaginação, segundo Marenzi (2019, p. 26). Talvez possamos dizer que Hijikata oferece um fazer, com seu *butô*, que acomodou suas marcas de gozo, transmutadas em algo que se assemelha a uma memória, sem, contudo, consistir como tal.

Morishita afirma não ser possível e nem central verificar o que, da fala de Hijikata sobre sua história, seria verdadeiro ou fabricado. De todo modo, a leitura do autor parece bastante precisa quando diz que aquilo que Hijikata “expressava”, fosse pelas palavras ou pela dança, não deveria ser tomado de maneira direta, como se explicasse seu *butô*. Para Morishita, é preciso “ler entre suas linhas” (2015, p. 7. Tradução nossa), para entender Hijikata e sua arte.

Dito de outra forma, “*butô* não é uma expressão de uma ideia, usando o corpo como ferramenta. O *butô* de Hijikata é mais uma arte do corpo, cuja expressão é a ‘convulsão da existência’” (Morishita, 2015, p. 7. Tradução nossa).

Butô é uma escrita de seu criador. Assim, Hijikata, como um *koan zen* para seus alunos, iluminava aquilo que praticava, orientando-os a não se expressarem (Morishita, 2015, p. 7).

Não se pode descrever essa arte pelas formas, conceitos e códigos de que dispomos convencionalmente. O acesso ao *butô* se dá por suas próprias formas e experiências e, mais precisamente, por sua forma escrita – que não se restringe ao papel, nem, tampouco, passa ao palco como expressão ou representação.

Como, então, acessar isso que, sob a forma de sua irmã, ocupou o corpo de Hijikata e se escreveu na lama de seu *butô*? Conforme coloca Morishita: como se “passa adiante” (2015, p. 7. Tradução nossa) o *butô*?

Para Hijikata, o *butô* sobreviveria, paradoxalmente, porque desapareceria (Morishita, 2015, p. 7). Apesar de sua fugacidade, algo de uma marca permaneceria – característica daquilo que chamamos de performance.

Morishita aponta para a insuficiência de aproximações acadêmicas, registros audiovisuais, escritas descritivas acerca do *butô*. A escrita de Hijikata não se presta a tais tentativas de organização documental. Justamente por isso, permite a passagem daquela marca que permanece, configurando-se como uma escrita, mais poética, que não se presta à lógica dos sentidos (Morishita, 2015, p. 8).

Na primavera, o vento mostra seu lado muito particular. Ele transformava a terra em lama e lodo. Hoje ainda vejo, nitidamente, a seguinte imagem: quando criança escorreguei e caí com o corpo todo na lama. Fiquei na imundice e senti-me tão miserável e mesquinho que emudeci. O tronco de uma árvore queria soltar um grito de compaixão quando fiquei lá como uma presa desamparada. Percebi a dor sair do meu corpo e tomar uma forma esquisita na lama. Fiquei preso e vi um bebê olhando para mim com estreitos olhos oblíquos. É isto o meu corpo que voltou para o seu ponto de partida? De repente, a cabeça do bebê rolava para mim. Sei, claro, que é absurdo, mesmo assim eu brinquei com a cabecinha rolando na lama. Por quê, não sei explicar. Mas realmente aconteceu. Por isto, posso falar disso para vocês.

Quando a gente fica na imundice, vive experiências peculiares. De repente, a cabeça e os pés transformam-se e nas plantas dos pés abre-se uma boca que suga a lama. Nós japoneses temos uma relação especial com nossas plantas dos pés. Será que não andamos como se tivéssemos inveja da terra por ficar com nossas pegadas? Preciso constatar com toda ênfase aqui, que meu *butô* começou na lama da primavera e não em alguma relação com a arte tradicional dos templos ou dos escrínios. Posso afirmar para vocês que minha dança nasceu da lama (Hijikata *apud* Baiocchi, 1995, p. 52-53).

Hijikata nos confronta com uma criança solta no mundo (como todos somos), na lama, precisando virar-se com isso. Escreve a lama que fala com ele, a partir da marca de seu corpo. É da lama que Hijikata nasce e morre. Seu corpo se mistura ao que desaparece, ao mesmo tempo em que emerge como *butô*. Coloca em cena, por exemplo, a maquiagem branca que, ao mesmo tempo, cadaveriza o corpo e marca sua existência, na lama, na escuridão (Centonze, 2019, p. 42).

Não que não seja possível capturar em suas linhas algo de uma subjetividade, uma história ou um mundo particular. No entanto, isso não se desenvolve como central, menos ainda leva a uma organização estável de técnicas de dança.

Impossível apropriar-se do *butô* como uma forma fidedignamente reproduzível. Ainda assim, podemos dizer que é existente e resistente. Há uma

criação que sobrevive sobre a imundice; sob o nome do butô; sob o nome de Hijikata. Sobrevive sob a forma (sem forma) de sua escrita feita de lama.

4.3

A história do butô



<Forbidden Colors> (Kinjiki), 1959. Hijikata Tatsumi(right) and Ohno Yoshito

“Forbidden colors (*Kinjiki*), 1959. Hijikata Tatsumi (à direita) e Ohno Yoshito” (Morishita, 2015, p. 10).

A primeira performance vista do primeiro trabalho de Hijikata Tatsumi, “*Forbidden Colors*” / “*Kinjiki*”, data de maio de 1959. O panfleto que anunciava a apresentação introduzia Hijikata a partir de algumas de suas principais referências: Mitsuko Ando, Kazuo Ohno e Jean Genêt (Morishita, 2015, p. 9).

Para Peretta, Kazuo Ohno foi figura essencial para o desenvolvimento do butô, seja como sua inspiração ou como colaborador e divulgador do butô pelo mundo (Peretta, 2019, p. III), ou mesmo como um “irmão mais velho” (Morishita, 2015, p. 9). No entanto, Hijikata e Ohno também divergiram sobre alguns pilares do butô, ainda que ambos tenham mantido suas produções artísticas sob esse nome (Baird, 2019, p. 4).



“‘Rose colored dance’ (*Barairo dance*), 1965. Hijikata Tatsumi (à direita) e Kazuo Ohno” (Morishita, 2015, p. 11).

Em *Kinjiki*, Hijikata apresenta um corpo petrificado, endurecido, movimentando-se por espasmos e convulsões; *nikutai* inútil, ocupando o espaço da dança com a morte. A imobilidade é a própria dança. O próprio espaço do palco é colapsado. A produtividade do corpo é aniquilada pelo *nikutai*. “O paradoxo de vida e morte se realiza no palco, desde que o sangue do dançarino imóvel circule e seu coração bata” (Centonze, 2019, p. 37).

A partir desse seu primeiro trabalho, em 1959, sendo fortemente criticado pela “All Japan Art Dance Association”, pela radicalidade dos temas e expressões colocados em seus trabalhos, Hijikata passou a desenvolver produções teatrais consideradas vanguardistas, juntando-se a Tsuda Nobutoshi e sua escola, tomando o caminho da arte experimental (Morishita, 2015, p. 9). Morishita ressalta o difícil processo inicial de criação do *butô*, em que Hijikata oscilava entre aquilo que pensava, o que escrevia e o que demonstrava, preso, ainda, a algumas influências da literatura europeia.

Em 1962, Hijikata toma a frente do antigo “Tsuda Dance Studio”, de Tsuda Nobutoshi, passando a chamá-lo de “Asbestos Studio”. Colaborou com diversos artistas de vanguarda, o que “mostra que suas atividades haviam se transformado em um movimento artístico, indo além do gênero da dança. [...] Essas fontes nos dizem que Hijikata estava absorto em algo ao mesmo tempo anti-arte e anti-dança” (Morishita, 2015, p. 9. Tradução nossa).



“Ensaio no Asbestos Studio, 1972. Hijikata Tatsumi (no centro) está apresentando Kobayashi Saga” (Morishita, 2015, p. 26).

Morishita aponta que, apesar de ser considerado, ao longo dos anos 1960, um artista de vanguarda, no sentido de que este movimento protagonizava “uma negação e destruição da tradição” (2015, p. 15. Tradução nossa), Hijikata era, paradoxalmente, mais afeito às ideias pré-modernas do que modernas. Ainda assim, as técnicas e o espírito vanguardista, como do Dadaísmo, são suportes inegáveis do *butô*.

Como exemplo dessa mistura pré-moderna e vanguardista, Morishita cita “*Masseur*” (1963), em que Hijikata reúne, em um palco *avant-garde*, mulheres idosas, tocadoras de um instrumento musical tradicional japonês [*syamisen*], sem saberem do que se tratava aquela “apresentação”, submetidas a intervenções, como gritos de Hijikata, “provocando espanto e inquietação entre os

espectadores” (Morishita, 2015, p. 15. Tradução nossa). Além disso, Hijikata também lançava mão de uma estética pré-moderna no palco, bem como de referências a eventos de outrora, como feiras e exposições. “Esse era o sabor da vanguarda de Hijikata. [...] seu pensamento não carregava a ideia de progresso” (Morishita, 2015, p. 15. Tradução nossa), explica Morishita.



“Masseur (*Anma*), 1963” (Morishita, 2015, p. 10).

Para Peretta, a proposta do butô era um “projeto político artístico de ruptura com valores contemporâneos, instituindo uma outra concepção de dança ao assumir como fundamento poético a parte decrépita e anômala da sociedade” (Peretta, 2019, p. III). Foi um projeto influenciado e influente em muitos paradigmas artísticos e políticos, da segunda metade do século XX, incluindo, em sua cena, aquilo que ficava às margens das estruturas modernas japonesas (Peretta, 2019, p. III). Nesse sentido, se podemos dizer de uma estrutura de dança contemporânea, nas montagens de Pina Bausch, que rompia com os métodos clássicos, o butô de Hijikata já parece apontar para um dismantelamento das estruturas, sejam ela clássicas, modernas ou contemporâneas.

Em outubro de 1968, Hijikata apresenta uma performance solo, intitulada “Hijikata Tatsumi e os japoneses: a revolta da carne”, como uma compilação de

seu botão. Para Uno, certamente esse trabalho emergiu no bojo das “exigências revolucionárias” da época, mas “enraizadas em uma dimensão mais existencial e corporal” (Uno, 2018, p. 30). “A revolta da carne” (“*Nikutai no banran*”), como ficou conhecida, “mostrou aos espectadores o poder esmagador do botão e estabeleceu sua reputação como prenhe de loucura, violência e erotismo” (Morishita, 2015, p. 14. Tradução nossa).

“A revolta da carne” foi “o ápice do projeto político artístico de Hijikata Tatsumi” (Peretta, 2019, p. III), segundo a leitura de Peretta. Marcando uma mudança da influência da literatura maldita para uma investigação intensa sobre o corpo, *nikutai*, esse trabalho mergulha na materialidade e nas descontinuidades que fazem um corpo como “epicentro de uma revolução (an)atômica” (Peretta, 2019, p. III). Não à toa, tal performance carrega a marca de um Hijikata que dança (Morishita, 2015, p. 15).

Morishita descreve seis períodos da vida criativa de Hijikata Tatsumi, de 1958 a 1976.⁴⁹ Uma das variações que aparecem entre os períodos é, justamente, essa: um Hijikata que dança ou não. Antes de performar “A revolta da carne”, Hijikata declara: “Vou arriscar minha dança. [...] Chegou a hora de mostrar Hijikata Tatsumi por Hijikata Tatsumi” (Hijikata, 1968, *apud* Morishita, 2015, p. 15. Tradução nossa).

“A revolta da carne” apresenta ao mundo, assim, o corpo de Hijikata:

Botão como visto em *A revolta da carne* expressava o corpo em si. Hijikata reduziu seu corpo, jejuando, apareceu no palco com um corpo como uma estrutura de aço, e performou até o último nível possível da expressão física, sem buscar um tema fora do corpo, nem qualquer meio de auxílio fora do corpo. A violência e o erotismo do corpo, a convulsão da sua existência, eram mostradas em conjunto (Morishita, 2015, p. 16. Tradução nossa).

⁴⁹ Apesar de Hijikata ter vivido até 1986 e ter trabalhado até o fim de sua vida, o autor considera esses dezoito anos como o período de criação do botão de Hijikata.



“‘A revolta da carne’ (*Nikutai no banran*), 1968. Hijikata Tatsumi”
(Morishita, 2015, p. 12).



“‘A revolta da carne’, 1968. Hijikata Tatsumi” (Morishita, 2015, p. 12).

Podemos entender essa performance solo de Hijikata, em que não há outro tema, a não ser seu próprio corpo, reduzido ao risco da carne, como a própria revolução do butô. Não se enquadrava na vanguarda que destruía a tradição, não aplicava ao seu corpo o repertório artístico de que dispunha, nem propunha um novo estilo que pudesse ser replicado por qualquer outro.

A revolução parece residir no fato de que, com todas essas circunstâncias – que nos levariam quase a pensar esse corpo sem um lugar possível no mundo –, foi, justamente, dessa maneira que Hijikata se colocou no mundo. Fez-se visto por si, em si, fora de si. Como colocado por Lima, encontramos uma “dança que opera na fina lâmina de um em-si porque fora-de-si posto que é do corpo que se trata, disso que no corpo resta como chamado mudo que grita” (Lima, 2017, p. 116).

Ainda mais impressionante é que isso tenha concretizado uma imagem do butô e inspirado muitos artistas a tornarem-se seus praticantes. Dito de outra maneira, Hijikata por si mesmo, fora das séries previstas na arte, criou uma marca compartilhada no mundo, sem, todavia, “nunca ser passada adiante exatamente como antes” (Morishita, 2015, p. 16. Tradução nossa). Hijikata protagonizava rupturas para refundar o corpo, a cada vez (Peretta, 2019, p. V).

A difusão do butô pelo Japão e, posteriormente, pelo ocidente⁵⁰, ao final da década de 1970, pode, equivocadamente, confundi-lo com um método ou técnica de preparação do corpo para a dança. Ao contrário, como experiência de corpo, a proliferação do butô está mais próxima de uma “matriz poética de práticas artísticas” (Peretta, 2019, p. IV).

⁵⁰ C.f. o artigo de Christine Greiner (2019), sobre a chegada do butô ao Brasil e suas implicações no contexto artístico-político brasileiro.

4.4

A escrita do butô

“Quando Hijikata escreve sobre dança, ele não a descreve, mas coloca a poesia em movimento” (Marenzi, 2019, p. 24). O projeto artístico de Hijikata Tatsumi permite um diálogo entre técnica e escrita; uma escrita nova, própria, na qual a singularidade do butô pôde prosperar (Marenzi, 2019, p 22).

Hijikata rejeitava qualquer ideia de uma improvisação (Morishita, 2015, p. 17). Isso quer dizer que o corpo não se abandona a si mesmo na prática do butô. Abrir mão dos dualismos que sustentam habitualmente o corpo – por exemplo, tradição/vanguarda – não resvala, nesse caso, para um relativismo ou espontaneísmo qualquer. Como abordado anteriormente, Hijikata dizia que a dança não era expressão, derrubando, dessa maneira, tanto a ideia de uma intencionalidade, como a ideia de uma essência a ser buscada no abandono de si mesmo. Essa oposição entre improvisação e uma dança que estruture a arbitrariedade fez com que houvessem muitas dissidências entre praticantes do butô (Baird, 2019, p. 5).

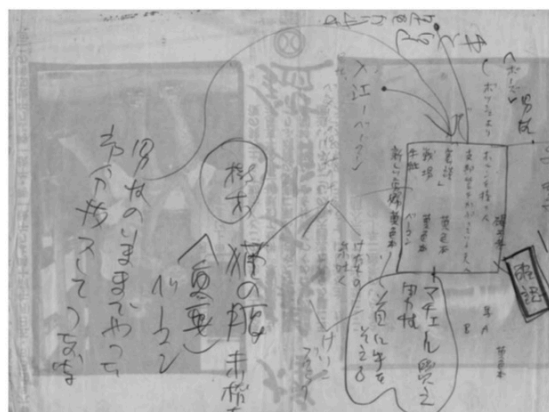
Uma vez colocado no mundo, dessa maneira, sem expressão, sem representação, sem relativismo, sob a forma do próprio corpo de Hijikata, prescindindo das formas do corpo orgânico e da arte em geral, a questão da transmissão do butô se torna central. Para conferir um caminho com materialidade para a transmissão do butô, evitando o empuxe à improvisação, mas também sem conformá-lo a uma técnica, Hijikata criou as notações do butô, *buto-fu*, nos anos 1970,

[...] como a base e o método de suas criações (isto é, não-improvisação) [...]. No butô de Hijikata, as imagens eram perseguidas através das notações do butô. Eram feitas imagens concretas da dança, em que técnicas e habilidades lhes davam forma (Morishita, 2015, p. 17. Tradução nossa).

Dessa maneira, Hijikata escreveu inúmeros cadernos com as notações do *butô*, que reúnem gestos, movimentos, palavras, imagens etc. Esses cadernos só foram organizados e disponibilizados ao público depois de sua morte.⁵¹

Enquanto estava vivo, Hijikata falava muito pouco com pessoas de fora sobre seu método, mantendo-se em silêncio sobre assuntos como a técnica de criação do *butô*, métodos de coreografia, ou como conduzir sessões de prática. Pode-se facilmente imaginar como foi um choque descobrir a existência e os conteúdos das notações do *butô* para aqueles envolvidos na pesquisa acerca do *butô* de Hijikata (Morishita, 2015, p. 24. Tradução nossa).

O *buto-fu* comporta uma coleção de palavras faladas por Hijikata e escritas por seus pupilos.⁵² O intuito dessas notações não era codificar sequências que pudessem ser reproduzidas por outros. Ao contrário, as palavras despertavam os movimentos (Morishita, 2015, p. 27). Não são transcrições, mas sim “um dos níveis em que a dança pode existir” (Marenzi, 2019, p. 24).



“Notação do *butô* escrita à mão por Hijikata Tatsumi” (Morishita, 2015, p. 20).

⁵¹ Em 1998, foi criado o *Hijikata Tatsumi Archive*, no Centro de Artes da Universidade de Keio, no Japão, onde se encontram os cadernos de Hijikata e outras notações do *butô*, escritas em diversas plataformas, o que abre um importante acesso para que a obra de Hijikata possa ser estudada. Aproveitamos para agradecer ao professor da Universidade de Keio, Takashi Morishita, e seu assistente, Keiko Nagafuchi, que, gentilmente, cederam-nos acesso ao livro *Hijikata Tatsumi's notational butoh* (2015), em língua inglesa, fundamental para esta pesquisa. Notícias e informações acerca do referido Arquivo podem ser acompanhadas através do site <<http://www.art-c.keio.ac.jp/en/archives/list-of-archives/hijikata-tatsumi/>>. Estendemos, novamente, nossos agradecimentos à professora do Departamento de Artes Cênicas da UFMG, Carla Andrea Silva Lima, que possibilitou esse contato com o professor Morishita e seu assistente, Nagafuchi.

⁵² A relação entre Hijikata e seus pupilos é digna de nota. Morishita aborda tal relação como uma “vida em comunidade” [communal life], na qual “mestre e pupilo existiam lado a lado, podendo ser considerada como a condição da criação do *butô* de Hijikata” (Morishita, 2015, p. 24 e 25. Tradução nossa).

Não se tratavam, tampouco, de palavras aleatórias. Havia um rigor e um cuidado de Hijikata com as palavras que colocava a trabalho. Entre a fala e a escrita, havia um *gap*, próprio à relação entre significante e significado, amplamente abordada no ensino de Lacan, a partir da linguística, trabalhada anteriormente, nesta tese.

Morishita trata desse *gap*, indicando que, nesse processo de notação do *butô*, não se tratava de replicar a palavra no papel, mas passar da fala [*parole*] à escrita [*écriture*] (2015, p. 45). A indicação de Morishita vem como excelente acréscimo à abordagem da escrita, proposta por Lacan, distinta da impressão, e aproximada do gozo.

Baird aponta à relação entre significante e significado como central para o *butô*. Hijikata apostava na criação de um novo vocabulário, com novas combinações, operações e signos, que não serviam para comunicar uma narrativa universal (Baird, 2019, p. 5).

[...] como se alguém aleatoriamente combinasse letras para formar novas palavras e, depois, combinasse arbitrariamente as palavras para formar novas frases. Esses novos significantes de movimento poderiam, então, ser aleatoriamente usados para transmitir uma narrativa oculta. É como se ele criasse milhares de novos significantes de movimento, mas nunca se preocupasse em contar a ninguém os significados ou as narrativas que ele pretendia que esses novos significantes transmitissem (Baird, 2019, p. 5).

Podemos chamar de palavras praticadas – acompanhando a indicação de Lima, mencionada anteriormente –, isso que se encontra na escrita/dança de Hijikata, porque surgem como efeito de um fazer com o corpo e do que se abre com ele. Temos um trabalho com o corpo, no que ele é tomado como uma abertura, uma passagem, emergência de outra coisa. O corpo pode fazer essa abertura, mobilizado por Outro corpo, de modo a contornar-se (conformar-se, até), mas também de modo a emergir como forma sem contorno, sem tanta dualidade. A escrita dessas palavras praticadas parece fazer passar adiante, como diz Morishita, isso que emerge como ruptura e descontinuidade.

As palavras praticadas de Hijikata vêm desse lugar que poderia ser tomado, neuroticamente, como furo no corpo. Não são palavras de conhecimento sobre o corpo. São palavras que colocam o gesto em operação – o que não tem a

ver com desenvolver certa habilidade para dançar. A revolução do *butô* é que não há forma fixa para o corpo.

Para Frant (2016), esse sistema de escrita, criado por Hijikata, opera um desdobramento do gesto. O movimento ganha a força e a potência de um ato, que o difere de um apenas mover-se. O gesto – que poderia ficar perdido na sideração provocada pelo movimento improvisado – recupera, com a escrita do *buto-fu*, a possibilidade de emergir como ato, como corte.

Ao contrário de outros sistemas de notação em dança (ou mesmo no teatro, cinema etc),

[...] o *buto-fu* não indica passos a serem seguidos, mas trata-se de uma cartografia de corpos, gestos e movimentos, produzidos a partir de um emaranhado complexo de colagens, mesclando textos poéticos, citações literárias e imagens, com centenas de referências iconográficas. [...] Seus discípulos relatam que ele pedia para que eles também, durante suas práticas, fizessem suas próprias notações, estabelecendo assim uma verdadeira prática *coreo-gráfica*, onde dançar e escrever são atividades intercambiáveis e onde, não mais o chão, liso, ou a folha em branco compreendem a plataforma onde a grafia da dança se inscreve, mas sim o próprio corpo, ou ainda, a pele com todas as suas fendas, furos, buracos e rachaduras (Frant, 2016, p. 5471; 5473).

Isso quer dizer que, nessa escrita do *butô*, produz-se um corte, em vez de continuidade. O movimento – o gesto, como ato – não se perde e instaura algo novo. Sobrevive porque desaparece, como disse Hijikata.

Em seus cadernos, Hijikata debruçava-se sobre formas de pintura – Goya, Bacon, Chagall –; formas sem muito contorno. Apareciam também palavras e imagens como “pântano”, “incêndio”, “campo de concentração” – desordem. Lugares, nomes, objetos, animais, plantas, sensações...⁵³

Somos levados à beira do corpo como emergência da catástrofe. Vamos nos aproximando do fazer de Hijikata. Vemos inspirações que nada respondiam a técnicas de dança. Encontramos traços do que se experimenta no corpo, a partir de acontecimentos (artísticos ou não), recolhidos do mundo, que possam, de alguma

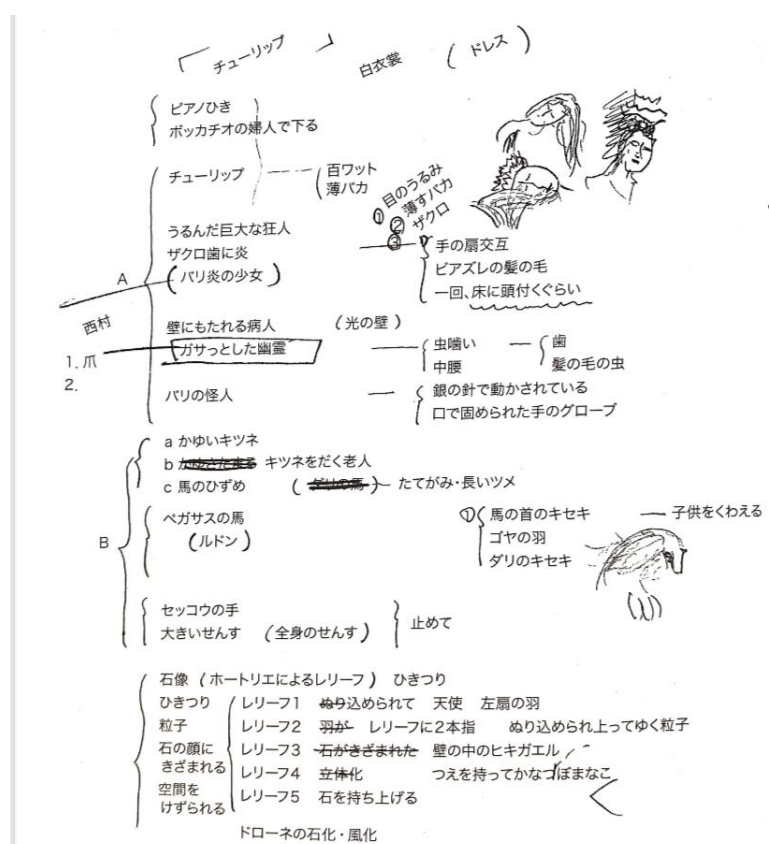
⁵³ O livro *Hijikata Tatsumi's notational butoh* (Morishita, 2015) inclui diversas imagens de cadernos de Hijikata, bem como transcrições e descrições de suas notações. Essas, especificamente, encontram-se na página 27.

forma, ressoar com o universo que o interroga – o universo da própria experiência de emergir como corpo.

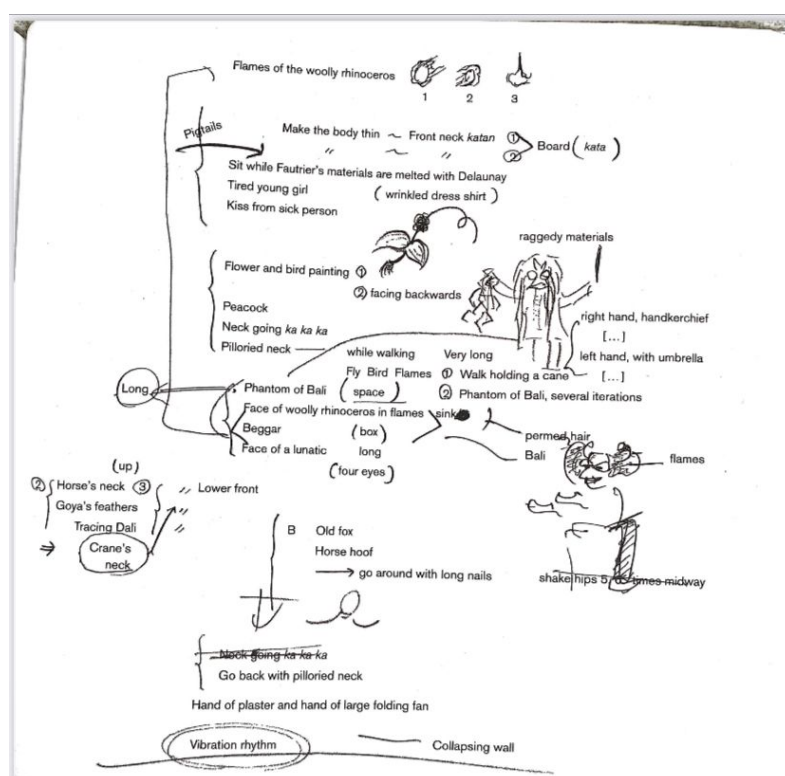
De todo modo, para Morishita, mais que o conteúdo dos cadernos de Hijikata, o que importa é sua existência. A feitura desses cadernos, com essas palavras e imagens, confere existência ao próprio *butô* e, assim, algo passa adiante (Morishita, 2015, p. 17). Dança-se, performa-se ou pratica-se o *butô*, a partir de uma escrita em causa. Imagens e palavras eram escritas e praticadas como motor de criação dos movimentos (Morishita, 2015, p. 24).

Podemos dizer que os cadernos de Hijikata eram como escritos a não ler?

As imagens a seguir mostram notações sobre “Costume en face” (*Syoumen no isyou*), apresentada, em 1976, no Asbestos Studio, composta, dirigida e coreografada por Hijikata Tatsumi, performada por Yamamoto Moe (Morishita, 2015, p. 41). Yamamoto Moe publicou, pela primeira vez, a íntegra de um caderno de Hijikata, tanto em japonês, como em inglês:



(Moe, 2018, p. 80).



(Moe, 2018, p. 83).

Os processos de escrita, investigação sobre o corpo e criação artística de Hijikata caminhavam atrelados. Hijikata nos apresenta, com o *butô* e suas notações, à proximidade entre dançar e escrever. Dessa forma, é preciso não perder a proximidade entre os dois, não tender a reduzir o *butô* à escrita dos cadernos ou ao gesto performedo, como se fossem separáveis. Essa relação entre os dois é que nos possibilita abordar, a partir da perspectiva do gozo, com Lacan, isso que encontra passagem no *buto-fu*.

4.5

O *butô* de Hijikata com o Japão de Lacan

O que chamamos de corpo, quando este se coloca em movimento, mobilizado pelo choque entre o mundo e a carne? O que seria uma escrita do

corpo, se pensarmos os gestos no lugar da letra, como possibilidade litoral de restauração do gozo?

As rasuras, visualizadas por Lacan, aparecem na escrita de Hijikata, como uma tentativa de encontrar palavra, mais poética do que metafórica e, sobretudo, como uma tentativa de encontrar palavras operatórias. Hijikata buscava palavras que fossem usadas e efetivamente colocadas a trabalho: palavras que pudessem ser manipuladas, praticadas. São rasuras que colocam algo em operação.

Podemos dizer que, em vez de proferir e dançar palavras de sentido, as palavras praticadas do *butô*, escritas no gesto e no papel, colocavam o vazio (de sentido, de história, de metáfora) em operação? Podemos chamar essa operação de uma escrita com o gozo não todo?

O trabalho de Hijikata, que podemos acompanhar especialmente a partir da criação de seu *buto-fu*, diz de uma outra possibilidade de tomar o corpo e seus movimentos. Escritos nesse sistema, são movimentos e gestos que vão em direção a um gozo não contornado/contornável.

Extraímos, dessa prática, uma pergunta, que parece fundamentalmente clínica para a psicanálise: o que acontece com os gestos que não se incluem em um corpo que conta com o Outro como suporte (por exemplo, o da técnica, ou o da fantasia neurótica)? Podemos pensar, com o *butô*, em outras amarrações possíveis para o corpo, que não o contorno dual e fálico?

A experiência do *butô*, da lama de Hijikata, leva-nos a pensar um corpo que, em vez de agir no espaço, é agido pelo espaço. A convocação do Outro, na operação de conformação do corpo como um eu robusto, é de que, justamente, use-se aquele corpo e aquele eu para agir no espaço. A operação de Hijikata subverte esse uso do corpo. Torna-se um uso inútil, por mais paradoxal que seja, do ponto de vista do Outro. Isso descentraliza quem mobiliza o movimento e o gozo pode tomar lugar.

Por que não colocar uma escada no próprio corpo e descer dentro dele? Eu os incentivo a arrancar a obscuridade do corpo e comê-la, mas, em vez disso, eles [os artistas] liberam o eu para fora do corpo, externamente (Hijikata, 1968, *apud* Morishita, 2015, p. 19. Tradução nossa).

O corpo carrega a marca de um gozo que quer fazer passagem. Na prática de Hijikata, não é conferindo forma a esse gozo que essa passagem se dá – ou seja, enquadrando-o segundo as cartografias do falo –, mas encontrando um caminho *no espaço, no vazio*, de passagem.

Nesse sentido, acompanhamos Regnault, quando aponta que Lacan coloca, com a letra, alguma coisa *no lugar do vazio*. (Regnault, 2001, p. 31). O real do gozo pode, assim, encontrar outra forma de apresentação. Ao invés de um real vazio, um gozo negativado, que só poderia ser tratado pela via da sublimação (como no caso do oleiro de Heidegger), podemos vislumbrar, com a letra, um real que se escreve, ou uma escrita possível para o gozo do corpo.

Se a arte pode, por um lado, organizar uma estrutura – sustentando um vazio e criando uma organização em torno dele –, na perspectiva da letra, como litoral, a arte poderá organizar-se, não pelo que representa do mundo, mas pelo que poderá encontrar no lugar do vazio.

Supondo, dessa forma, que Hijikata encontra, em sua escrita, uma passagem para o gozo – apresentada também por Lacan, por exemplo, com a escrita caligráfica –, perguntamo-nos: o que significa operar uma escuta clínica, ou a construção de um corpo-dança, a partir dessa possibilidade de restauração do gozo?

Na escrita de Hijikata, encontramos um testemunho desse corpo que não se captura na experiência de um traçado estável. Habita-se esse lugar de presença no movimento, sem conduzi-lo. Testemunha-se aquilo que age e esvai o contorno fálico. Podemos dizer que ele encontra um modo de se movimentar com a fugacidade do contorno.

Trabalhamos, assim, a escrita de Hijikata como a escrita de seu próprio fazer. A escrita de um corpo, que se torna uma prática, que opera ao modo do litoral, de Lacan. Hijikata nos ensina sobre a presença que pode haver no vazio do corpo orgânico, como lugar de passagem, de “passar adiante”, palavras praticadas, restauradas de gozo.

Conclusão

Começamos nosso trabalho pela tentativa de definir o conceito de gozo. Para isso, partimos de algumas premissas importantes, como a de que o gozo de que se trata, para a psicanálise, não se restringe ao gozo sexual, nem às ideias comumente associadas ao desfrute e ao prazer.

Abordamos o recurso de Jacques Lacan à linguística estrutural, como uma primeira aproximação de uma dimensão do discurso que não se encaixa em seus sentidos habituais, ou considerados dentro de uma norma. Os equívocos da língua, próprios às relações entre significante e significado, são uma primeira pista dessa zona enigmática, na experiência da linguagem, em que as significações não se bastam por si mesmas.

O encontro da carne com a linguagem é marcado por experiências de excesso que não se enquadram totalmente no código oferecido pelo Outro – o acervo da linguagem, como Lacan chamou. Há algo desse excesso que pode ser, em parte, transformado em falta. Há algo, por outro lado, que resta opaco, que resiste ao sentido.

Recorremos especialmente a Néstor Braunstein, para nos ajudar a localizar esse gozo, no ensino de Lacan, que viria a distinguir-se do prazer e do desejo. Foi assim que começamos a definição do conceito de gozo, a partir das elaborações de Sigmund Freud, acerca da noção de pulsão de morte, que estaria, justamente, mais além do princípio do prazer.

Vimos que o conceito de gozo implica diretamente aquilo que consideramos, na psicanálise, sobre o corpo. Um corpo não reduzido às suas funções orgânicas. Com o gozo, a constituição do corpo e de uma imagem de si ganha novas nuances, que foram acompanhadas no segundo capítulo da tese.

A ideia de pulsão de morte nos levou a entender que seu caráter de excesso (excesso de satisfação) encontra caminhos no processo de constituição do corpo; encontra uma distribuição. Não haverá nada, assim, na existência do ser imerso na linguagem, que não seja enlaçado com o gozo.

Haverá gozo na fala, ao modo da comunicação, na experiência de viver em comunidade. Haverá também uma outra experiência de gozo, que não se conformará ao formato do corpo, previsto segundo algumas referências, pretensamente universais. Essa experiência tomará formas diversas, por exemplo, como perturbação no corpo que se vê unificado no espelho.

O gozo será, assim, ao mesmo tempo, sustentáculo e perturbação do corpo. Paradoxalmente, vital e mortífero. Será suportado em uma tensão entre a sociabilização e o insociabilizável.

Vimos que, para que o corpo se sustente, nessa sociabilização, exigida pela vida em comunidade, é preciso que o gozo seja, em parte, negativedo. O laço social, ao modo do nome do pai, exige que parte do gozo reste como essência perdida, instaurando uma eterna busca em torno de um vazio. O sentido compartilhado se produz, nos moldes fálicos, contando com esse furo, como operador. Já o não-sentido, sem furo, não será compartilhado ao modo da sociabilização fálica, mas poderá se apresentar de outras maneiras.

Avançamos na teorização sobre o gozo, a partir de sua formulação lógica, encontrada nas fórmulas da sexuação, no *Seminário, livro 20* (1972-73/2008), de Lacan. Com elas, acompanhamos a proposta lacaniana de uma distribuição entre gozo fálico e gozo feminino.

Essa distribuição, no entanto, dissemos que não é binária. Não opõe dois gozos, senão situa um gozo, em sua manifestação ordenada por uma estrutura de oposições (ordenação fálica), e em sua manifestação, justamente, que prescinde da referência às oposições e comparações fálicas – não podendo, portanto, ser tomada, ela própria, como uma oposição.

Para abordarmos o gozo fálico, esse que ofereceria sustentação para o corpo, com lugar possível no laço social, exploramos a teoria lacaniana do nome do pai. Vimos que, em um primeiro momento, esse era o significante – traço sem significado algum – que operaria um limite no discurso, hierarquizando sentidos, assim estabilizados para uma existência. Esse significante seria responsável por estabilizar uma combinatória de significações, ao modo neurótico – ou seja, ao modo de funcionamento em torno de um furo de saber, sob a forma do vazio.

Nesse momento de nossa investigação, aludimos à expressão “pontos-de-basta”, que remete à função de estabilização, mas com uma primeira abertura a pensar a possibilidade de uma pluralização desses pontos estabilizadores, ou seja, não mais restritos ao nome do pai, em seu sentido associado ao mito edípico freudiano. Nossa tese traçou alguns caminhos por essa passagem, do nome do pai à multiplicidade dos pontos-de-basta; do drama edípico às tramas – menos neuróticas em suas amarrações, podemos dizer.

Acompanhamos a teoria dos gozos fálico e feminino, apresentada especialmente no *Seminário, livro 20* (Lacan, 1972-73/2008), com a ajuda de leitura de Serge André, principalmente. Trabalhamos as formulações que distinguem o gozo fálico – aquele da comunicação, ordenado pelo significante do desejo, atrelado ao nome do pai – e o gozo feminino – também chamado de Outro gozo, gozo opaco, não todo (designação privilegiada nesta tese) etc. Percorremos, brevemente, alguns apontamentos sobre os termos “feminino” e “feminilidade”, em Freud, que teriam configurado todo um campo de impasse para o autor, e que seriam, justamente, o ponto de onde Lacan pôde avançar, para além da teoria freudiana da castração, no sentido da negatividade do gozo.

Encontramos nossa maior dificuldade na inevitável tendência a abordar o gozo a partir uma dualidade, ou de um binarismo. Isso porque a própria forma universitária, em que se enquadra a escrita de uma tese, convoca-nos, constantemente, ao dual. Não apenas a forma universitária, mas nossa própria tentativa de encontrar expressão pela via da escrita tende à explicação, à justeza, à comparação etc. Dessa maneira, sair, eventualmente, do sistema de oposições foi um norte da escrita da tese e, ao mesmo tempo, seu maior desafio, provavelmente falhando em muitas das linhas aqui impressas.

Na tentativa de sair dos dualismos, ainda assim, seguimos nosso caminho, propondo uma passagem da apreensão lógica sobre o gozo, para alguma outra materialidade possível para o gozo. Foi dessa forma que optamos por seguir na via do corpo, para chegar às manifestações desse gozo do corpo, não todo, suposto nas montagens e construções de Pina Bausch e Hijikata Tatsumi – para aprender com eles, e não o contrário.

Mais uma vez, entretanto, recorremos a um par, um contraponto, ainda que prevenindo o leitor, de antemão, da falha desse recurso. Servimo-nos do par artificial, balé clássico/danças moderna e contemporânea, para aproximarmos os campos da psicanálise e da dança, a partir de suas maneiras de mexer com o corpo, propostas por nós como similares. Propusemos essa similaridade nas perspectivas encontradas, nos dois campos, sobre o que entendemos ser a constituição do corpo e as possibilidades para o gozo.

Com a dança, pretendemos nos aproximar de uma passagem, do corpo pretensamente eterno, estabilizado segundo alguns universais, para um corpo-montagem, efêmero, capturado no tempo da contingência. Nossa hipótese foi de que essa passagem nos ajuda a pensar uma balança, do corpo fálico – do espelho, da falta –, a uma corporeidade de gozo não todo, especialmente no que ela possa apresentar de possíveis existências coletivas para esse gozo. De um corpo que se replica (e goza disso) a um corpo que goza sem referência ao falo, mas que pode reiterar-se coletivamente.

Passamos por algumas explicações acerca da constituição do corpo, segundo a operação descrita, por Lacan, como estágio do espelho. Entramos brevemente em sua teoria do objeto *a*, para abordar algumas formas de ruptura desse corpo ordenado pelo falo. Foi importante notar que, ainda que o sentido predomine nas amarrações fálicas, há sempre aquilo que retorna desse lugar do objeto, perturbando a imagem egóica.

Perpassamos, assim, o corpo paradigmático do balé clássico, aproximando-o ao corpo do espelho, estabilizado, desde que esteja o objeto extraído da cena. Seguimos, depois, para o corpo, tal como nos apresenta Pina Bausch, a partir de sua articulação de gestos, palavras, movimentos, que viravam coreografia, sem uma história a ser seguida.

Recorremos a Agamben e Baxmann, que nos ajudaram a situar, nos gestos, dentro dos movimentos artísticos da dança, sua transformação, do ideal, eternizado, para o utópico, efêmero, veículo de outra coisa, que não uma história e um fio de sentido. Gestos liberados da utilidade; mais sem sentido – ou com sentidos provisórios – do que com sentidos predominantes.

Vimos, mais adiante, o que Lacan acrescenta sobre o gesto do calígrafo japonês, em oposição ao gesto do pintor renascentista. Este, o do renascentista, é ordenado por traços para comunicar um sentido universal. O gesto renascentista precisa ser suprimido, em sua singularidade, para que aquela combinatória se torne possível de ser reproduzida.

Já o traço do calígrafo, descentrado dos sentidos, vimos que ele importa pelo modo de traçar que ali aparece, mais do que por uma organização de traços. Como diz Lacan, é o singular da mão do calígrafo se imprime nessa escrita.

O método de Pina Bausch foi o que nos levou a recorrer à escrita e à letra. Sua maneira de desparelhar significante e significado, usando, da escrita, para sustentar suas montagens, levou-nos a percorrer esse caminho, em Lacan.

Com os desenvolvimentos lacanianos sobre a escrita, demos mais um passo em direção a uma materialidade para o gozo, prescindindo do registro do falo. Vimos, com o balé clássico, o paradigma de uma arte que trabalha com o corpo ordenado pelo falo, por ideais supostamente universais.

Há, inclusive, ainda que não tenhamos trabalhado este ponto na tese, artistas que apresentam possibilidades de se trabalhar com o objeto *a*, objeto-resto, trazendo-o para a cena, como dejetos, provocando horror e rupturas. No entanto, nossa proposta, com Pina e Hijikata, quando aproximamos seus trabalhos da escrita, com a letra-litoral lacaniana, é de que eles rompam até mesmo com um trabalho com esse objeto. Parece possível concluir, dessa maneira, que não estamos mais no registro do retorno do recalcado, quando vamos para a escrita que acomoda o gozo não todo.

Foi dessa forma, também pela escrita, que pudemos retomar o tema do gozo, acompanhando a ideia de Lacan, com alguns comentadores – especialmente Éric Laurent –, de que essa nova escrita (aproximada, por nós, do método bauchiano) opera com o gozo não todo, conferindo-lhe outra corporeidade, distinta da ordenação fálica.

Vimos que, lendo James Joyce e, também, recorrendo à caligrafia japonesa, Lacan encontra um tipo de escrita que não serve à transcrição ou impressão da fala. De modo distinto, resgata, recupera o gozo, pela letra-litoral. O gozo, assim, encontra outro lugar, outra acomodação, distinta daqueles lugares

previstos pelo significante, que encontra ressonância no Outro, bem como do lugar de objeto e do lugar de um vazio essencial.

A escrita, assim abordada, foi circunscrita, na tese, com o caminho da teoria lacaniana sobre a letra-litoral. Tratamos de tomar, com a escrita, esse corpo que goza ali onde o sentido não é protagonista.

Indicamos a teoria dos nós borromeanos, apesar de não ter sido nosso objeto de pesquisa. Foi importante situá-la, no entanto, porque foi com essa teoria que Lacan demonstrou o que chamava de “fazer”. Um fazer com o gozo, também como nova forma de escrita, que amarra, enlaça e monta.

Nada se explica com os nós, nem com a escrita da letra-litoral, foi o que aprendemos. Eles mostram, entretanto, um fazer, uma prática, que pode amarrar, a cada vez, esse corpo de gozo opaco ao sentido.

Essa aproximação da escrita, pela letra, nos levou à indicação de que, com ela, trata-se de um efeito de leitura. Trata-se de ler os modos de traçar, mais do que ler uma combinatória de traços, em que predominem os sentidos.

Propusemos, assim, que seja esse também o efeito das montagens de Pina Bausch e Hijikata Tatsumi – a quem reservamos o quarto capítulo da tese. Tentamos seguir a leitura de rasuras, feita por Lacan, das terras e águas da Sibéria, portanto, ao invés de perseguir uma leitura amparada na geografia fálica.

O percurso de Lacan com o Japão, a língua chinesa e a caligrafia japonesa foi acompanhado, especialmente, com o suporte das leituras de Éric Laurent, Miquel Bassols e Cleyton Andrade. Extraímos, dessas teses lacanianas, o valor da escrita caligráfica, o que nos ensinou sobre essa ênfase no modo de traçar, em vez do traço.

Deixamo-nos impregnar por essa letra-litoral de Lacan, como quem se impacta pelo efeito de um neologismo. Trata-se do impacto de deixar ressoar e amarrar, no corpo, aquilo que é inédito, que não se engancha pelo sentido.

Continuando em nossa trilha, rumo a um modo de materialidade do não sentido do Outro gozo, no corpo, chegamos, finalmente, ao quarto capítulo da tese, em que entramos nas construções de Hijikata Tatsumi. Nosso percurso com o gozo, a escrita e as possíveis amarrações para o corpo, no esforço de sair dos

sedutores dualismos, aproximou-se de uma concretude, primeiramente, com os métodos de Pina Bausch, Em seguida, para avançar um pouco mais, mergulhamos no trabalho de Hijikata Tatsumi, um trabalho de dismantelamento do corpo ideal, de uma maneira que parece ainda mais radical.

Propusemos ser possível aproximar as construções de Hijikata de uma trama litoral. Uma trama com os elementos díspares e não-pareáveis que compunham seu *butô*, elementos muito distantes de quaisquer significações estáveis. Tão distantes que nos fizeram perguntar, a todo o tempo, o que se constrói com isso, em termos de um lugar no mundo. Que tipo de coletivização seria possível para esse trabalho de movimento com o corpo, completamente esgarçado em seus contornos?

Ainda que sem replicabilidade, pela via dos sentidos, vemos, com Pina, coreografias que, mesmo sem se reproduzirem nunca como antes, ganham um lugar, uma companhia de dança, um prosseguimento, uma transmissão por constelação – para aludir à imagem de Lacan, do céu constelado, trabalhada no terceiro capítulo da tese.

Vimos que essa transmissão, em Hijikata, parecia mais fugidia. O que sabemos é que: há Hijikata Tatsumi. Há seu *butô*; sua revolução. Há sua lama e a imundice. Há um corpo habitado pela irmã morta. Há quem dance *butô*. Não há, no entanto, coreografia. Não há uma companhia sob seu nome. Não há quem dance o *butô* de Hijikata.

Será que seu feito, dessa forma, nos aproxima ainda mais desse corpo que não passa pelo falo, ou apenas rompe com o corpo?

Supomos termos aprendido, pelo menos, um pouco mais sobre esse corpo de gozo não todo, com Hijikata. Com sua escrita. Com seu *buto-fu*, distinto de um sistema de notações em dança.

Podemos dizer que seu sistema de escrita, dos gestos sem sentido, sustentava, em si, uma forma de passar adiante, coletivizar seu corpo?

Hijikata colocava, no palco, o corpo liberado da utilidade, tensionado no paradoxo da maior vitalidade possível, o mais próxima possível da morte. Recolhemos, nisso, uma mostraçã do gozo não todo? Encontramos, em seu *butô*, em seus cadernos, a apresentação desse corpo que encontra passagem *no vazio*,

com a materialidade daquilo que não se presta aos sentidos? Um corpo que se amarra, em vez de girar em torno do fantasma do retorno do recaiado?

Palavras praticadas, pés na lama. Escrita de papeizinhos que se reiteram por si mesmos. Liberação do corpo. Dançar com as turbulências insistentes da/na carne, *nikutai*. Esse foi o lugar a que chegamos com esta tese.

Sem dúvidas, ficam em aberto perguntas para as quais não tivemos respostas. Supomos, ainda assim, podermos afirmar, ao fim desse trabalho de pesquisa e escrita, que devemos seguir, como psicanalistas, colocando-nos a trabalho por esse gozo, sobre o qual não cabe apenas tentar conhecê-lo, senão reconhecê-lo, aberto a escritas que se disponham a isso.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. In: **Artefilosofia**, n. 4, Ouro Preto. Janeiro de 2008.

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

ANDRÉ, S. **O que quer uma mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.

BAIOCCHI, M. **Butoh**: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BAIRD, B. Butô: dança da diferença. In: **Ephemera**: dossiê dança butô – diásporas do corpo de carne. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Vol. 2, nº 2. Ouro Preto: UFOP, agosto de 2019.

BARTHES, R. (1953). **O grau zero da escrita**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006.

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

_____. Isak Dinesen, a feminilidade e a letra. In: ANTELO, M.; GURGEL, I. (orgs.). **O feminino infamiliar**: dizer o indizível. Belo Horizonte: EBP, 2021.

BAUDELAIRE, C. (1869). **Sobre a modernidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

BAUSCH, P.

_____. **Café Müller**. Wuppertal, 1978. Disponível em: <<https://www.pinabausch.org/post/caf%C3%A9-m%C3%BCller-film>>. Último acesso: 11/03/2023.

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.

BRAUNSTEIN, N. **O gozo**. São Paulo: Escuta, 2007.

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

CAMINADA, E. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

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.

CENTONZE, K. A sabotagem do movimento, de Hijikata Tatsumi, e o desejo de matar a ideologia da morte. In: **Ephemera: dossiê dança butô – diásporas do corpo de carne**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Vol. 2, nº 2. Ouro Preto: UFOP, agosto de 2019.

CHEMAMA, R. (org.). **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.

DE FELICE SOUZA, T. M. de C.; VIEIRA, M. A. **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, 2018.

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.). **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

FRANT, A. Linhas de errância / traços de vida nos cadernos de Tatsumi Hijikata. In: **XV Encontro ABRALIC, 2016, Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491522962.pdf>. Último acesso: 13/03/2023.

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.

_____. (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Volume VII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1913) Totem e tabu. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Volume XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1915). **As pulsões e seus destinos**: Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

_____. (1914) Sobre o narcisismo: uma introdução. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1919). O infamiliar. In: **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilingue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann**: Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

_____. (1920). **Além do princípio do prazer**. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

_____. (1925). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: **Amor, sexualidade, feminilidade**: Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

_____. (1930). O mal-estar na cultura. In: **O mal-estar na cultura e outros escritos de cultura, sociedade, religião**: Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

_____. (1931). Sobre a sexualidade feminina. In: **Amor, sexualidade, feminilidade**: Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

_____. (1933). A feminilidade. In: **Amor, sexualidade, feminilidade**: Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

_____. (1937). Análise finita e infinita. In: **Fundamentos da clínica psicanalítica: Obras incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

GARCIA-ROZA, L. A. **O mal radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015.

GREINER, C. Butô no Brasil: contexto histórico e reencenação política. In: **Ephemerá: dossiê dança butô – diásporas do corpo de carne**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Vol. 2, nº 2. Ouro Preto: UFOP, agosto de 2019.

HOFFMAN, E. T. A. (1815). O homem de areia. In: **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann: Obras incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

HIJIKATA, T. **Forbidden colors (Kinjiki)**. Tóquio, 1959.

_____. **Masseur (Anma)**. Tóquio, 1963.

_____. **Hijikata Tatsumi e os japoneses: a revolta da carne (nikutai no banran)**. Tóquio, 1968.

_____. **Costume em face (Syouden no isyou)**. Tóquio, 1976.

HOLCK, A. L. L. R. **Patu: a mulher abismada**. Rio de Janeiro: Subversos, 2008.

_____. O inumano em *A Obscena Senhora D*. In: HOLCK; GUARANÁ (orgs.). **Memórias perdidas no tempo, memórias escritas no corpo: psicanálise e práticas da letra**. Rio de Janeiro: ICP-RJ, 2021.

HOLCK; GUARANÁ (orgs.). **Memórias perdidas no tempo, memórias escritas no corpo: psicanálise e práticas da letra**. Rio de Janeiro: ICP-RJ, 2021.

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.

KEIO UNIVERSITY ART CENTER. The Art Archive as a Dynamic Global Platform: Butoh Dancer Tatsumi Hijikata and the 1970 Tokyo Biennale. 2017. Disponível em: <<https://www.keio.ac.jp/en/keio-times/features/2017/7/>>. Último acesso: 13/03/2023.

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 estágio 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.

_____. (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 significação do falo. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

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

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

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

_____. (1960b). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache. 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). Do “Trieb” de Freud e do desejo do psicanalista. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (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.

_____. (1967). **Pequeno discurso aos psiquiatras**. 10 de novembro de 1967. Inédito.

_____. (1967). Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. (1969-70). **O Seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

_____. (1970). Radiofonia. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

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

_____. (1972). O aturdito. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. (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.

_____. **Os não-tolos erram**. Lição de 19/03/1974. Inédito.

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

_____. (1974-75). **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.

LIMA, C. A. Um corpo em Litura. In: **Conceição/Conception**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. V. 6. São Paulo: Unicamp, 2017.

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

MARENZI, S. Fundações e filiações: o legado de Artaud em Hijikata Tatsumi. In: **Ephemera**: dossiê dança butô – diásporas do corpo de carne. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Vol. 2, nº 2. Ouro Preto: UFOP, agosto de 2019.

MERLEAU-PONTY, M. **Le visible e l'invisible**. Paris: Gallimard, 1979.

MILLER, J. A. **Os casos raros, inclassificáveis, da clínica psicanalítica**: a conversação de Arcachon. São Paulo: Biblioteca freudiana brasileira, 1998.

_____. A invenção psicótica. In: **Opção Lacaniana**. N. 36. São Paulo: Eólia, 2003.

_____. **Coisas de fineza**: curso de Orientação Lacaniana. Aula de 17/12/2008. Inédito.

_____. (2011a) **O ser o um**: curso de Orientação Lacaniana. Aula de 09/02/2011. Inédito.

_____. (2011b) **O ser o um**: curso de Orientação Lacaniana. Aula de 02/03/2011. Inédito.

_____. (2011c) **O ser o um**: curso de Orientação Lacaniana. Aula de 06/04/2011. Inédito.

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

MOE, Y. **Costume em face**: a primer of darkness for young boys and girls. Tatsumi Hijikata. Traduzido do japonês por Sawako Nakayasu. Nova Iorque: Ugly duckling presse, 2018.

MOI, T. From Femininity to Finitude: Freud, Lacan, and Feminism, Again In: **Signs**. Vol. 29, No. 3, 2004.

MORISHITA, T. **Hijikata Tatsumi's notational butoh**: an innovational method for butoh creation. Tóquio: Keio University Art Center, 2015.

PERETTA, É. "Diásporas do corpo de carne". In: **Ephemera**: dossiê dança butô – diásporas do corpo de carne. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Vol. 2, nº 2. Ouro Preto: UFOP, agosto de 2019.

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.

REVISTA EPHEMERA: DOSSIÊ DANÇA BUTÔ – DIÁSPORAS DO CORPO DE CARNE. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Vol. 2, nº 2. Ouro Preto: UFOP, agosto de 2019.

REVISTA LATUSA: BINARISMOS EM CRISE. V. 26. Rio de Janeiro: EBP-Rio, 2022.

SANTOS, E. C.; ALMEIDA, V. Z. História do balé (da corte renascentista à terra de Cassiano). In: **Anais do X Encontro Latino Americano de Iniciação Científica e VI Encontro Latino Americano de Pós-Graduação – Universidade do Vale do Paraíba**. 2005.

SILVA, I. **A sapatilha que mudou meu mundo**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

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.

TENÓRIO, F. R. Morte do sujeito: representação e limite real na clínica das psicoses. In: **Ágora**. Volume XIX. Rio de Janeiro: UFRJ. Setembro-dezembro de 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/agora/a/DyhgyKdrscTkJ8nHXbwkqXK/?lang=pt&format=pdf>>. Último acesso: 12/03/2023.

UNO, K. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. São Paulo: N-1 edições, 2018.

VIDAL, P. Édipo, sonho de Freud. In: **Analytica**. V. 2, n. 3. São João Del Rei. Julho-dezembro de 2013. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v2n3/v2n3a02.pdf>>. Último acesso: 12/03/2023.

VIEIRA, M. A. Cogitações sobre o furo. In: **Ágora estudos em Teoria Psicanalítica**. Vol. II, n. 2. Rio de Janeiro: UFRJ, jul-dez 1999.

_____. 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, 2011.

_____. 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.

_____. Com quantos elementos se faz uma invenção? In: **Revista Latusa**. N. 25. Rio de Janeiro: EBP-Rio/Contracapa, 2021.

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.

ZENONI, A. Imagem do corpo / corpo imaginário. In: **O corpo falante, sobre o inconsciente no século XXI**: Scilicet. São Paulo: EBP, 2016.