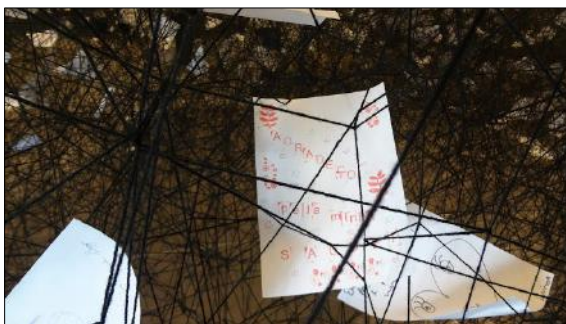


AINDA SOBRE O REAL, COM OS FIOS DE SHIOTA

Lucília Maria Abrahão e Sousa

Para Caetano, meu filho, que me deu “Inferninho”
de presente de aniversário.



Às voltas que o fio dá

Enquanto a aranha cerzia o frágil arabesco de sua teia, vi que a imensidão da noite circundante permanecia atravessando todas as linhas brancas do traçado e que ela passeava dentro da doçura do abismo.

Pessanha

Esse texto pretende-se um passeio tranquilo entre os fios teóricos de algumas passagens do conceito de real na obra lacaniana e o gesto de apreciação de alguns trabalhos de Shiraro Shiota, artista japonesa nascida em 1972, em Osaka. Ela estudou artes plásticas e fez residências artísticas na Austrália e na Alemanha, o que motivou seu interesse pela performance e por grandes instalações. Foi com elas que se inseriu no cenário internacional e recebeu diversas premiações, trazendo para o centro de sua criação objetos que são reunidos, empilhados, acumulados, amarrados e dispostos em outros arranjos e em teias de fios; eles metaforizam camadas heterogêneas de tempo, espaço e remetem a memórias distintas. Ao usar fios, cordões e cordas para suspender os objetos usados, gastos e recolhidos pelo

mundo, a artista os coloca, não apenas em outro ângulo de observação, mas, sobretudo, em suspensão: algo do vazio os (e nos) toma.

Há ainda um ponto interessante a registrar sobre a artista, desde o início ela considerou a introdução de objetos em seus trabalhos por considerar os limites do trabalho gráfico; assim, para recolher os objetos, passou a fazer chamadas e convocações públicas pelas redes sociais, chegando a receber 50 mil chaves, 300 pés de sapatos, 200 malas, 4000 cartas de agradecimento etc. Tal volume coloca em evidência objetos marcados pelo uso e pelo tempo, isto é, marcados por seus donos, carregados de histórias, de memórias e de lembranças. Quando tornados obra de arte, a coleção de objetos produz trilhamentos imaginários dos lugares por onde passaram o objeto e seu dono, encerrando a potência narrativa da montagem que se produz a partir do resíduo individual e singular que, no todo, passa a inscrever um traço distinto na heterogeneidade da obra. Vale registrar também dois pontos a destacar no modo como a artista toma o resto, ou o singular, e o tece em uma trama: i. de modo a prender as unidades com fios e, com eles, estruturar uma arquitetura, cuja estrutura é imprevisível e acolhedora para os objetos enlaçando-os em um todo, e ii. o surgimento da obra faz aparecer o vazio dos entre-fios e do corpo faltante na cena. Pelas mãos de Shiraro (literalmente), desejo neste capítulo percorrer algumas de suas obras, colocando-as em relação ao conceito de real, caro à psicanálise lacaniana e ao pensamento pechetiano.

O real foi uma das pérolas do ensino de Lacan, o osso dele (e o nosso), constituindo um dos conceitos que mais me tomou desde que comecei a estudá-lo. Não que isso tenha se descoberto com a psicanálise, antes a literatura o manifestou de diferentes modos. Clarice, por exemplo, em seu conto “Amor” (e em tantas outras narrativas) escreve uma situação em que algo “do mal estava feito”, a não proporção, a fenda impreenchível no vazio dos olhos cegos.

[...] a rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido. Não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? [...] Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornava de novo um mal-estar. (LISPECTOR, 2009, p. 22 - 23)

O mal-estar inevitável, de ser falante e de ter que lidar com o furo do não simbolizável e com os adventos do real, está ali no modo como Ana sentou e foi conduzida pelo bonde, no desassossego do sem palavra para expressar seu encontro com o cego mascarando chicletes, e com o horror de haver cegos e chicletes. Ao longo do Seminário 7, Lacan aponta “que existe de aberto, de faltoso, de hiante, no centro do nosso desejo. Eu diria, se me permitirem este jogo de palavras, que se trata para nós de saber como podemos fazer desse dano para transformá-lo em dama, em nossa dama” (Lacan, [1959- 1960], p. 104). E, na sequência, ele aponta que dama indica aqui que “estamos em grande perigo”, retomando, ao longo desse seminário, o uso que Freud fez do termo Das Ding, a Coisa, definindo que “a mãe, o objeto do incesto, é um bem proibido e que não há outro bem.” (Op. cit., p. 88.). Ou seja, diante da interdição primordial de ter acesso ao corpo da mãe, cada sujeito terá que se haver com o objeto que “[...] não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal e jamais será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando” (LACAN, op. cit., p. 68).

Com os fios de significante terá que construir uma travessia, considerar a existência desse vazio retornante e siderador, o qual contornará a seu modo. Encontrei uma representação visual disso nos trilhamentos costurados, amarrados e tecidos pela artista japonesa; na maioria das instalações, ela teima em costurar, amarrar e prender os fios, fazendo trabalhar e permanecer o vazio, deixando o furo aparecer, produzindo a fenda que não pode ser suturada. Nas imagens seguintes, tanto com os fios, quanto com os buracos e os vazios, ergue-se a estrutura e nela arquiteta-se o que pode ser um casulo, um caminho, um abrigo, um túnel, um teto.





Pelos buracos que os fios fazem aparecer, a estrutura se estabelece. Estamos diante das voltas que o fio dá e às voltas com ele, sempre em torno de algo que não pode nem nunca poderá ser tocado no centro da experiência do humano falante, o real.

O vazio em nó(s)

“Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra.” Guimarães Rosa

Tais imagens me remetem a Lacan ([1959-1960], p. 147) quando indica como, a partir da mão do oleiro, o vaso faz aparecer o buraco e só

pode ser vaso porque o seu interior é vazio; inscreve, então, a potência do que ele é, em sua essência, vazio e pleno.

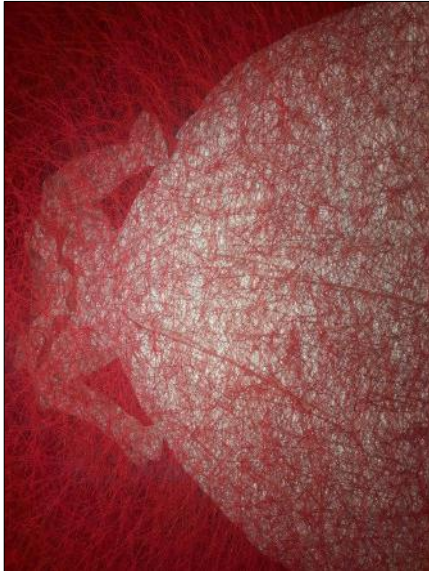
É justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso num mundo que, por si mesmo, não conhece semelhante. É a partir desse significante modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais no mundo, nem mais nem menos, e com o mesmo sentido [...] se o vaso pode estar pleno é na medida em que, primeiro, em essência, ele é vazio.

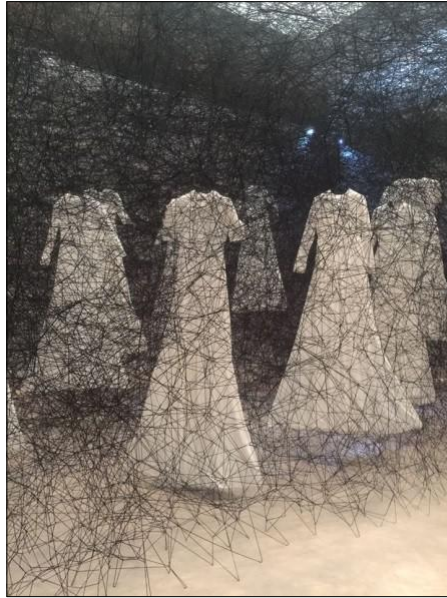
Nessa via, ele aponta o ato criador a partir do trabalho do oleiro de “ouvir os gemidos do vaso” (idem, p. 148) nas mãos, gemido que gira em torno do problema central que aqui se coloca: o vaso é “o objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um nihil, como nada.” (idem, p. 148). A fotografia abaixo materializa um trabalho próximo ao do oleiro, já que Shiraro toma os fios para tecer, enlaçar, prender e amarrar uma estrutura que se materializa aos poucos e que, à medida que vai ganhando corpo, deixa o vazio consistir. Como o barro vai se estruturando como vaso a cada nova volta no torno e com o buraco no centro, no caso de Shiraro a cada ponto ou nó dado a partir do desfazer do novelo e da andança do fio, o trabalho das mãos tecelãs faz aparecer o buraco, a hiância e o furo, e a obra de arte.



Com os fios presos e a teia tecida, a artista cria a forma esburacada (forma Das Ding) que é a marca de suas instalações, o furo está lá no centro da experiência de criação e do desenho dos fios. Ainda sobre “o furo com algo em volta”, Lacan afirma (idem, p. 149) que “Todo mundo faz piada a respeito do macarrão, que é um furo com algo em volta, ou ainda a respeito dos canhões. O fato de rir não muda nada o que está em questão – há uma identidade entre a modelagem do significante e a introdução no real de uma hiância, de um furo.”. Do mesmo modo que a artista, o sujeito faz aparecer o buraco quando se inscreve nas/pelas palavras e quando se movimenta entre os significantes; a língua, nesses termos, coloca-se em relação ao real de saída e na chegada. De saída, porque toda a atividade falante de algum modo tenta contornar o inenarrável da experiência humana – a morte – e, no final das contas, depois de dito e falado e escrito, algo ainda ficou por/a fal(t)ar, a dizer e a não saber como nomear. O jargão cotidiano “não tenho palavras para...” dá pistas disso.

Ainda sobre o vazio, Lacan aponta a presença dele na organização da arquitetura primitiva, da pintura e da poesia. “[...] a Coisa não é nada, porém, literalmente não é – ela se distingue como ausente, alheia” (LACAN, [1959- 1960], p. 80). O furo nas instalações de Shiraro também insiste em permanecer ausente e alheio, a colocar em exposição o fio, o vazio e a névoa esburacada e lacunar que ambos instalam. Algo do feminino é materializado nas imagens abaixo, pelo modo como a artista representa os casulos e as teias que sustentam vestidos sem corpos, ausentes em sua função de cobrir a pele, mas ali situados como pura memória de algo que não se pode apreender de todo. O buraco entre as linhas cuidadosamente amarradas apresenta uma roupa também com um buraco, falta o vivente dentro dela, faltam pele, osso e carne para modelar o tecido. São fios presos e vazados que funcionam como um casulo para a roupa sem dona e sem corpo; ali há uma tela embaçada para o olhar.





Para realizar essas obras, a artista fez um pedido nas redes sociais para receber vestidos de noiva usados e guardados, mulheres do mundo todo responderam ao chamado enviando tal precioso objeto que Shiraro tomou como um objeto de memória. Ela colocou-os em suspens(ã)o, ou melhor, de pé, bem passados e esticados, sem cabide ou manequim, sem marcas de suas donas e sem nenhum sinal do corpo humano. Apresentou-os com uma marca singular de ausência, o vazio da noiva que ali não existe mais e não está (embora um dia tenha existido como tal), o corpo dela e(m) seus movimentos, a materialidade de seu rosto no dia do casamento; melhor dizendo, tais lacunas são inscritas a partir do momento em que o vestido se coloca como presença. Em torno do objeto, a artista bordou uma teia que os envolve, abraça e acolhe, e que deixa uma segunda pele de vazio depositada sobre a primeira: os buracos vazados dos entre-fios, por dentro dos quais é possível ver o vestido embaçado pela instalação. Dito de outro modo, é preciso ver por entre os vazios, não apenas a vestimenta, mas também o que se coloca atrás dela, que pode ser um vulto, uma silhueta, um perfil, uma luz de celular, uma câmera, um amontoado de pessoas que andam em torno da instalação, ou seja, o movimento vivo dos que visitam a exposição e que se interpõem à obra. É o buraco entre-fios brancos, verme-

lhos e pretos que possibilita ver o vestido e a falta (do corpo da dona/dono) que o constitui. Vale anotar que a trama de vestido também tem, em seu próprio tecido, pequenos poros abertos dos entre-fios do próprio pano de que é feito o vestido. O feminino está nesse âmbito do furo e da lida com o vazio, com isso se corta e costura uma roupa, com isso se tecem tramas de palavra e a partir disso a arte se faz promessa e se instala. Vale, por fim, anotar que uma instância de impossível está apontada em todos os vestidos brancos, algo do inatingível se coloca no vazio que comparece dentro deles. O corpo ausenta-se e ali, onde o vazio se coloca, fica convidativo inventar.

Do mesmo modo que os fios da artista são a materialidade que dá corpo ao impossível, o significante faz aparecer o inatingível. Dizer sobre essa obra é dar uma volta em torno disso que não tem como ser dito nem apreendido pois, após o proferimento de palavra e da tecelagem, algo continua a ser inenarrável. “O real não se situa entre os objetos do mundo, entendidos estes como objetos possíveis de desejo, mas como o impossível, como o que falta ao encontro marcado, e em cujo vazio toma lugar o significante” (GARCIA-ROZA, 1986, p. 43). O fio (e a cadeia) significante para dar um contorno ao vazio, o fio (e a teia) de Shiraro para bordejar o feminino: eis o melhor que se pode inventar com isso.

Ao longo do Seminário 11, Lacan avança na direção de anotar “algo que é da ordem do não-realizado” (Op. cit., [1964], 1973, p. 28), cuja materialidade se dá a ver em “tropeço, desfalecimento, rachadura [...] dimensão de perda” (Op. cit., p.30), perda que nunca poderá ser reparada, dita ou preenchida. Na trilha dele, Harari (1990, p. 79) afirma que “[...] o real é o impossível [...] Impossível de quê? Por exemplo, de ser dito todo.”. É com esse real - instância do ausente e impossível presentificar, que falta por estrutura e por condição - que todos os sujeitos terão que se haver. Ele é para todos, em essência e pleno, e o modo como cada qual irá se virar com Isso é singular. Lacan ([1964], 1973, p.55 – 56) utiliza um termo bastante curioso, qual seja, “o real escapole”.

Esse real, onde o encontramos? É, com efeito, de um encontro, de um encontro essencial, que se trata no que a psicanálise descobriu – de um encontro marcado, ao qual somos sempre chamados, com um real que escapole. [...] aquilo com que precisamente temos que trabalhar é com esse tropeção, esse figamento, que reencontramos a todo instante.

Escapole implica considerar que o sujeito, mesmo fracassado, insiste em movimentos de tentar completar, preencher e suturar a falta primordial, sempre às voltas com outra tentativa de correr atrás de dizê-Lo e Ele escapa, inapreensível; ademais, o real é dessa ordem fugidia.



Uma das versões dessa instalação denominada “Além dos continentes” foi exposta em São Paulo e formada por quase 300 pés de sapatos doados pelo público. A artista recebeu apenas um pé do par de sapatos gastos pelo uso, tomando-os como testemunho de inúmeras experiências passadas e como materialidade de vários deslocamentos físicos (e subjetivos) vivenciados por seus donos. Com esse material, ela produziu uma enorme tecelagem para deixá-los presos em suspensão em fios de lã, amarrados entre

si, agora paralisados depois de tanto andar a marcar o chão. Esse pé solitário “trata-se apenas de um dejetos que designa a única coisa que importa, ou seja, o lugar desse vazio”, diz Lacan ([1962-1963], 2005, p.79), no Seminário 10. O sapato metaforiza algo desse lugar vazio: falta o pé, o corpo se ausenta e isso sustenta a instalação; também latejam em presença-ausência o uso desse sapato, as lembranças que ele evoca, o seu tempo empreendido em deslocamentos feitos com ele, os motivos de ele ter sido escolhido e comprado, os caminhos percorridos, o momento em que ficou velho e sem utilidade, os tombos que ele já fez seu dono levar.

O vazio é paralisado no pé de sapato agora petrificado e fora do chão, cada objeto em si e no conjunto compõe um mosaico de memórias congeladas e sustentadas por um único ponto, a partir do qual os efeitos de ligação e extensão compõem, bem como os buracos entre eles. Algo nesse trabalho manifesta o par perdido para sempre, o sapato não encontrável, a não completude do que imaginariamente foi feito apenas para andar em dois e, mais ainda, o pé que se ausenta. O impossível está apontado e, com tantos pés avulsos, é impossível não tropeçar em algo que indica para o real. Ainda nesse mesmo seminário, Lacan diz da “função essencialmente precária de condenar o real a tropeçar eternamente no impossível. Não temos outro meio de apreendê-lo senão avançando de tropeço em tropeço [...] Compreender é sempre avançar capengando para o mal-entendido.” (Op. cit., p. 90). No caso, tropeçar em sapatos sem par, tropeçar em pés de corpos ausentes, tropeçar no vazio instalados entre os fios: aí está uma produção artística que dá notícias do desencontro primordial. Ainda sobre o real, há dois pontos que gostaria de sinalizar: o primeiro indica que o ele não pode ser dito, expresso tampouco explicado e esclarecido; isso porque, conforme explica Soller (2018, p. 221),

O real, segundo uma das melhores definições de Lacan, é ‘aquilo que subsiste fora da simbolização’, em outras palavras, aquilo que não deve nada à linguagem [...] digo ideia do real, pois a partir do momento em que falamos do real, não se trata do real em si. Do real em si, não se tem ideia e nem imagem, salvo pelo fato de que ele é diferente do simbólico e do imaginário [...] O real se definindo como fora do simbólico, apenas nos aproximamos dele. Quais são as vias de acesso? De início, o encontro experimentado é o traumatismo [...].

Em segundo lugar, porque não se alcança o real, nem mesmo em momentos de dor, sofrimento, luto ou morte, ou após experiências de eu-

foria e de excitação, ou ao longo de uma análise. Do contrário, seria o caso de contar com o tempo ou com a passagem das horas como elementos a favor de promover a completude do encontro com ele, não. Fingermann (2000, p. 47) anota que “não se trata de uma nova transcendência, tocamos pequenos pedaços, esbarramos nele, roçamo-lo, esfregamo-nos nele, abismamo-nos nele, ele fica atravessado ali onde justamente não poderíamos esperá-lo.”. Sem transcendência, sem saber intelectual, sem aparato científico que dê conta dele, o real tem, no pensamento lacaniano, a “potência de obstáculo” e a produtividade de obstáculo.

[...] não é que a expressão a potência do obstáculo é também é um dos nomes do real na obra lacaniana? [...] o real é um obstáculo. Um obstáculo à simbolização, um entrave ao simbólico, um ‘isso’ que surge abrupto e se opõe ao entendimento, uma coisa que surge e se interpõe, um ‘algo’ que se põe de través, um impasse à significação ou, enfim, um real avesso às articulações do significante. Em última instância: uma pedra no caminho.” (CABAS, 2009, p. 202)

Essa pedra no caminho é, na definição de Berta (2015, p. 179), “uma realidade muda que comanda e ordena o sujeito. Mas o objeto não foi perdido jamais, a questão é que se tenta encontrá-lo e, nisso, se institui como perdido.”. Trata-se exatamente disso: algo que nunca foi encontrado nem será, perdido da possibilidade de sê-lo. De certa forma, a linguística como ciência teve que se haver com muitas dessas pedras no caminho há séculos. Saussure (2004, p. 33), em seu livro *Escritos*, aponta que “qualquer entidade acústica [...] é submetida ao tempo; 1º leva um tempo para se realizar e 2º cai no nada depois desse tempo”. Assim, a linearidade do significante constitui uma extensão, ao modo de um fio ou de uma linha estabelecida no tempo já que os sons só podem ser ditos discreta e isoladamente, uns após os outros. Em outro momento dessa mesma obra, ele completa: “Para representar verdadeiramente os elementos fônicos sucessivos de uma palavra, seria preciso uma tela onde se pintasse, com lanterna mágica, cores sucessivas e, no entanto, isso seria falso na medida em que nos seria impossível recolher essas cores sucessivas numa única impressão [...]” (Op. cit., p. 101).

Nas duas citações, o genebrino se vê às voltas com a formalização de uma matéria – a representação psíquica do som – cujo vazio está posto em sua essência, melhor dizendo, que comporta um devão de ausência

que se estabelece entre cada som e a cada tentativa de tecer os sons do significante de modo encadeado; uma nota temporal esburacada – indício de que há o real aí – que se nos impõe. Ainda sobre Saussure às voltas com o impossível, Maliska (2010, p. 94) aponta a incidência do real na noção de arbitrariedade do signo linguístico, marcando que:

[...] o arbitrário é correlativo ao real, no sentido de não estabelecer ordem nem lei, sem uma regulação quer seja ela intrínseca ou extrínseca, dotado dos próprios caprichos, que não está subordinado a nenhuma outra ordem ou estatuto; ou seja, de uma relação impossível, por exemplo, de ser escrita dentro dos princípios positivistas, calcados em modelos clássicos da ciência.

Se não há uma ordem ou lei na forma como o arbitrário se estabelece, o real se presentifica como Aquilo que está no centro do sistema linguístico e é ele que sustenta a contingência de um nome representar uma coisa e não outra. Assim, há um impossível que sustenta a palavra e a língua, sendo ele “esse lugar indiferenciado, sem lei, enigmático, sem ordem, em que a ausência de significante faz presença na sua construção [...] O real dá estatuto de existência à ordem significante, dá contingência à cadeia significante.” (MALISKA, 2010, p. 80). É produtivo tomar tais noções porque, se se sabe que a estrutura da língua comporta as leis e as regras, faz-se urgente considerar que algo escape aí também.

No trabalho primoroso de Starobinski (1974), os anagramas gritam o real. Todo o empreendimento saussureano foi dirigido a tentar aprisionar em leis a regulação do poético, e isso furou. Impôs-se a ele um impossível de controlar, de regularizar, de estabilizar e até mesmo de classificar o poético, restando o trabalho de contornar, pelas bordas, o indizível. Logo na abertura desse livro, seu autor (Op. cit., p. 11) reproduz uma nota não datada de Saussure, escrita em uma folha rasgada em que se lê:

[...] absolutamente incompreensível se eu não fosse obrigado a confessar-lhe que tenho um horror doentio pela pena, e que esta redação me causa um suplício inimaginável, completamente desproporcional à importância do trabalho.

Para mim, quando se trata de linguística, isto é acrescido pelo fato de que toda teoria clara, quanto mais clara for, mais inexprimível em linguística ela se torna, porque acredito que não exista um só termo nesta ciência que seja fundado sobre uma ideia clara [...]

Após desenvolver diferentes estratégias para regar o poético, quais sejam, a palavra tema, o hipograma, o manequim, Saussure se depara e aponta o real. Os “exercícios de decifração” dos versos saturninos sustentaram a escrita de inúmeros cadernos e colocaram-no diante de um infinito ou, no avesso, de um vazio. Sobre isso, Starobinski (Op. cit., p. 108) afirma:

À medida que progredia em sua pesquisa sobre os hipogramas, Ferdinand Saussure mostrava-se capaz de ler, cada vez mais, nomes dissimulados sob um único verso. Quatro sob um único versos de Johnson! E tivesse ele continuado, teria sido logo submerso: vagas e vagas de nomes possíveis ter-se-iam podido formar sob seu olhar exercitado. É isso a vertigem de um erro? É também descobrir esta simples verdade: que a linguagem é um recurso infinito e que atrás de cada frase dissimula-se o múltiplo rumor do qual ela se destacou para isolar-se diante de nós na sua individualidade.

Eis o real da língua, Saussure! O real da língua definido como “o impossível que lhe é próprio” (GADET E PÊCHEUX, [1966 - 1983], p.176), ou seja, há um vazio que a própria língua instala ao ser coloca em jogo e há um vazio de completude já que é impossível, pela estrutura do sistema, tudo dizer. Nesses termos, “[...] o real da língua [...] é cortado por falhas, atestadas pela existência do lapso, do witz e das séries associativas que o desestratificam sem apagá-lo.” (GADET E PÊCHEUX, 2004, p.55). Os autores da teoria discursiva francesa retomam o investimento intelectual do genebrino para ressaltar que

[...] o que Saussure estabeleceu não é uma propriedade do verso saturnino, nem mesmo da poesia, mas uma propriedade da própria língua. O poeta seria apenas aquele que consegue levar essa propriedade da linguagem a seus últimos limites, ele é, segundo a palavra de Baudrillard, suprimindo a sua acidez, um ‘acelerador de partículas da linguagem’. (GADET e PÊCHEUX, 2004, p. 58)

Assim, o linguista precisa considerar o inatingível da/na língua como marca de um real que não se pode conter, a equivocidade e a incompletude sempre latentes a cada palavra dita, ouvida, lida ou escrita. Um possível investimento aqui é acrescentar que cada signo linguístico estrutura, em si mesmo e na cadeia significante, um vazio que se tenta conter com mais um signo, infinitamente ou até o sujeito se calar. A língua, nessa visa-

da, é o vestido sem corpo, o par de sapato sem pé e a chave sem porta e sem mão.



As instalações acima – chaves, fios, barco e portas – foram construídas com milhares de chaves (75 mil uma delas e 180 mil a outra) doadas a Shiraro a partir da solicitação de que pessoas de diferentes partes do mundo enviassem a ela a chave de sua própria casa. Segundo a artista, uma de-

monstração de extrema confiança considerando que, na vida cotidiana, essa prática só acontece entre pessoas que mantém certa intimidade e convivência próxima. Com cordas vermelhas mais firmes, prendeu, amarrou e costurou as chaves a barcos e portas, e compôs uma cena, uma montanha, um leme, uma chuva, uma casa ou um edifício, enfim, uma instalação na qual o traço singular de uma chave se prende ao singular de outra, e juntas elas instalam uma teia esburacada. Estamos diante da multidão de chaves sem portas e sem mãos, unida pelas mãos da artista, produzindo uma ligação que ela designou de vasos sanguíneos para unir todas as pessoas do mundo.

Aqui vale indagar: o que significa ter uma chave na mão? Os efeitos de abertura ou trancamento, entrada ou saída, permanência ou fuga são marcados pela transitoriedade e pela potência do acesso, da passagem ou do atravessamento. Nas obras acima, isso tem corpo na metáfora do barco e da porta. Na primeira delas, as chaves constituem a travessia, estando no lugar de velas, ventos, chuva, água, ar, envolvendo os dois barcos por inteiro que não estão na água, mas em terra; barcos que são envolvidos, orientados e guiados pelas chaves, pela confiança de gente anônima do mundo todo que faz mover algo ali naquela instalação. Shiraro corporifica uma espécie de irmandade a representar o humano e a trajetória da vida ao modo de um barco absurdamente posto, cujo mapa de navegação é dado por confiar e fazer arte, por deixar o vazio consistir e sustentar a viagem, enfim, por navegar, é preciso! Com esse trabalho, algo do não estabilizado se dá a ver, já que o barco, pela evidência do sentido dominante, é um meio de transporte para a água e navega com outros equipamentos mais imprescindíveis do que as chaves; nesse caso, algo do repetível se desloca e produz não um defeito, mas sim um simples furo a indicar o real nessa ordem de navegação.

Interrogar-se sobre a existência de um real próprio às disciplinas de interpretação exige que o não-llogicamente-estável não seja considerado a priori como um defeito, um simples furo no real [...] um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos. (PÊCHEUX, 1997, p. 43).

O autor tateou o conceito de “real” e apontou que, no interior da linguística, ele foi escamoteado já que a equivocidade sempre foi tomada

como o defeito e o traço a ser consertado, contido, evitado e reparado. Ao escrever sobre o real da língua, ele sinaliza que “[...] ‘há real’, isto é, pontos de impossível, determinando aquilo que não pode não ser ‘assim’. (O real é o impossível... que seja de outro modo). Não descobrimos, pois, o real: a gente se depara com ele, dá de encontro com ele, o encontra.”. (PÊCHEUX, Op. cit., p. 29). O tropeção, o trombamento, o solavanco, a trombada, o tranco, a hiância: o real se dá a ver a partir do movimento inesperado e a consistir como vazio. A língua e a arte passam a dar corpo e estruturar esse buraco e a ausência do que está sempre no centro.



A imagem acima marca o fio e o furo, um engendrando o outro; diante do real, do assombro do mau encontro, do encontro fracassado, os fios trançados por Shiraro deixam presentificar e vazar o belo e a delicadeza. Do mesmo modo, com a língua inatingível, tento fazê-lo ao concluir esse texto, sempre o momento em que, pelo que não foi possível dizer, o vazio aparece. Ao percorrer alguns caminhos de Lacan e Pêcheux, foi possível pensar como a língua dá estrutura ao vazio como fundamento do sujeito; com as obras de Shiraro, os buracos arquitetados pelos fios constituem pontos de beleza e admiração. Por fim, ocorre-me uma das cenas mais sensíveis a que assisti nos últimos tempos; no filme “Inferninho”, abre-se para a personagem o abismo do desespero, o real e a morte comparece como saída. Naquele momento, na travessia do espaço de horror, o Coelho aperta a campainha, entra em cena e diz: “Não maltrata a vida. Faz carinho na vida.”. Talvez seja esse o caminho mais plástico e ético que o humano possa

fazer valer: não maltratar a vida pelo vazio que a palavra instala e deixa em hiância, fazer carinho nela ainda que toda esburacada. Assim seja.

Referências

BERTA, Sandra L. **Escrever o trauma**, de Freud a Lacan. São Paulo, Annablume. 2015.

CABAS, Antonio G. **O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan** – da questão do sujeito ao sujeito em questão. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.

FINGERMAN, Dominique. T. **Adventos do real: temos escolhas?** São Paulo, Stylus - Revista de Psicanálise, n.37, São Paulo, 2018.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível** – o discurso na história da linguística. [1981] Campinas, Pontes, 2004.

GARCIA-ROZA, Luiz A. **Pulsão e repetição em Psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.

HARARI, Roberto. **Uma introdução aos quatro conceitos fundamentais da psicanálise de Lacan**. Campinas, Papyrus, 1990.

LACAN, Jacques. **Seminário, Livro 7 – A ética da psicanálise**. ([1959 - 1960]). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

LACAN, Jacques. **Seminário, Livro 10 – A angústia**. ([1962-1963]). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

LACAN, Jacques. **Seminário, Livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. [1964]. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1973.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

MALISKA, Maurício E. **Entre Linguística e Psicanálise** – real como causalidade da língua em Saussure. Curitiba, Juruá, 2010.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso** – estrutura ou acontecimento. ([1983]). Campinas, Pontes, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand. **Escritos de Linguística Geral**. São Paulo, Cultrix, 2004.

STAROBINSKI, Jean. **As palavras sob as palavras** – os anagramas de Ferdinand Saussure. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

SOLER, Colette. **Os adventos do real**: da angústia ao sintoma. São Paulo, Editora Allier, 2018.