

Palavras praticadas, pés na lama: Hijikata Tatsumi e Jacques Lacan

Thereza De Felice e Marcus André Vieira



[Clique para ampliar](#)

Referência

FELICE, Thereza De; VIEIRA, Marcus André. Palavras praticadas, pés na lama: Hijikata Tatsumi e Jacques Lacan. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

Resumo

O presente artigo propõe uma analogia entre a dança, os gestos e a escrita de Hijikata Tatsumi – artista japonês, criador do *butô* entre os anos 1950 e 1980 – e a escrita tal como abordada pelo psicanalista francês Jacques Lacan, especialmente a partir de sua noção de *gozo*, atrelada a uma abordagem específica da noção de corpo. Para tal, debruçamo-nos sobretudo no modo como Hijikata criou o *butô*, bem como em seu sistema de notação, chamado *butô-fu*, aproximando-o da teoria psicanalítica, notadamente daquilo que Lacan abordou, com a caligrafia japonesa, como o que chamamos de *escrita de gozo*. Tratamos, neste artigo, dos conceitos envolvidos, lançando mão de metáforas e ilustrações lacanianas, como a do *litoral*, tomando Hijikata como guia e âncora prática para a teoria que se configurou como objeto da pesquisa.

Palavras-chave: Hijikata Tatsumi. Jacques Lacan. Escrita. Gozo. Corpo

Practiced words, feet in the mud: Hijikata Tatsumi and Jacques Lacan

Abstract

This article proposes an analogy between the dance, gestures and writing of Hijikata Tatsumi – Japanese artist, creator of *butoh* between the 1950s and 1980s – and writing as approached by the French psychoanalyst Jacques Lacan, especially his notion of *jouissance*, linked to a specific approach of the notion of the body. To this end, we focused mainly on the way Hijikata created *butoh*, as well as on his notation system, called *butô-fu*, bringing him closer to psychoanalytic theory, notably to what Lacan approached, with Japanese calligraphy, as what we call *jouissance* writing. In this article, we deal with the concepts involved, making use of Lacanian metaphors and illustrations, such as the *litoral*, taking Hijikata as the guide and practical anchor for the theory that was configured as the object of the research.

Keywords: Hijikata Tatsumi. Jacques Lacan. Writing. *Jouissance*. Body.

Palabras practicadas, pies en el barro: Hijikata Tatsumi y Jacques Lacan

Resumen

Este artículo propone una analogía entre la danza, la gestualidad y la escritura de Hijikata Tatsumi – artista japonés creador del *butoh* entre las décadas de 1950 y 1980 – y la escritura abordada por el psicoanalista francés Jacques Lacan, especialmente desde su noción de goce, atraída por un abordaje específico de la noción de cuerpo. Así, nos centramos principalmente en cómo Hijikata creó el *butoh*, así como en su sistema de notación, denominado *buto-fu*, acercándolo a la teoría psicoanalítica, en particular a lo que Lacan abordó, con la caligrafía japonesa, como lo que llamamos escritura de goce. En este artículo abordamos los conceptos relativos, haciendo uso de metáforas e ilustraciones lacanianas, respecto a el *litoral*, tomando a Hijikata como guía y ancla práctica para la teoría que se configuró como objeto de la investigación.

Palabras-clave: Hijikata Tatsumi. Jacques Lacan. Escritura. Goce. Cuerpo.

Palavras praticadas, pés na lama: Hijikata Tatsumi e Jacques Lacan¹

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, 1961)

Introdução²

São muitas as acepções sobre o corpo na cultura, na psicologia, na filosofia, e também na dança e na psicanálise. Encontramos, entre estas duas últimas, um campo de ressonância: a apresentação de um corpo a partir de suas modalidades de gozo, tal como o psicanalista Jacques 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)³ –, seja naquilo que escapa à forma, aos enquadres previstos; que fica à margem, no litoral da linguagem. Chamaremos, com Lacan, o primeiro de gozo fálico e o segundo de gozo feminino, gozo suplementar ou gozo do corpo.

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, será trabalhado e demonstrado 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

¹ Artigo revisado por Alice Alberti Faria, bacharel em Letras – português e literaturas, pela UERJ, e mestre em Ciências da Literatura e Literatura Comparada, pela UFRJ.

² Este artigo compõe uma pesquisa mais ampla, produzida no contexto do Doutorado em Psicologia clínica: psicanálise, clínica e cultura (PUC-Rio), financiada com bolsa concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), ao qual agradecemos pelos auxílios.

³ Lacan coloca a letra “A” maiúscula à frente da palavra “Autre”, traduzida para o português como “grande Outro” ou, simplesmente, “Outro”, para designar uma alteridade especial, diferente da alteridade semelhante, a quem nos endereçamos cotidianamente. Este grande Outro, vamos entendê-lo como o “tesouro dos significantes” (Lacan, 1960/1998, p. 821), ou seja, o acervo de linguagem prévio a uma existência, no qual alguém já nasce imerso, “nem que seja sob a forma de seu nome próprio” (Lacan, 1957/1998, p. 498).

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 enquadre fálico, gozo feminino. 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 praticadas⁴ que encontram passagem no espaço, através da criação de seu *butô* e de seu sistema de escrita, *buto-fu*. Na escrita de Lacan, deparamo-nos com um gozo que se imprime no lugar de um vazio – não mais tão vazio assim.

Encontramos testemunhos de uma dança que não mortifica os pés. Uma escrita que não mortifica a letra. Possibilidades para uma psicanálise que vivifique o corpo, supondo, aí, uma escrita de gozo.

Nosso objetivo é recolher, na escrita de Hijikata, a demonstração do vivo do gozo, 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, apresentando um gozo escrito no corpo.

Escrita e corpo em Hijikata

Hijikata Tatsumi (1928-1986) foi um artista japonês, fundador da dança que ficou conhecida como *butô* e, segundo Morishita (2015), foi um revolucionário da dança. Hijikata “proclamava o inútil do corpo sem objetivo” (Uno, 2018, p.29). Colocava o corpo em cena como fonte e destino de sua revolução, recusando, de saída, os pares e oposições que organizavam (e organizam) o mundo e 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

⁴ Agradecemos imensamente à prof. do Departamento de Artes Cênicas da UFMG, Carla Andrea Silva Lima, por nos oferecer essa expressão que parece traduzir de maneira tão pertinente [aquilo](#) de que se trata na escrita de Hijikata. Estendemos os agradecimentos à psicanalista Ana Lucia Lutterbach Holck, com quem o diálogo foi fundamental para que os desdobramentos aqui propostos pudessem percorrer um fio.

de Lacan. Trata-se da marca imperceptível pelos sentidos, pelo saber, mas que faz todo o movimento da vida acontecer.

A gênese de seu corpo 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).

O modo de Hijikata produzir sua revolução era propondo um novo modo 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).

Sua escrita e seu corpo eram mais que depositários de palavras úteis e conformadas; estavam aí para ser abertos e manipulados. Escreveu sobre si, sem que possamos dizer que havia ali exatamente uma autobiografia. Escreveu notações do butô, sem tampouco podermos dizer que ali 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).

Hijikata testemunhava, em sua escrita e suas 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 ao modo linear. Mas 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” (2018, p. 37).

A Dançarina doente, 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 também, com frequência, que deixou sua irmã morta entrar em seu corpo. 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).

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”⁵ (2015, p. 7), 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’”⁶ (Morishita, 2015, p. 7). 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).

⁵ [...] to read between his lines (Tradução nossa).

⁶ Butoh is not the expression of an idea using the body as a tool. Hijikata's Butoh, rather, is body art whose expression is a “convulsion of existence” (Tradução nossa).

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 nas linhas de seu butô? Conforme coloca Morishita: como se “passa adiante”⁷ (2015, p. 7) 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.⁸

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 poética, que não se presta à lógica (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 criancinha 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 butoh 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 (Tatsumi apud Baiocchi, 1995, p. 52-53).

⁷ Hand down (Tradução nossa).

⁸ Sobre a prática da performance como uma linguagem que se apresenta entre a fugacidade e o rastro, na contramão de discursos institucionalizados, conferir *Performance como linguagem* (Cohen, 2019).

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*.

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 lama; sob o nome do *butô*; sob o nome de Hijikata. Sobrevive sob a forma (sem forma) de sua escrita poética, feita de lama.

A história do *butô*

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 referências: Mitsuko Ando, Kazuo Ohno (a quem considerava como um irmão mais velho, e com quem desenvolveu o *butô*) e Jean Genêt (Morishita, 2015, p. 9).

A partir de então, sendo fortemente criticado pela *All Japan Art Dance Association*, pela radicalidade dos temas e expressões colocados em seus trabalhos, 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 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”⁹ (Morishita, 2015, p. 9).

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”¹⁰ (2015, p. 15), Hijikata era, paradoxalmente, mais afeito às ideias pré-modernas do que modernas. Ainda assim, as técnicas e o espírito vanguardista, como os 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”¹¹ (Morishita, 2015, p. 15). 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”¹² (Morishita, 2015, p. 15), explica Morishita.

Hijikata Tatsumi e os japoneses: a revolta da carne foi uma performance solo de Hijikata, apresentada em outubro de 1968, como uma compilação de seu butô. Para Uno, certamente 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*, como ficou conhecida, “mostrou aos espectadores o poder esmagador do butô e estabeleceu sua reputação como prenhe de loucura, violência e erotismo”¹³ (Morishita, 2015, p. 14).

⁹ [...] shows that his activities had developed into an art movement, extending beyond the genre of dance. [...] these sources do tell us that Hijikata was absorbed in something both anti-art and anti-dance. (Tradução nossa)

¹⁰ [...] a denial of tradition and a destroyer of it (Tradução nossa).

¹¹ [...] provoking astonishment and unease among the spectators (Tradução nossa).

¹² This was the flavor of Hijikata’s avant-garde. [...] there was no idea of progress in his thought (Tradução nossa).

¹³ It showed viewers the overwhelming power of Butoh and established its reputation as full of madness and violence and eroticism (Tradução nossa).

Tal performance também carrega a marca de um Hijikata que dança. Morishita descreve seis períodos da vida criativa de Hijikata Tatsumi, de 1958 a 1976.¹⁴ E 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”¹⁵ (Tatsumi, 1968, apud Morishita, 2015, p. 15).

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

Butô 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 conjunto¹⁶ (Morishita, 2015, p. 16).

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, fora de si. Ainda mais impressionante é que isso tenha concretizado uma imagem do butô e tenha inspirado muitos artistas a se tornarem seus praticantes. Dito de outra maneira, Hijikata por si mesmo, fora das séries previstas na arte, criou uma marca

¹⁴ 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 butô de Hijikata.

¹⁵ I will risk my dancing. [...] The time has come to clearly show Hijikata Tatsumi by Hijikata Tatsumi (Tradução nossa).

¹⁶ Butoh as seen in <Rebellion of the Body> expressed the body itself. Hijikata reduced his body by fasting, appeared on stage with a body like a steel frame, and performed to the ultimate level of physical expression, neither seeking a theme outside the body nor any means of help outside the body. Violence and eroticism of the body, the convulsion of its existence, were shown together (Tradução nossa).

compartilhada no mundo, sem, todavia, “nunca ser passada adiante exatamente como antes”¹⁷ (Morishita, 2015, p. 16).

A escrita do butô

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.

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 improvisação¹⁸, 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 forma¹⁹ (Morishita, 2015, p. 17).

¹⁷ never handed down just as they were (Tradução nossa).

¹⁸ Necessário ressaltar que a improvisação é uma técnica específica de dança, não abrangida neste artigo. A partir daqui, utilizaremos este termo em tradução direta do texto de Morishita, entendendo que o autor o aplica na intenção de diferenciar o butô de um encadeamento de movimentos e expressões sem roteiro ou coreografia. Diversamente, Morishita vai localizar o butô com relação ao seu sistema de notações, criado por Hijikata, que resultava na produção de imagens concretas, conforme acompanharemos em seguida.

¹⁹ [...] as the base and method of its creation (i.e., not improvisation) [...]. In Hijikata's Butoh, images were sought through Butoh Notation, concrete images of dances were made, and techniques and skills gave form to them (Tradução nossa).

Dessa maneira, Hijikata escreveu inúmeros cadernos com as notações do butô, que reúnem gestos, movimentos, palavras, imagens etc. Contudo, esses cadernos só foram organizados e disponibilizados ao público depois de sua morte.²⁰

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 Hijikata²¹ (Morishita, 2015, p. 24).

O *buto-fu* comporta uma coleção de palavras faladas por Hijikata e escritas por seus pupilos²². O intuito dessas notações não era o de codificar sequências que pudessem ser reproduzidas por outros. Ao contrário, as palavras despertavam os movimentos (Morishita, 2015, p. 27).

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. 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).

Podemos chamar de palavras praticadas, isso que se encontra na escrita/dança de Hijikata, porque surgem de um fazer com o corpo e do que se abre

²⁰ 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 outras 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 nos cederam 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/>>.

²¹ While he was alive, Hijikata barely talked to outsiders about his method, remaining silent on such subjects as techniques of Butoh creation, methods of choreography, or how to conduct practice sessions. It can easily be imagined how much of a shock learning of the existence and the contents of Butoh Notation was to those involved in research on Hijikata's Butoh (Tradução nossa).

²² A relação entre Hijikata e seus pupilos é digna de nota. Morishita aborda tal relação como uma "vida em comunidade" [comunal life], na qual "mestre e pupilo existiam lado a lado, podendo ser considerada como a condição da criação do butô de Hijikata" [in which master and pupil existed side by side, and can then be considered a condition of the creation of Hijikata Tatsumi's Butoh] (Morishita, 2015, p. 24 e 25. Tradução nossa).

com ele. Temos um trabalho com o corpo, no que ele é tomado como uma abertura, uma passagem, uma 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 de 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...²³

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 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, conferem 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).

Fica claro, nesse momento, que os processos de escrita, investigação e criação 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 performado, como se fossem separáveis. Essa relação entre os dois é o que nos possibilita abordar, a partir da perspectiva do gozo, com Lacan, isso que encontra passagem no *buto-fu*.

Corpo e gozo em Lacan

Do encontro da carne que ainda não se pode chamar de corpo, com o Outro e suas palavras, é possível recortar-se um corpo que se insere na cultura, que faça laços, que compartilhe dos saberes comportados por sua língua e se comunique com seus semelhantes, desde que se enquadre a partir de algumas referências mais ou menos estabilizadas na cultura. Seguindo algumas cartilhas, constitui-se um ser falante que lê e escreve seu mundo, repousando essa possibilidade de existência compartilhada na cultura sobre uma perda essencial: uma perda de gozo.

²³ 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.

Perde-se, necessariamente, parte de uma experiência excessiva de satisfação com a linguagem para que se possa falar e entrar na cena do mundo. O que cada um fará com essa perda fundamental se desdobra em muitas possibilidades, sempre marcando um modo singular de existência. O percurso que Lacan segue com a letra²⁴ mostra que essa marca é uma impressão, uma escavação do gozo no corpo, em torno da qual se instaura um movimento de vida, na tensão entre um gozo perdido e um gozo que aparece como uma vitalidade.

Lacan propôs, a partir de suas fórmulas da sexuação, esquematicamente, pensar as manifestações do gozo, para os seres falantes, a partir de duas denominações: gozo fálico e gozo feminino. São duas formas de abordar, a partir de um recurso à lógica, o modo como a entrada de um ser na linguagem instaura um movimento, amparado em fantasias, identificações, identidades, mas também operado por um limite, por algo que perturba o corpo, ao mesmo tempo em que o vivifica, e que sempre pode romper os enquadres estáveis de uma história.

Como *gozo fálico*, Lacan designou a satisfação da fala, da comunicação (Lacan, 1972-73, p. 70). O falo é tomado como significante que inaugura uma cadeia, na medida em que se torna velado (pelo pudor, por exemplo), suprimido. Essa supressão produz o jogo de oposições em que se movimenta o discurso (Lacan, 1958/1998, p. 698 e 699), estabilizando algumas balizas simbólicas que servem como bússolas em nossa cultura.

Para Lacan, 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, 1958/1998, p. 695).

Em suma: não há real sem discurso. É dessa forma que Lacan pensará a existência de um gozo do corpo (Lacan, 1972-73, p. 77), ou gozo feminino, que não segue as coordenadas do falo, mas não fica fora da materialidade da linguagem e do corpo.

Se o gozo fálico serve às diferenças e às oposições significantes (homem/mulher, por exemplo), como dissemos acima, para quê serviria esse outro

²⁴ Uma organização da investigação sobre a letra, no ensino de Lacan, a partir de três aspectos – significante, objeto *a* e litoral – aconteceu no contexto do grupo de pesquisa “A voz e seus limites”, coordenado por Marcus André Vieira, na PUC-Rio. Esse trabalho coletivo foi decantado no livro *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra* (Vieira; De Felice [org.], 2018), onde se encontram contribuições minuciosas sobre os desdobramentos dessas três vertentes da letra.

gozo, cuja satisfação não se encontraria referida ao compartilhamento da diferença, da oposição ou da comunicação?

Lacan chama também esse outro gozo de “gozo suplementar” (Lacan, 1972-73, p. 79). Trata-se da experiência de satisfação de um *a mais*, “para além do falo” (Lacan, 1972-73, p. 80). Esse caminho nos leva a pensar na manifestação ou irrupção desse gozo fora do campo da utilidade, da serventia. Não estaríamos no registro da comunicação compartilhada, mas, ainda assim, algo desse *a mais* poderia apresentar-se.

Gostaríamos de sublinhar, aqui, no ponto incipiente de nossa pesquisa sobre o que Lacan chama de gozo feminino, que sua abordagem se dá única e exclusivamente pela via da lógica (Lacan, 1972-73, p. 80). Isso porque, segundo adverte o autor, é impossível abordar esse outro gozo sem um “anteparo” (Lacan, 1972-73, p. 82). E, aqui, justamente, buscamos anteparos para abordar as possibilidades de manifestação desse gozo com a escrita de Hijikata e a proposta de Lacan para uma escrita de gozo.

Letra e litoral

Com seus desdobramentos acerca da letra, especialmente nos anos 1970, Lacan propõe que suponhamos para a escrita – seja ela no papel, na fala, ou nos gestos –, além da negatização fundamental do gozo, a possibilidade de uma restauração do gozo do corpo, suplementar, como presença material.

A caligrafia japonesa foi campo profícuo para Lacan para falar dessa presença de gozo na escrita e serve, aqui, como caminho.²⁵ Suas experiências e seu interesse no Japão, na década de 1970, tiveram enorme influência nos desenvolvimentos subsequentes de seu ensino, por carregarem um “tantinho de excesso” (Lacan, 1971/2003, p. 20), um tantinho de gozo, o que o levou a diversas metáforas (da letra como litoral, constelações, rasuras etc.) e à escrita de um texto bastante poético, chamado “Lituraterra” (1971/2003).

²⁵ Além da caligrafia japonesa, apesar de não ser nosso objeto de pesquisa, destacamos a escrita de James Joyce como uma das principais fontes de Lacan para seguir na abordagem de uma escrita de gozo, o que o levou à uma teorização muito específica com os nós **borromeanos** e **com aquilo** que chamou de *sinthoma*, em seu vigésimo terceiro seminário, de 1975-76.

Neste texto, Lacan extrai, dos cursos d'água que vê ao sobrevoar as planícies da Sibéria, uma dessas metáforas. Aproxima as rasuras ou sulcos que vê na terra plana, ao traço do calígrafo japonês. Um traço que, referido à escrita oriental, opõe-se ao traço da escrita ocidental, alfabética. Esta, a alfabética, uma escrita que articula, em sua rede de significantes, aquilo que serve à comunicação, que se compartilha no repertório do Outro, que se ordena entre sentidos comuns. O traço da escrita caligráfica, por outro lado, seria aquele em que se abole o imaginário, que imprime o que não se articula no sentido – o gozo –, mas conta para que toda a articulação alfabética se dê (Laurent, 2010).

Já a metáfora do litoral surge em seu texto de 1971 para abordar a letra da escrita caligráfica como um operador possível entre dois registros heterogêneos – simbólico e real, ou saber e gozo –, sem que fosse possível delimitar uma fronteira bem estabelecida entre eles e sem, tampouco, torná-los recíprocos. Tal qual o lugar em que se encontram o mar e a areia (ou, podemos dizer, o corpo e a lama), o litoral lacaniano permite que se vislumbre a possibilidade de dois campos distintos se encontrarem de outra forma que não a de uma oposição e nem mesmo a de uma articulação em que um se encaixe no outro. Trata-se de um encontro cujas fronteiras são fluidas.

Lacan propõe que seja possível, nesta condição litoral, um encontro entre dois campos inconciliáveis – saber e gozo –, na medida em que a significação seja descentralizada e a linguagem ganhe um lugar material, uma vez abandonada a busca pelo encaixe.

Apenas quando a água (nessa metáfora, o gozo que nos habita) corre pela planície, podemos acessar essa vida em nós, indiretamente, pela refração do sol em seus sulcos. Esta trama literal só terá leitura se tocar a alguém. O Outro, assim, muda de função. Não é mais agente da perda, mas aquele que poderá proporcionar a este traçado um enlace, a cada gesto de escrita, e não a partir do que dele, em cada um, falta. Essa rede é chamada por Lacan de “terra de rasuras” (Vieira, 2018a, 91).

Assim, com a caligrafia japonesa, Lacan apresenta um tipo de escrita que não é conduzida pelos significados, pela mensagem que transmite, e que se produz nesse espaço litoral. Lacan vai chamar a atenção para a função da mão do calígrafo na acomodação de gozo promovida em sua escrita: “[...] o singular da mão esmaga o

universal [...]” (Lacan, 1971/2003, p. 20). Em outras palavras, o gesto do calígrafo produz um efeito de gozo em sua escrita.

Na língua japonesa, Lacan nos ensina que o gesto sem sentido é central, e não, como nas línguas ocidentais, descartado em prol de uma leitura universal. A impressão de uma singularidade na caligrafia japonesa se faz “pelo movimento do corpo que tem o pincel e a tinta como suas extensões” (Andrade, 2015, p. 76). O gesto traz para a letra caligráfica mais o gozo do que uma subjetividade descritível. O gesto permite àquele gozo suplementar alojar-se na escrita.

Lacan também aborda o gesto do pintor em seu *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/2008). Neste momento, no entanto, ele o faz de modo que o gesto aparece atrelado ao significante, referido à ordem fálica, na medida em que serviria para designar os lugares das representações (Lacan, 1964/2008, p. 114-115). Éric Laurent opõe, assim, à pintura do calígrafo, a pintura renascentista, fornecendo-nos mais um exemplo da diferença entre uma organização de traços que serve à comunicação e essa outra, em que é o traçado em si, desprovido dos sentidos, que está em questão.

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

Trata-se, no caso do renascentista, por exemplo, de um gesto que serve para ordenar os traços pelo sentido, que se pode descrever, compartilhar, ler a partir dos sentidos comuns, pressupondo um vazio essencial e central, que permite a existência de uma estrutura em seu entorno.²⁶ Já o gesto do calígrafo, por outro lado, mostra-se como central neste tipo de escrita, não porque engendre os significados que poderiam ser lidos a partir dela. Ao não prestar essa escrita ao jogo dos sentidos, o gesto importa por conter uma dimensão impossível de ser integrada pelo saber, pelo conhecimento.

Deste ponto de vista, o gesto que delinea a letra e que a inscreve permanece visível no papel. Ressalta-se como o gesto de escrita é

²⁶ Aqui, aludimos ao exemplo de Lacan, a partir de Heidegger, do oleiro que molda o vaso ao redor do vazio; o vaso, aí, 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, 1959-1960/2008, p. 148).

único para cada mão e não se perde na leitura. Neste caso, a letra interessa no que encerra e transmite desse gesto singular que a traçou [...]. A série de traços de uma escrita passa a permitir, então, vislumbrar o gozo singular nela encerrado (Vieira, 2018b, p. 156).

Vemos que, na perspectiva caligráfica, a singularidade do gozo do corpo – suplementar, feminino – escreve-se, e não resta perdida ou inapreensível, uma vez que o gesto de cada mão “não se perde na leitura”, como diz Vieira. Nas palavras de Carvalho:

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

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

Trata-se, nas palavras de Jacques-Alain Miller (2012), de uma “pragmática” com o gozo, ou um trabalho de “manipulação” com o gozo, tornando-o possível, quando o gesto do calígrafo se inclui na leitura, como parece ser o que ocorre na escrita japonesa. O gesto, liberado dos sentidos, acomoda em sua própria prática essa dimensão de real, de singularidade. O *modo de traçar* ganha relevo por ser portador de gozo. O manejo do calígrafo recupera, assim, a possibilidade de a letra operar entre a ordem significante e o real:

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

Retomando: a letra pode servir como suporte à construção de sentidos na cadeia significante, se a tomarmos na perspectiva das letras do alfabeto. Sua operação com efeito de gozo – sua restauração caligráfica –, contudo, poderá ocorrer se for tomada como possibilidade de escrever aquilo que excede o sentido; um *a mais*.

Aí estamos diante da letra como “operadora de corte e ponte entre espaços heterogêneos” (Bassols, 2015, p. 143), entre saber e gozo, entre simbólico e real. A letra da escrita caligráfica, ou a letra-litoral, 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, uma prática.

Podemos pressentir uma aproximação à escrita de Hijikata. Seria possível, assim, voltar às suas palavras praticadas, como portadoras desse efeito da restauração do gozo, próprio à caligrafia japonesa, tal como colocado por Lacan?

O botão de Hijikata com o Japão de Lacan

O que chamamos de corpo, quando este se coloca em movimento? 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 botão, escritas no gesto e no papel, colocavam o vazio (de sentido, de história, de metáfora) em operação? Podemos chamar essa operação de uma escrita de gozo?

O trabalho de Hijikata, que pudemos 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 botão, em outras amarrações possíveis para o corpo, que não o contorno dual e fálico?

A experiência do butô, da lama de Hijikata, nos leva 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, se use 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, externamente²⁷ (Tatsumi, 1968, apud Morishita, 2015, p. 19).

O corpo carrega a marca de um gozo que quer fazer passagem. Na prática de Hijikata, não é conferindo forma a esse gozo em 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 François 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, com a escrita caligráfica, perguntamos: 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

²⁷ Why not put a ladder on one's own body and go down inside it? I urge them to pluck off the darkness of the body and eat it. But they instead release the self to outside of the body, externally (Tradução nossa).

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.

Referências

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

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

BASSOLS, Miquel. Lituratierra. *Cuadernos del INES*, Venezuela, n.9, Nueva Escuela Lacaniana, 2015.

CARVALHO, Rodrigo Lyra. *O sujeito suposto saber e a tirania da transparência*. 2017. 180 fls. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Psicanálise, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

FRANT, Adriana. 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, p. 5467-5476.

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

LACAN, Jacques. (1958). A significação do falo. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

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

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

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

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

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

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

LAURENT, Éric. A Carta Roubada e o voo sobre a letra. *Correio*, São Paulo, n. 65: EBP, 2010.

MILLER, Jacques-Alain. Os seis paradigmas do gozo. *Opção Lacaniana Online*, São Paulo, n.7, EBP, 2012. Disponível em: <http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_7/Os_seis_paradigmas_do_gozo.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2022.

MORISHITA, Takashi. *Hijikata Tatsumi's notational butoh: an innovational method for butoh creation*. Tóquio: Keio University Art Center, 2015.

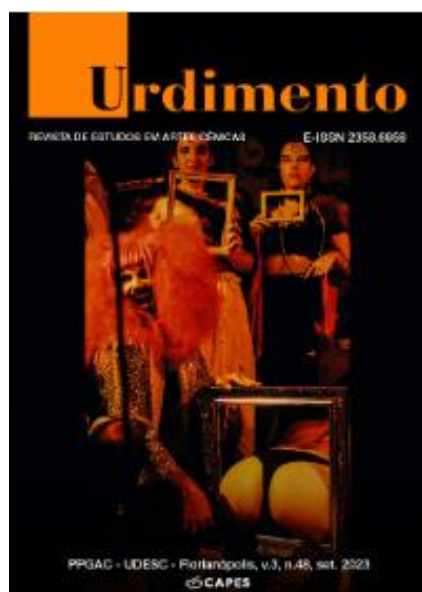
REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

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

VIEIRA, Marcus André. *A escrita do silêncio (voz e letra em uma análise)*. Rio de Janeiro: Subversos, 2018a.

VIEIRA, Marcus André. Do objeto à letra. In: VIEIRA, Marcus André; DE FELICE, Thereza. (Org.) *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra*. Rio de Janeiro: Subversos, 2018b.

VIEIRA, Marcus André; DE FELICE, Thereza. (Org.) *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra*. Rio de Janeiro: Subversos, 2018.



Qualis: A1

e-ISSN: 2358-6958

Periodicidade: Contínua

Temática: Artes Cênicas