

Universidade de Brasília
Instituto de Psicologia
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura

Fabíola Vieira Bertotti

EM TORNO DOS PASSOS: ENSAIO SOBRE DANÇA E PSICANÁLISE

Brasília

2016

Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura

Fabíola Vieira Bertotti

EM TORNO DOS PASSOS: ENSAIO SOBRE DANÇA E PSICANÁLISE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura, do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientadora Professora Doutora Daniela Scheinkman Chatelard

Brasília

2016

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, avaliada pela seguinte banca examinadora.

Prof^a. Dr^a. Daniela Scheinkman Chatelard (Universidade de Brasília)
Presidente

Prof. Dr. Newton Freire Murce Filho (Universidade Federal de Goiás)
Membro Externo

Prof^a. Dr^a. Viviane Neves Legnani (Universidade de Brasília)
Membro Interno

Prof^a. Dr^a. Márcia Cristina Maesso (Universidade de Brasília)
Membro Suplente

Agradecimentos

Agradeço à Daniela Chatelard, pela acolhida, pela companhia, por testemunhar e apostar no meu percurso de pesquisa, iniciado bem antes da seleção de mestrado propriamente dita. Minha primeira vez na UnB foi numa aula dela. Outro lugar, outro sotaque, eu buscava algum interesse de pesquisa inesperado quando me deparei novamente com o mesmo, de sempre. Daniela escuta, sorri e empresta-me uma dissertação de tema muito próximo ao meu. A dissertação estava escrita em francês. “Você lê francês?”, pergunta-me ela. “Claro! Quer dizer, não tão bem, mas eu dou um jeito”, respondo. Acho que eu nunca tinha lido francês. De início, andei com a dita dissertação para lá e para cá à procura de alguém para me ajudar a traduzi-la, até que resolvi fazer um curso de língua francesa. Li. E, depois desta, a cada vez, eu arranjava algum livro, em francês, acerca do meu interesse de pesquisa, e os contava para a Daniela. Eu buscava pré-estabelecer um caminho de pesquisa para, daí, começar a escrevê-lo. Lembro-me que ela me disse algo como: “Vai escrevendo, assim você vai estabelecendo um caminho”. Eu queria escutar isto. Com isto me pus a escrever. Obrigada, Daniela.

Agradeço aos professores da banca, Newton Murce, Viviane Legnani e Márcia Maesso, por aceitarem o convite à leitura desta dissertação e pelas caras interlocuções que, de perto e de longe, me mobilizam.

Agradeço ao grupo de pesquisa, especialmente à Valéria Rilho, pelas trocas; ao Evandro Cherer, pelos bons drinques; à Luciana Salum, pelas leituras; ao Hélio Neiva, pela sonoridade; à Aline Qader, pela disponibilidade; à Ana Rosa Amor, pelas alternâncias; ao Alexandre Vitalino, pela sensibilidade; ao Filipe Pinho, pelas afinidades; ao Daniel Portela, por me lembrar de outras pesquisas; à Carolina Braga e ao Herivelto Souza, pelos encontros e pelo precioso livro.

Agradeço aos dançantes, especialmente ao Édi Oliveira, pelas indicações; e à Luciana Lara, pela inspiração das palavras dançadas.

Agradeço ao CNPq que, mais uma vez, financiou uma pesquisa da qual eu participo.

Agradeço ao Fabrício Bertotti, pelos jogos, por se lançar e por me ensinar a jogar. Ao Ary Antônio Bertotti, pelo mistério. À Judite Vieira Bertotti, por me chamar para ver estrelas. À nona e ao nono, à vó e ao vô Nilo Vie(i)ra, pela coragem. Às tias, tios, primas, primos, sobrinhas e sobrinhos, pelos festejos e pela paciência com alguma coisa que eu nunca expliquei, especialmente ao Neandro Thesing, pelo entusiasmo nos achados.

Agradeço ao Gabriel Y Castro, pela musicalidade, pela cumplicidade de cada tom, por cantar para mim e por dançar comigo.

E, agradeço à Vânia Otero, pela escuta esparramada.

*Que se passa? Está incômodo em seu próprio corpo
 este corpo em que sempre
 coube como numa luva
 macio, e afável, tão próprio que jamais poderia imaginar-se noutro.
 E agora o estranha. Olha-se
 no espelho: sim são seus
 estes olhos azuis,
 o olhar porém
 esconde algo, talvez
 um medo novo. Mira
 as mãos de longos dedos: são suas
 estas mãos, as unhas, reconhece-as, mas
 já não está nelas como antes.*

*Se meu corpo sou eu
 como distinguir entre meu corpo e eu?
 Quem ouviu por mim
 o jorro da carranca
 a dizer sempre a mesma água clara?*

*Assim se acaba um homem
 que sem resposta iluminou
 o indecifrável processo da vida
 e em cuja carne sabores e rumores se convertiam
 em fala, clarão vocabular,
 a acessibilidade do indizível.*

Ferreira Gullar - *Rainer Maria Rilke e a morte*

*A dança não lhe dá nada em troca,
 nem poema para imprimir ou quadro para pendurar na parede,
 a não ser, somente, a efêmera sensação de estar vivo.*

Merce Cunningham

Resumo

A presente dissertação propõe uma discussão acerca do corpo contando com os passos da dançarina Pina Bausch, em sua obra *Cafe Müller* (1978), e com a teoria psicanalítica de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Estabelecida há algum tempo, essa proposta avança ao ritmo de encontros e desencontros com a psicanálise. A dança, desde um tempo primordial, expõe o que no corpo aparece enquanto presença de uma ausência, alheia e íntima num só e mesmo passo. Por entre aspectos históricos entre dança e psicanálise, a dissertação indica o que se contorna a cada passo, a cada volta, que limita o movimento numa inquietante estranheza paradoxalmente familiar. Tal limitação interroga o laço do corpo com a linguagem desde os impasses freudianos, ante suas analisandas, a situar a construção do conceito de pulsão e a irreduzibilidade de *das Ding*. A partir desses impasses, a dissertação avança com Lacan para enfatizar o conceito de olhar no que tange ao que escapa ao referido laço, cuja exibição viabiliza a comemoração do passo primordial. Comemora-se o passo doado no balanço entre sentido e não-sentido, essencial para a criação das passadas. Estas tornam novo o mesmo passo, expondo um potencial criador na dança desde o qual se arriscariam novos olhares sobre o corpo.

Palavras-chave: Psicanálise; arte; dança; corpo; olhar.

Abstract

The present dissertation proposes a discussion about the body accounting with the steps of the dancer Pina Bausch, in her work *Cafe Muller* (1978), and with the psychoanalytic theory of Sigmund Freud and Jacques Lacan. Established for some time, this proposal advances by the rhythm of agreements and disagreements with the psychoanalysis. The dance, from a primordial time, exposes what in the body appears while presence of an absence, alien and intimate in a single and same step. Among historical aspects of dance and psychoanalysis, the dissertation indicates what circumvents every step, every round, which limits the movement in a disquieting strangeness paradoxically familiar. Such limitation interrogates the bond of the body with the language from the Freud's impasses, at his analysands, to place the construction of the concept of impulse and the irreducibility of *das Ding*. From these impasses, the dissertation advances with Lacan to emphasize the concept of gaze in relation to what escapes the said bond, whose display enables the commemoration of the primordial step. The donated step in the balance between sense and non-sense is celebrated, essential for the creation of the paces. These paces became new the same step, exposing a potential creator in the dance from which would risk new looks about the body.

Key-words: Psychoanalysis; art; dance; body; gaze.

Sumário

Prelúdio	9
Para introduzir	11
Capítulo 1. Nos passos da história	16
1.1 Dança?	20
1.2 Pina	31
1.3 Para falar de dança	35
Capítulo 2. Um passo – quem passeia ou de que corpo se fala?	44
2.1 O espanto de uma passagem	50
2.2 O balanceio de reflexões	61
2.3 Nenhum passo	71
2.4 Passo à criação	77
Capítulo 3. Mais um passo – o corpo espaçado ou o corpo no ex-passo	82
3.1 A estranha familiaridade nos passos	84
3.2 O olhar em cena	89
3.3 Mais um pouco de olhar ou para onde ir com isso?	98
3.4 Passo à comemoração	105
3.5 Breve nota	108
Capítulo 4. Para onde se vai dançando?	113
4.1 Sem saber	115
4.2 Passa-se	120
4.3 Efemeramente	123
Para concluir	128
Referências	132

Prelúdio

*A minha repetição é apenas a repetição,
em formas sempre diferentes,
de um único tema: o amor.*
Pina Bausch¹

Depois de tanto tempo, ainda o mesmo. Um tanto de tempo, impossível medi-lo, logicamente decorrido, como se não tivesse passado. Não, pelo menos, para esta investigação. Há alguns anos, o mesmo texto de referência e uma diferente tessitura escrita para falar de uma impossibilidade incessante. No tempo passado, revisto agora, algum vestígio textual permanece e impulsiona mais um passo. Vertigem que tonteia. É possível dançar nas páginas do psicanalista francês Alain Didier-Weill e constatar de novo, a fim de propor um salto para concluir, apenas o ensaio de um novo depois.

Conclui-se com o que, nesta dissertação, tem início, a saber, que o referido autor, nas páginas meio-decifradas, considera a artista convocadora de um dever ético ao comemorar o passo primordial com a criação de um outro passo, de dança, em resposta a uma certa dívida simbólica. A invenção da dançarina, coreógrafa e diretora de arte alemã Philippine Bausch (1940-2009), a Pina, fundamenta-se principalmente no balé clássico e no balé moderno. Didier-Weill cria, fundamentado no psicanalista vienense Sigmund Freud (1856-1939) e no psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), à sua maneira, uma possibilidade de transmissão da psicanálise.

Na incursão de um estilo, uma obra convoca, permite alguma autorização em direção à invenção com o mesmo. É assim que, pela repetição, passa-se a esta dissertação com o mesmo interesse de pesquisa, mas a partir de outras leituras, outros textos e outra escrita. Alguma diferença, ligeiramente espantosa, há de se impor nas próximas linhas. Depois de amontoar umas frases soltas, picotar uns textos e enjambrar uns achados, vislumbra-se a feitura de um

¹ Bausch citada por Bentivoglio, 1994.

retorno para atestar agora, só depois, o que era acaso no começo. Se nada espantar, basta justificar com o sucesso da busca mesma do nada, ou basta deixar de canto este monte de folhas de rascunho e enveredar-se simplesmente à Pina, à Freud e à Lacan.

Para introduzir

A presente pesquisa tem como problema central a arte à luz da psicanálise freudiana e lacaniana. Especificamente, por meio de uma leitura sistemática, trata da interpenetração entre dança e psicanálise a interrogar o corpo na linguagem. Tal leitura encontra suporte nos passos de Pina Bausch e o seu *Cafe Müller* (1978), obra permeada por desencontros, rupturas e ausência de significação. Com a deformação de formas convencionais do movimento de um corpo em cena, a referida obra proporciona a experiência efêmera de um acontecimento estranho, exposto de modo mais íntimo, através do qual advém um novo passo.

O propósito desta dissertação consiste em encontrar formas de falar acerca dessa experiência proporcionada pela dança da Pina. Para tanto, o método desta pesquisa conta com suporte teórico, bibliográfico e documental para viabilizar discussões e ficar com os impasses de uma e mais uma constatação, para ampliar as (im)possibilidades de continuar a pesquisa. Esse parêntese diz respeito ao encontro de impossibilidades no âmbito das possibilidades para falar da dança. O uso do parêntese aparece frequentemente ao longo desta escrita com a finalidade de suspender e intercalar sentidos à parte. Arriscamos manter os parênteses mesmo sabendo da pretensão de uma pesquisa acadêmica em dispensar ambiguidades, duplos sentidos ou quaisquer facetas capazes de atrapalhar a compreensão do leitor. Arriscamos para o encontro surpreendente de sempre mais uma forma, descontraída de um único sentido.

Textos de Didier-Weill sustentam as discussões quando consideram que o corpo, na dança, torna-se imaterial, salta além da lei da gravidade e honra o significante primordial. Esses textos mencionam especialmente os estudos de Freud e Lacan, convocando a revisitá-los a fim de interrogar essa consideração. Nessa revisita, deparamo-nos com a importância de recorrer a estudos advindos de outros campos teóricos, como da filosofia e da arte, para tentar versar acerca da dança. Os passos da Pina transpõem a boa forma do balé clássico e nos convocam a segui-los através de interrogações que perpassam a escrita desta dissertação.

A justificativa para a escolha teórica, bibliográfica e documental visa atender ao propósito da pesquisa. Sabemos de problemas de tradução tanto dos textos de Freud quanto dos de Lacan, e optamos mencionar as versões consideradas mais atentas aos originais. Estas, quando em línguas estrangeiras ao português, principalmente em espanhol e francês, são mencionadas a partir de livre tradução desta pesquisadora. Do mesmo modo, referências virtuais e escritas da obra baudschiana, em língua inglesa e alemã, são de livre tradução desta pesquisadora.

Começamos com a dança, o contexto de ruptura histórica protagonizada pela dança moderna e a obra da Pina nesse contexto. Na literatura em torno dela, encontramos principalmente as palavras corpo e movimento. A dissertação se detém no movimento pulsional, pressupondo um corpo que aparece desde os primeiros escritos freudianos. É na pista desses escritos que articulamos aspectos históricos entre arte e psicanálise para, depois, enfatizarmos o corpo e o conceito de olhar, especificamente com as formulações lacanianas.

Portanto, o primeiro capítulo situa interpenetrações entre arte e psicanálise, e apresenta o espaço da dança. Sublinham-se aspectos históricos e as maneiras de se falar da dança e com a dança. Estudos provenientes das artes e da filosofia permitem delimitar a pesquisa no âmbito psicanalítico de Freud e Lacan. Destes autores, apresentam-se alguns recortes que serão discutidos ao longo da dissertação, e outros que ficarão para uma outra discussão na ocasião de outra pesquisa.

O segundo capítulo debate de que corpo se fala, enfatiza o conceito de pulsão e o (des)encontro com *das Ding* (Freud, 1895/2007), a Coisa. Novamente o parêntese para marcar a impossibilidade de delimitar o referido encontro senão pelo desencontro, já que essa Coisa não dispõe de representação. Desse encontro desencontrado, entre corpo e linguagem, resta algo irreduzível à demarcação da anatomia médica, ante o qual as investigações clínicas freudianas recorrem ao campo das artes.

Freud inscreve uma outra rede de demarcações. Estas, à medida que vão se inscrevendo, inscrevem também impasses porque nem tudo o que esse corpo mostra e aponta, pode ser nomeado. A palavra se apresenta insuficiente. Enlaçado aos enredos de suas analisandas, Freud se depara com a falta de um saber capaz de dizer do corpo, capaz de dar conta, de contar tudo o que se passa. Instala-se uma tensão que acompanha as formulações de Freud, e as de Lacan, em torno de um corpo pulsional.

Os impasses dizem respeito a um resto, a cada passo, na implicação do sujeito às referidas formulações. Lacan preza por tais impasses a partir de uma irreducibilidade própria à estrutura da linguagem. Ele segue a constatação da Coisa freudiana como vazio estrutural, e torna-a assunto principal do seu seminário sobre a ética psicanalítica (Lacan, 1959-1960/2008)². Ficcionalmente perdida desde sempre, *das Ding* permite a delimitação da marca de entrada no campo da linguagem.

Além dos achados freudianos e lacanianos, *das Ding* também se destaca em Didier-Weill (1995/1997) na constatação da imaterialidade do passo da dançarina a comemorar o encontro marcado com o vazio dos rastros traçados ao passo dessa Coisa. Pela via desses rastros, uma criação implica correr riscos. Correria que, de tanto repetir a mesmice especular do corpo, convoca um outro olhar, fora do espelho, denunciado por um pedaço sem nome, sempre outro corpo, distinto do já conhecido. Dessa convocação, fica a possibilidade de uma criação como comemoração desse pedaço.

Em psicanálise, há corpo enquanto fragmento do recorte linguageiro que lhe toma e lhe faz corpo. Dizer “corpo” requer linguagem e, sobretudo, requer passagem por um ponto de vista remetido ao campo simbólico de uma cultura. Corpo que se acredita possuir, que se

² Nas lições dos anos 1950 e 1960, Lacan enfatiza especialmente o que ele chama de *a Coisa freudiana*, influenciado pelos estudos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), especialmente *O pensamento selvagem* (1962/1989) de Lévi-Strauss e *A coisa* (1950/2012) de Heidegger.

carrega para lá e para cá, depende de uma nomeação que, por sua vez, deixa furos pela própria incompletude languageira.

Na dança moderna, se há corpo, há no que os passos dançados mostram de deformação e sustentam de criação. Nesse sentido, ocorreria uma subversão da cena especular para a mostra de uma dimensão (in)visível a contornar *das Ding*? O parêntese denota o que aparece enquanto ausência, desarranjado da imagem corporal. Restaria na carne, diga-se assim, um pedaço não recoberto por representações, à mostra, que abismaria o olhar? Na imagem da boa forma, ofuscaria o cadáver enquanto vazio imposto pela irredutibilidade de *das Ding*? Com essas interrogações, esta pesquisa dissertativa pretende viabilizar argumentações e ampliar o repertório conceitual acerca da problemática em pauta. É assim que o capítulo terceiro aborda o jogo das dobras e duplicidades entre presença e ausência.

Por fim, enfatizamos a comemoração do passo primordial como possibilidade para a criação de outros passos. Um mistério em torno do corpo resiste vazio, no sentido do não sentido. A dança, enfim, contornaria esse vazio para dele fazer outra Coisa, para dançar entre a queda livre e o salto a um passo outro, capaz de rearranjar alguma cena.

Desde as constatações freudianas, a arte segue a passos largos à frente do psicanalista. À psicanálise, a iluminação que o rastro desses passos deixa e a interrogação diante de suas próprias construções teóricas permite retificações, instiga criações e, por vezes, o encontro com noções psicanalíticas em produções artísticas. Quanto à dança, interessa estabelecer um olhar sobre os passos, as passadas, passagens espantosamente protagonizadas não pelas pernas, mas pelo que do corpo se dá a fim de dar corpo à obra. O corpo, envolto em seu próprio entorno, torna outro um passo, um novo passo revelador de alguma criação, invenção com o mesmo passo. À Pina reserva-se a prerrogativa de tensionar formas conceituais e intervir através da dita criação.

Propomos percorrer a arte da dança no intuito da psicanálise percorrer-se a fim de deixar a arte interrogar a psicanálise, renovadamente. Para tanto, a obra bauchiana configura aporte principal, e a encenação *Cafe Müller* (1978) fulcro para questionamentos capazes de problematizar noções e conceitos psicanalíticos em torno do corpo. Com a dança da Pina, é possível movimentar a psicanálise, inaugurar novos passos, a partir do convite do corpo a renovações teóricas pela insistência dos impasses, desde o olhar freudiano, no que salta aos olhos e resta como (in)visível. Dança e psicanálise comprometem-se com a invenção de um olhar sobre os próprios passos, passando avante para trás, por assim dizer, ao engendrar a leitura de uma escrita supostamente em proximidade a alguma coisa de origem.

Potencialmente promotora de indagações, a dança permite sempre mais apontamentos de (im)possibilidades para seguir os trilhos da pesquisa. Distanciamentos e diligências forçam alcances entre arte e psicanálise, mas não há analogias conciliadoras nem relações. Há repulsões, rupturas, irrupção de contestações. Interessa à psicanálise o processo de criação no que ele a interpela a incitar rearranjos.

Essas asserções nos servem como confabulações para justificar mais um estudo envolvendo arte e psicanálise. Perguntas a propósito de tomar a psicanálise com a dança ou do que teria a dança a interrogar a psicanálise, foram reformuladas incansáveis vezes na elaboração desta dissertação. Por enquanto, é possível justificá-la com a pretensão de olhar de maneira outra algo do campo psicanalítico, algo entre corpo e linguagem. À medida que propõe escrever embalada por passos de dança, esta dissertação pretende apontar algum outro passo.

Capítulo 1

Nos passos da história

*Aquilo que eu acho bonito e importante e valioso
eu quero deixar intocado no primeiro momento.*
Pina Bausch³

Ao longo do século XX, arte e psicanálise reorganizam suas práticas, descentrando saberes tradicionais tanto sustentados pela racionalidade do Renascimento quanto pela rigidez da medicina. Diversos pesquisadores dedicam-se aos meandros dessa história e encontram as mais inventivas artimanhas para recontá-la de novo, mais uma e outra vez. O que interessa aqui, na vez deste capítulo, não são as confusões entre um milhafre e um abutre⁴, mas a que serve a arte para a criação da psicanálise, porque a arte é escolhida para a psicanálise legitimar o que, numa passada de olhos, parece desprovido de sentido.

A experiência “inumana” (Bataille, 1957/2013)⁵ numa cultura admite a função da arte como a de viabilizar sempre alguma brecha para novos olhares. No final do século XIX, o pintor francês Paul Cézanne (1839-1906) abandona as leis da perspectiva, questiona e reorganiza a posição do olho que, até então, fixado pela forma, ordena-as (Rivera & Safatle, 2006). Esse olho passa a se perder na imagem, busca encontrar algum novo ordenamento e acaba capturado pelo olhar que lhe excede. Ocorre a passagem para uma desestabilização do ponto de vista através do qual enlaçamo-nos nos acontecimentos culturais.

Nessa mesma época, em que o pintor tensiona as bases do saber artístico, Freud tensiona o saber outorgado ao eu. A psicanálise é nomeada em meio à prática clínica

³ Bausch citada por Erler, 1994.

⁴ Para fazer menção a um texto freudiano, *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci* (1910/2007), alvo de inúmeras críticas por pesquisas em torno da arte e da psicanálise.

⁵ O escritor francês Georges Bataille (1897-1962) escreve textos culturalmente transgressores no que tange à produção de uma obra. Esta, segundo ele, diz respeito a um gasto inútil, a uma despesa improdutiva, gloriosa por dissipar desmedidamente e, assim, erotizar um movimento de perda propriamente inumano. Entre o interdito e a transgressão, o humano e sua moral dançam na criação erótica do não sentido, do que (não) serve para nada, através da qual se goza. Bataille influencia vastamente as formulações lacanianas.

freudiana e a um período de transformações culturais no Ocidente. O discurso vigente nos séculos XVIII e XIX apresenta a “loucura” como “doença mental” e o médico como o único detentor do saber sobre o corpo, cuja função concentra-se em promover a cura. Freud, médico neurologista, propõe-se a estudar o que na medicina de sua época não encontra lugar, o que aparece nesse corpo como não aparente, por assim dizer, como impossível de diagnosticar e tratar pelo repertório médico.

No percurso da construção de uma ética, destacam-se as investigações freudianas acerca do corpo. Ao se deparar com o médico austríaco Josef Breuer (1842-1925) e o francês Jean Martin Charcot (1825-1893) às voltas com contorcionismos corporais de analisandas mostrando algum mal-entendido no corpo, Freud interessa-se pelo que consta como impossível de diagnosticar, que desafia o saber das resoluções anatômicas (Freud, 1888/2007; 1895/2007). No que cada uma (não-)dizia, ele testemunha alguma coisa irredutível à teorização e ao endereçar um outro olhar, distinto do médico, inaugura um outro corpo numa outra cena (Freud, 1895/2007, pp. 43-44). Desalojado da cena médica, esse corpo passa a contar com a cena do inconsciente (Freud, 1896/2007, pp. 310-311)⁶.

Para tal cena, Freud arranja enredos em meio à arte. A literatura, a poesia e a escultura ganham espaço destacado na suspensão de convicções médicas em nome do que se impunha na sua experiência clínica. As investigações freudianas acham na arte uma companhia. Por que um campo originalmente clínico se volta à arte? Freud acha uma espécie de cientificismo não positivista para a psicanálise, impasses permanecem e o corpo mantém algum mistério indecifrável.

Breuer e Charcot influenciam Freud amplamente. Durante o curso de medicina, no instituto de fisiologia, Freud conhece Breuer e interessa-se pelo método catártico, assim como

⁶ Embora faça alusão desde os seus primeiros escritos, Freud nomeia o inconsciente como uma outra cena (*eine anderer Schauplatz*) na *Interpretação dos sonhos* (1900/2007). Para Lacan, no texto *A direção do tratamento e os princípios de seu poder*, “o Outro como sendo o lugar de manifestação da fala (a outra cena, *eine andere Schauplatz*, de que fala Freud na *Traumdeutung*)” (Lacan, 1958/1998, p. 634).

se interessa pela maneira inaugural como Charcot, junto ao Hospital da Salpêtrière, recorre à hipnose para nomear a histeria de neurose. Com o método hipnótico, a sugestão e a catarse, Freud demonstra, nos passos de Breuer e Charcot, a potência da fala para movimentar sintomas corporais e apontar para além do organismo. Observa a insuficiência desses métodos, devido ao reaparecimento dos sintomas e a insistência da fala de suas analisandas sem a necessidade de hipnose ou sugestão. Com o método de associação livre, Freud enfatiza a escuta para indagar o que se passa no corpo de cada uma, com o que se faz presente e, ao mesmo tempo, ausente, invisível aos exames médicos, ao olho com o qual pode contar a medicina.

Exposta a novidade, Freud busca estabelecer embasamentos teóricos a fim de discorrer acerca da clínica. Encontra na arte literária grega a tragédia fundamental para a psicanálise, Édipo, e faz referência a obras clássicas de Michelangelo, Leonardo da Vinci, Heine, Goethe, Hoffmann, Ibsen, dentre outros. Através dessas obras, a psicanálise encontra meios de versar a respeito da referida ausência e amplia a sua interlocução e a sua pertinência numa cultura. Alvo de hesitações e severas críticas, a psicanálise aplicada à arte sugere uma via para se chegar à capacidade inventiva e romântica daquele que a aplica e não à vida do artista ou mesmo à obra de arte. O impossível de ver que uma obra teima em circunscrever permite à psicanálise arregalar os olhos, por assim dizer, ensaiar passos para falar do que testemunha na experiência clínica e indagar as suas construções teóricas, mantendo-as passíveis de novos arranjos.

Contemporâneos à época de Freud, artistas do movimento *surrealista* vislumbram nas inovações freudianas o que eles almejam perpetrar nas artes. Com a palavra “surrealismo”, atribuída ao escritor italiano Guillaume Apollinaire (1880-1918), o poeta francês André Breton (1896-1966) define o dito movimento, em 1924, como a busca por um automatismo psíquico capaz de suspender qualquer controle racional e permitir um livre fluxo do

pensamento, seja verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio. Além do surrealismo, no movimento dadaísta, idealizado pelo poeta romeno Tristan Tzara (1896-1963) e pelo poeta alemão Hugo Ball (1886-1927), artistas como o pintor alemão Max Ernst (1891-1976) consideram os textos freudianos essenciais para fundamentar o propósito de transgredir o padrão artístico e deixar o acaso tomar conta da arte (Rivera, 2002).

Acontece que Freud, colecionador de antiguidades e apreciador de obras clássicas, não esconde o seu desdém a tais movimentos vanguardistas e não encontra semelhança com a psicanálise. Ainda assim, Breton, o pintor catalão Salvador Dalí (1904-1989) e seus companheiros seguem enaltecendo a psicanálise como fonte inesgotável de interlocução e de inspiração para o surrealismo. Inclusive, divulgam as concepções psicanalíticas quando publicam, pela primeira vez, o texto freudiano *A questão da análise leiga* (1926), traduzido por Marie Bonaparte, na revista *La Révolution Surréaliste* (Rivera, 2002).

É possível verificar que Freud corrobora justamente a impossibilidade de que se ocupam arte e psicanálise, e inaugura uma possibilidade de versar acerca da experiência clínica pela ruptura, pelo desencontro. Estudar os campos da arte e da psicanálise requer atentar à linha de tensão capaz de enredar esses campos, posto que eles podem ou não arrematar alguma articulação. Isto porque são campos distintos e não requerem interlocução para a sustentação de um ou do outro. Portanto, qualquer argumentação acerca desses campos depende do lugar desde o qual o pesquisador se situa. A presente dissertação propõe uma interpenetração pelo cruzamento teórico no ponto de impossibilidade aos dois campos.

Ao contrário de Freud, Lacan deixa-se influenciar pelo surrealismo e interessa-se pelo dadaísmo. Sobretudo um texto de Salvador Dalí publicado na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* e a autenticidade dos seus quadros em estabelecer proximidades da loucura com a razão, explicitada pelo próprio pintor ao inventariar suas obras como convocadoras de diferentes olhares já que fazem vacilar a percepção e remetem à ilusão do

que se convencionou chamar de realidade, são determinantes para as primeiras elaborações teóricas lacanianas. Estas são aplaudidas por Dalí e pelo escritor francês René Crevel (1900-1935) que tratam de escrever resenhas enaltecendo a escrita de Lacan, especialmente a sua tese de doutorado *Da psicose paranoica em suas relações à personalidade* (1934), e publicar artigos seus na revista *Le Minotaure* (Rivera, 2002).

Além de Freud e Lacan, outros psicanalistas se interessam por obras artísticas e eventualmente empreendem esquemas interessantes sobre o funcionamento responsável pela criação. Dentre eles, Melanie Klein, com o texto *Situações de ansiedade infantil refletidas numa obra de arte e no impulso criador* (1929/1975), discute, por meio de uma ópera e de um quadro, uma possível impulsão criadora atrelada a uma fase que ela denomina de reparação. E Didier Anzieu, com *O corpo da obra* (1981), propõe formulações psicanalíticas abrangentes, intrincadas a movimentos culturais, para discorrer acerca da complexidade do que supostamente poder-se-ia denominar de processo criativo.

A busca por compreender o segredo da arte fracassa na própria trama interpretativa, jamais de cunho razoável. Entre arte e psicanálise, permanece o mistério em torno de algo irrepresentável. A arte serve-se desse mistério e, através da sublimação, inaugura invenções implicadas com uma ética e com uma estética. A ética diria respeito à constante exigência de trabalho contando com alguma Coisa fundamental. E a estética sustentaria essa exigência como diferenciação, marcando um movimento em torno da impossibilidade de aceder a tal Coisa senão contornando-a para fazer dela outra coisa, honrando-a pela via de alguma criação. Nessa via, esta dissertação apresenta, a seguir, a dança e a dançarina em questão.

1.1 Dança?

Entre duas óperas de Henry Purcell, ruídos silenciosos de tanta fluidez, mesas e cadeiras desertas, escurecidas no espaço abandonado de um cinzento café deserto, criado por

Pina Bausch e Rolf Borzik, um corpo, quase transparente, intervém. Um outro, esguio e desaparecente, atravessa o espaço, percorre algum lugar lentamente numa súbita urgência, circunscrevendo uma vertigem. Olhos cerrados, concentração inquietante em torno dos movimentos transbordantes das insones. Corpos lançam-se contra uma parede, uma vez, outra vez e novamente, inaugurando uma certa narrativa circular. Outros corpos ocupam o espaço. Corpos vestidos ao rigor sexual da miragem lotada por cada um. Corpos que se tocam na impossibilidade do(s) mesmo(s), ali onde cada um se perde em gestos pesados de puro vazio. Encostam-se, enrolam-se, contornam-se como se fossem a pele da parede, o oco gélido das inúmeras cadeiras e a superfície frígida das mesas. As portas, sustentações cênicas, indicam alguma saída para voltar à cena. Envoltos cada qual ao seu entorno, os corpos talham espaços para moverem-se num lugar já preenchido. Incessantes movimentações ampliam-se íntimas de algo radicalmente simples, estranho ao que se espera de uma dança. E é essa radicalidade que espanta. Em meio a desconforto e mal-estar desalojante, os corpos esvaem-se mudos, jogando com um ilimitado, contornam alguma ausência e se fazem habitar de uma lógica absolutamente deslocada por um novo ponto de vista.

O parágrafo acima diz respeito a uma escrita desta pesquisadora após a leitura da obra intitulada *Cafe Müller* (1978). De acordo com o filósofo francês Jacques Rancière (1940-), no livro *O inconsciente estético* (2001/2009), um olhar entrelaça uma leitura na mesma via que uma palavra faz ver, institui uma determinada visibilidade. É assim com Freud (1900/2007), ao propor decifrar o enigma do rébus no sonho e, também, com Pina, quando propõe passos disformes a partir do excluído na referida determinação visual. No correr desta dissertação, é possível acompanhar o dito entrelaçamento. Por agora, observa-se a importância da história da dança para a contextualização da obra, para a indicação de suas principais influências e para a apresentação do desenrolar do processo criativo da dança e da dançarina.

A dança compõe a história da inumanidade, para dizer com Bataille. Ela produz e é produzida pela experiência, seja compondo ritos de morte ou de amor, marca passagens, momentos, ritmos dos tempos. De acordo com a pesquisadora Miriam Mendes, em seu livro *A dança* (1987), as primeiras anotações envolvendo corpos dançando remetem ao período “paleolítico superior” da Pré-História, tempo no qual se vivia em pequenas hordas. Significações deduzidas desses primórdios indicam que se dançava a fim de aceder a uma certa transcendência dionisíaca.

O historiador francês Paul Bourcier, no livro *História da Dança no Ocidente* (2001), apresenta um estudo detalhado da dança entrelaçada a um contexto histórico geral. Destacam-se alguns aspectos que se apresentam como interessantes para a proposta da presente dissertação. Segundo o autor, o primeiro documento com alguém “indiscutivelmente em ação de dança tem 14000 anos” (Bourcier, 2001, pp. 1-2). Esse “indiscutivelmente” diz respeito à cautela e, também, à ousadia do autor ao ponderar a presença de lacunas nos dados históricos que poderiam pertencer à dança. Historiadores, e especialmente os do campo das artes, ocuparam-se, e ainda ocupam-se, pouco com essa história. Outro pesquisador, o francês Hubert Godard (1995/2001), ratifica a observação dessas lacunas, especialmente quanto ao trabalho da dançarina, aos ensaios e aos fundamentos da dança. Daí a prudência e a advertência dos autores para investigar documentos mantendo a “posição de um arqueólogo”, sem a preocupação de esgotar análises e explicações, e enjambrar significações forçadas, sem “ceder à tentação de imaginar sistemas de ritos mágicos”, mas mantendo os achados já evidentes (Bourcier, 2001, p. 3).

Durante o período paleolítico, vive-se em hordas, da predação e com interesse nos animais. Mundialmente, inscrições em grutas permitem leituras que atribuem a desenhos, supostamente indicando giros do corpo sobre si mesmo, danças de culto aos animais. A dança estaria inserida em ritos sagrados que pretendem extrapolar o limite humano e elevá-lo a uma

proximidade com algo anímico. Para tanto, são sempre circulares e levam as dançarinas à perda de localização espacial, à vertigem, a uma espécie de desapossamento, a um “êxtase (...)”, a um estado de transe” (Bourcier, 2001, p. 7). O autor ressalta o termo “mundialmente” mais de uma vez quando indaga se a humanidade disporia de uma espécie de fundamento cultural comum, e responde atribuindo-o à dança por se tratar de uma experiência além do simples movimento, fora do movimento habitual, do já conhecido, nomeada como um ato sagrado.

No período neolítico, pratica-se agricultura e produção. Cada cidade elege, simbolicamente, um totem. Novamente, a abrangência mundial dessa eleição e dos achados como, por exemplo, vasos de cerâmica decorados com fileiras de dançarinos “estenografados” (Bourcier, 2001, p. 11), convocam o autor a indagar se indicariam um fundamento cultural. Entre pinturas rupestres, pesquisadores relatam a observação de “cenas de dança, em solo ou coletivas, (...) os participantes vestidos de animais levam a supor um culto totêmico dançado” (Bourcier, 2001, p. 12). Ao que o autor constata, nesse período, o surgimento da dança ritual.

Exemplar nesse quesito ritual, a civilização grega concede lugar central à dança. Do nascimento à morte, em ritos religiosos, cerimoniais cívicos, no contexto educacional, em treinamentos militares e em festas, a dança impregna a vida cotidiana. Os gregos consideram a dança um dom dos imortais, dos deuses, e um meio de honrá-los e de estabelecer contato com eles. Segundo Bourcier, considerações encontradas em Platão indicam que, para Sócrates, o bem honrar os deuses garante um melhor domínio das técnicas de combate, “a dança forma o cidadão completo, (...) os pitagóricos afirmam que ela ‘expulsa os maus humores da cabeça’” (Bourcier, 2001, p. 22). Verifica-se a dança culturalmente fundamental para demarcar acontecimentos, estabelecer alguma linguagem com deuses, e evidenciar o corpo partícipe da experiência.

A dança dionisíaca, em honra a Dioniso/Dionísio, é a mais antiga conhecida na Grécia. Deus grego, denominado Baco para os romanos, filho de Zeus com Sêmele, único deus olímpico filho de um mortal, cultuado como deus dos ciclos vitais, do vinho, da embriaguez capaz de fundir o humano com a deidade, da insânia, sobretudo, da fecundidade e da “ostentação do *phallos*”. De origem e natureza controvertida, Dionísio permanece um tanto misterioso, particularidade “importante para se compreender bem a dança dionisíaca. (...) como o deus do transe, do êx-(es)tase” (Bourcier, 2001, p. 24).

A decomposição e a alteração que o autor engendra na palavra “êx-(es)tase” não é encontrada em referência direta ao longo do livro. É possível supor uma duplicidade na maneira de tomar a dança dionisíaca. Ao mesmo tempo, um movimento de saída de um lugar em direção a outro, no sentido da perda de sentido pela transposição a um patamar mais elevado, conforme denota a palavra “êxtase”; e algo estanque nesse movimento, já que Bourcier acrescenta “(es)” à palavra “êxtase”, e “estase” denota estagnação.

Prosseguindo com as teorizações de Bourcier (2001), o culto a Dionísio aparece em vasos coríntios, geralmente como dança. Estes são lidos nos seguintes desenhos, “(...) passos corridos ou escorregados, braços estendidos, com maior frequência em oposição, saltos com as pernas esticadas ou não, torso, pescoço e cabeça jogados para trás, seu gesto típico” (Bourcier, 2001, p. 26). Isto antes do século VII a.C. Em meados do século VI a.C., surge o ditirambo, coro dançado em honra a Dionísio, considerado a origem da tragédia grega especialmente por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). Um poema cantado e dançado em roda, ao redor de um altar para Dionísio, de modo que cada corista assumia o papel de uma personagem.

Quanto à técnica da dança grega, documentos permitem entrever a busca por harmonia, simetria, “equilíbrio natural” (Bourcier, 2001, p. 39). O uso das posições mais comuns encontradas nas estatuetas, *arrière basse* (o pé colocado à altura do joelho) e o *pied*

sur la demi pointe (ponta dos pés), constituem ainda hoje a técnica do balé clássico. Essas nomeações são outorgadas posteriormente, não há qualquer indicação de como eram chamadas na época. Mas se executadas, ensinadas e transmitidas, é presumível que eram nomeadas, talvez através de mímica.

Um salto até a Idade Média (século V a XV) permite notar os concílios papais contra “movimentos indecentes da dança” (Bourcier, 2001, p. 47), condenando cantos de mulheres e danças na igreja. As autoridades eclesiásticas suspeitam da dança enquanto herança popular, e a persistência das condenações demonstram e intensificam a persistência dos costumes. É possível que tenham existido coreografias litúrgicas, dançadas e anotadas com sinais pouco comuns, mas não há certeza (Bourcier, 2001, pp. 48-50). Deduz-se, com Bourcier, que “o recurso obrigatório ao corpo e seus poderes pouco controláveis é o motivo do ostracismo especial que se abateu sobre a dança” (Bourcier, 2001, p. 51). De sagrada a rito totêmico, o período da Idade Média rompe “a evolução da coreografia” (Bourcier, 2001, p. 51), reduzindo a dança a meio para espetáculo divertido.

Segundo as pesquisadoras Lenora Lobo e Cássia Navas, o termo *coreografia* tem origem grega e significa “grafia de danças corais (...). Com o tempo, o termo foi sendo usado para nomear quaisquer grafias ou escritas do movimento e não somente as que se referem a danças coletivas” (Lobo & Navas, 2008, p. 25). Estudos ocupados em discutir esse termo, propor outros em seu lugar ou mesmo reforçá-lo, trazem à cena a seguinte consideração: “Na dança, quem escreve é o corpo” (Lobo & Navas, 2008, p. 25). Escrita sempre em movimento que, de acordo com a pesquisadora Ana Mundim, convoca a questionar “quantos termos criaremos na tentativa de traduzir o que talvez não seja passível de tradução?” (Mundim, 2015, p. 41). Alargador de demarcações conceituais, pertinente para esta dissertação, esse questionamento abre espaço para investigar um impossível de traduzir. “Talvez sejam necessárias novas formas de olhar para os antigos termos, ampliando-os”, sem perder de vista

a “lógica da dança” – “movimento (...) capaz de produzir imagens do corpo-espaço, (...) movimento que risca, desenha, borra, marca, demarca, revela, desvela, assina” (Mundim, 2015, pp. 41-42).

A partir do Renascimento, a atenuação da admoestação religiosa permite à dança buscar retomar suas origens rituais cotidianas para, porém, torná-las centradas em uma racionalidade sem falhas. Aproximadamente nos séculos XIII e XIV, a burguesia dominante engendra uma dança metrificada. O corpo, para dançar, deveria seguir as indicações formais de uma determinada métrica musical a fim de, assim, alcançar a beleza de uma certa boa forma pelo movimento. O conhecimento das regras que regem a música e a anatomia corporal se torna indispensável para a dançarina. Eis o nascimento da dança erudita em oposição à dança popular. Trata-se da invenção de uma “retórica do corpo: um culto da forma pela forma” (Bourcier, 2001, p. 55), com o intento de distanciar a dança do cotidiano ritual.

Intimamente enredada a acontecimentos históricos culturais, após uma série de crises religiosa, econômica, militar e política, a dança atinge o extremo refinamento da forma a partir de três fontes de inspiração principais: popular, insiste no realismo; nobre, ocupada com espetáculos; religiosa, com intuito moralista. Os denominados balés dramáticos, contempladores dessas fontes, surgem no século XVI junto com o profissionalismo em dança e documentos escritos. A Itália se destaca com o primeiro tratado de dança e o desenvolvimento da técnica, influência para outros países. Da necessidade de afirmação do poder real, devido a uma sucessão de tensões políticas, o balé se transforma em exaltação da monarquia durante cerimônias de adulação do rei, surgindo o chamado balé de corte. Este é aperfeiçoado, principalmente na França, e se alastra até meados do século XVIII.

Da tentativa de organizar uma dança cada vez mais controladora e rigorosa, no reinado de Luís XIV, surge o balé clássico. Charles-Louis-Pierre de Beauchamps (1631-1705) codifica cinco posições básicas do balé clássico, usadas até os dias atuais. Neste, “o

significante tem mais importância do que o significado (...) um repertório de gestos sem significado próprio” (Bourcier, 2001, p. 113). O que o autor observa é a artificialidade e a precisão do movimento, a regularidade, a busca pela beleza da forma, o virtuosismo e o universalismo, a aquisição de um corpo ideal a fim de, numa proporção considerada correta, prepará-lo para dançar. Essa preparação diz respeito à busca em libertar-se do peso, apresentar leveza e disfarçar o esforço.

Nesse contexto, o dançarino francês Jean-Georges Noverre (1727-1810) reformula a dança consideravelmente. Para ele, o balé deve narrar um drama e não perder-se em divertimento, deve pautar-se em ideias dispostas em gestos como uma pantomima. Proscreeve máscaras, perucas, excesso de trajes e estereotípias. Prescreve e reivindica estudos detalhados de poesia, história, pintura, geometria, além de música e anatomia. Ocupa-se em explicar que, na dança, a cabeça conduz os pés. É assim que, a partir de 1832, o balé se torna campo para a expressão de gestos inspirados por encantos literários, livremente dançados, na busca de uma “poesia do corpo”, de uma fluidez nos movimentos (Bourcier, 2001, pp. 199-201). A título de contextualização, nesta época, os ensinamentos partem da França, os acadêmicos da Itália ocupam os primeiros postos na Ópera de Paris, e as bailarinas da Rússia impõem supremacia obtida no final do século.

A dançarina, então, vai para a academia ensaiar exaustivamente para alcançar alguma profundidade. Tal profundidade diz respeito ao arranjo de certa imponderabilidade, de saltar “fora do tempo e do espaço”, ao ritmo de uma “gratuidade simbólica”, lançando-se “para além da aparência (...) na pura poesia do movimento” (Bourcier, 2001, p. 222). Pode-se pensar essa pura poesia nos passos das dançarinas russas ao provocarem ensejo à criação, compondo obras originais. Em 1912, o dançarino russo Vatslav Nijinsky (1889-1950) causa tumulto e repúdio por levar ao palco princípios rítmicos do músico suíço Émile Dalcroze (1865-1950), para quem cada som corresponde um movimento corporal, escandalizando e

rompendo hábitos, ainda mais com a música de Igor Stravinsky (1882-1971). Dessa abertura à invenção, surge o corolário do balé moderno – o gesto depende da experiência.

Isadora Duncan (1877-1927) destaca-se como a pioneira do balé moderno, também chamado dança moderna. Americana, desde cedo “acompanha cursos de dança acadêmica, mas logo refuta o sistema, declarando que quer criar uma dança de acordo com seu próprio temperamento” (Bourcier, 2001, p. 247), ocupa o lugar de professora de dança aos quatorze anos de idade numa América desprovida de tradição estética. Quando interrogada acerca da “sua dança”, Isadora responde que está dançando a sua vida. Técnica? Experimentar gestos sem o preparo do balé clássico, caminhar, correr, saltar, movimentar-se aleatoriamente, buscar o reencontro com o que seria a movimentação sem a imposição de qualquer regulamentação, “‘escutar as pulsações da terra’, obedecer a (...) ‘atrações e repulsas, atrações e resistências’, (...) encontrar uma ‘ligação’ lógica” (Bourcier, 2001, p. 248) de modo que o movimento não para, não é interrompido e, sim, transforma-se em outro. Quanto à temática de sua dança: a contemplação da natureza. Isadora marca a história da dança na sua busca em “tornar o corpo translúcido”, pelo “retorno ao impulso inicial” (Bourcier, 2001, p. 251). É interessante que, nessa busca, ela reedita cenas do rito dionisíaco através da sua movimentação preferida, a de jogar a nuca para trás.

Martha Graham (1894-1991) também se sobressai no cenário da dança moderna na América. Para ela, o movimento decorre da tensão, da contração e do relaxamento musculares, resultado da tentativa de tratar problemas contemporâneos à sua dança. “‘Não aguento mais dançar divindades hindus ou ritos astecas. (...) Não quero ser árvore, flor, onda ou nuvem’” (Martha citada por Bourcier, 2001, p. 274), considerando a dança no âmbito de uma produção responsável por pensar problemáticas além da mímica recorrente. Para tanto, ela interessa-se pelas teorias freudianas e encena a tragédia edípica sob o nome de *Night Journey* (1947), assim como diz tratar do inconsciente em *Errand into the maze* (1947).

É notável o lugar em que Isadora Duncan e Martha Graham colocam a dança. De divertimento e busca da boa forma, a dança volta a comprometer-se com problemáticas culturais, um meio investigativo da história inumana. Essa volta legitima criações, como o caso do dançarino Merce Cunningham (1919-2009) que, em 1940, ocupa o lugar de novo mentor da dança nos Estados Unidos, e o músico John Cage (1912-1992), uma das suas principais influências, compõe trilhas sonoras para suas obras, os dois fazem turnês juntos. Cunningham dança sequências de variações a partir de um único tema: o acaso, método usado por Cage.

Nessa mesma época, Mary Wigman (1886-1973), na Alemanha, destaca-se com o expressionismo, tendência artística do fim do século XIX e início do século XX, intenta engajar a artista em acontecimentos políticos culturais. Wigman expõe a tragédia, o desespero, a miséria e a revolta que afetam o corpo imerso no cataclisma nazista. Educanda de Rudolf von Laban (1879-1958), concorda com ele acerca da função da dança, a saber, revelar alguma coisa de mais recôndito, o que pressupõe a “escuta de si mesmo, onde se pode ouvir a repercussão do eco do mundo” (Bourcier, 2001, p. 299). Ela interessa-se pelo impulso capaz de abandonar o repertório corporal adestrado pela cultura e lançar o corpo a gestos dionisíacos. Desconfiada da música, dança “sem música”, atribuindo seriedade ao som corporal da própria dançarina.

Laban, importante dançarino e pesquisador da dança, nascido na Áustria-Hungria e refugiado na Suíça durante a primeira guerra mundial, cria um sistema minucioso de anotação do corpo para a dança. Nota a insuficiência da linguagem quando se encarrega de falar do movimento, mas insiste numa escrita cinética⁷, a *Labanotation*, aplicada como método em muitos lugares da Europa. Em 1938, fixa-se em Londres e funda um centro de *Modern Educational Dance – Laban Dance Centre*. Enfatiza o esforço como impulso que contém

⁷ Escrita ocupada em descrever efeitos de forças sobre movimentos de corpos.

peso, tempo, espaço e fluência. A sua proposta consiste em dividir o espaço em três níveis com doze direções de movimentos inscritas a partir do centro (um icosaedro com pontos de tangência), sendo a fluência decorrente da experiência de infinitude do tempo e a cessação do peso gravitacional.

Predominantemente, seus movimentos são contínuos em forma de 8, de uma banda moebiana⁸, e o desafio incide em transcrevê-los, já que, de acordo com Laban, “a dança é o meio de dizer o indizível” (Laban citado por Bourcier, 2001, p. 295), pois parte de “um conjunto de impressões de acontecimentos na mente, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada” (Laban, 1978, p. 42). Segundo suas anotações, a dança consiste na arte dos movimentos do corpo no espaço capaz de revelar um dentro e um fora em continuidade. Não diferenciando dançarina e espectador, Laban observa a impossibilidade de significar o conteúdo de uma dança em palavras, embora seja possível descrever o movimento. Ele escreve a dança considerando que cada “tensão de movimento”, anotada como “símbolo”, mostra um gesto (Laban, 1978). A anotação não varia, variam as combinações para resultar em algum outro passo.

As asserções de Laban no seu livro *Domínio do movimento* (1978) são interessantes para estabelecer algumas interlocuções. Segundo ele, o corpo movimenta-se para satisfazer uma certa impulsão por alcançar “algo que lhe é valioso”, sendo “valores intangíveis que inspiram movimentos” (Laban, 1978, p. 19). Esses movimentos são passíveis de descrição – braço direito esticado acima da cabeça, por exemplo. Mas aquele algo valioso intangível depende da experiência, não há definição *a priori*, antes de dançar, e mesmo depois, quando ocorre o arrebatamento por um “aspecto revelador que lança luz sobre os recantos mais

⁸ A August Ferdinand Möbius (1790-1868), matemático e astrônomo alemão, deve-se o estudo, em 1858, da banda de Möbius obtida pela colagem das duas extremidades de uma fita após dar meia volta numa delas. Johann Benedict Listing, também um matemático alemão, já havia trabalhado sobre a banda alguns meses antes. Möbius e Listing estão entre os fundadores da topologia.

obscuros da natureza humana” (Laban, 1978, p. 28). Desse aspecto, interessa a possibilidade do surgimento de “um símbolo autêntico” (Laban, 1978, p. 46).

As anotações de Laban influenciam amplamente o trabalho de Pina Bausch. Atenta ao cotidiano político cultural, e exigente com a observação de como acontece a construção de enlaçamentos desse cotidiano com a história singular de cada dançarina, Pina investe na descontinuidade, nas rupturas envolvendo tais enlaces. Desse investimento, aposta num fazer com o corpo.

1.2 Pina

Pina nasce na cidade alemã Solingen, em plena segunda guerra mundial. Os pais eram proprietários de um pequeno hotel com um restaurante e um café ao lado que, mais tarde, conforme a pesquisadora Ciane Fernandes (2000)⁹ e falas da própria dançarina, lhe fornecem material para a referida obra. Aos passos de Laban, Pina destaca-se no ano de 1973, quando passa a dirigir o balé do teatro da cidade alemã Wuppertal. Mas sua trajetória na dança inicia quando criança.

Em fala na ocasião da cerimônia de entrega do Prémio Kyoto em 2007, publicada pela Fundação Inamori e disponível na página virtual *Pina Bausch Foundation* (<http://www.pinabausch.org>), Pina tenta traduzir em palavras a experiência ante a sevícia nazista, a situação da sua família e o que para ela permanece como história da sua infância. Dançando por entre os quartos do hotel de seus pais, enquanto mantinha-os arrumados com as tarefas diárias, Pina chama a atenção dos hóspedes e dos membros do coro de um teatro próximo, dizem que ela deveria dançar no balé do teatro. Nesse balé, ela, com cinco anos de idade, ratifica a sua escolha logo na chegada, quando o professor elogia seus movimentos e os

⁹ Ciane Fernandes é uma dançarina, coreógrafa e pesquisadora brasileira; professora do programa de pós-graduação em Artes Cênicas e da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia; pós-doutora em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University; analista de movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, onde é pesquisadora associada.

exalta com um olhar tal que ela sabia se tratar de algo especial (<http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>).

Conhece Kurt Jooss (1901-1979) e aproxima-se da pintura, da escultura, da fotografia, do design, para além da dança, do teatro, da música e da ópera. Jooss destaca-se como coreógrafo e pensador das artes, seguidor de Laban, estabelece o *thanztheater* – dança, artes visuais e teatro numa só peça. Comovida por seus estudos, Pina nota a importância de descobrir e fundamentar o seu estilo a partir de questionamentos acerca do que ela tem a dizer, e em qual direção está indo com o seu trabalho.

Com uma bolsa de estudos em Nova Iorque, conhece Martha Graham e Merce Cunningham. Conta que seu movimento diferencia-se, que “algo” estava se tornando mais “puro e mais profundo (...) uma transformação estava ocorrendo, para além do corpo” (<http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>). Pina começa a coreografar os seus próprios passos ao mesmo tempo em que os impossibilita, pois o que ela aprendia configurava uma espécie de tabu, que devia permanecer intocado, sendo-lhe impossível usar movimentos dos seus mestres. Jooss testemunha a construção do estilo de Pina e a convida, em 1969, para assumir a direção da sua *Folkwang School*, que, sob a direção dela, torna-se *Folkwang Tanzstudio*.

Em seguida, no ano de 1973, recebe o convite para dirigir o balé da cidade de Wuppertal. Após algumas hesitações, Pina aceita e o nomeia *Wuppertal Tanztheater*. Nomeação evidentemente influenciada pelos estudos de Jooss e de Laban, corroborando o desprendimento da rigidez do balé clássico e permitindo à criação perpassar outras artes, principalmente o teatro. Nos primeiros ensaios, planeja meticulosamente o que seria encenado e verifica o seu interesse em outro lugar, em coisas completamente diferentes do proposto às dançarinas. Pouco a pouco, decide seguir essas coisas diferentes, sem saber o que queriam dizer e mesmo aonde levariam. Assistindo à sua primeira peça, Pina decide desistir

absolutamente de qualquer planejamento. Desse momento em diante, ela passa a se envolver com coisas sem delimitar qualquer saber prévio. “Eu simplesmente dançava”, fala Pina, ainda de acordo com a referida página virtual.

Wuppertal espera o clássico nos palcos. Ao subvertê-lo, Pina provoca rejeição, conforme o comentário de um jornal local: “A música é muito bonita. Você pode simplesmente fechar os olhos” (<http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>). A orquestra e o coro do balé também não a apoiam, consideram-na jovem e inexperiente. A isto, ela responde: “Eu apenas tentei falar sobre nós” (<http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>).

Com as dançarinas, Pina relata percalços até fundamentar cada passo, cada movimento. Ainda assim, a maioria considera impossível fazer o que ela propunha e abandona o balé alegando escasso uso de técnicas convencionais. Nesse momento, ela retoma um interesse que comparece desde muito cedo no seu cotidiano – o interesse em saber o que faz mover cada uma, cada hóspede do hotel, cada um daqueles que se sentavam junto ao restaurante ou junto ao café para longas conversas. Esse interesse leva Pina a interrogar o que impulsiona um passo e sustenta o movimento, daí a sua famosa frase “Eu não estou interessada em como as pessoas se movem, mas no que as faz mover” (Pina citada por Manning, 1986, p. 58).

Em 1978, Pina é convidada a criar uma versão dançada para a obra shakespeariana *Macbeth*. Para tanto, ela indaga as dançarinas acerca da temática da peça e solicita que falem aleatoriamente. Intitulada algo como *Ele pega ela pela mão e a leva para dentro do castelo, os outros seguem* (<http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>), abafada pelos protestos do público, Pina torna a fala imprescindível para a criação.

Devido aos referidos protestos, ela volta a se questionar acerca do seu lugar na dança. Rolf Borzik (1944-1980), artista gráfico, desenhista, fotógrafo e pintor, tem importância

crucial para Pina dar sequência ao seu estilo à frente do balé de Wuppertal. Eles se conhecem durante os estudos na *Folkwang School*, passam a trabalhar juntos e a dedicarem-se um ao outro, como fonte de inspiração.

A fim de apresentar e divulgar o *Wuppertal Tanztheater*, em meio a viagens, Pina desenvolve uma extensão da observação do cotidiano à época da sua infância. Aproveita o tempo de permanência em cada cidade para observar os costumes culturais locais, os movimentos e o estilo dos passantes. Isto para, depois, com as dançarinas, discutir as observações de cada uma e vislumbrar possibilidades de criação. Em entrevista a uma revista brasileira (Dunder, 2000), ela declara o seguinte. “Não são as paisagens, e sim as pessoas dessas paisagens que me atraem, porque são as paisagens dentro dessas pessoas que contam como material para a pesquisa que desenvolvo” (Pina citada por Dunder, 2000, p. 46).

Para acessar tal material, Pina destaca mistérios que pairam sob o que cada dançarina consegue versar acerca de uma experiência. Depoimentos, documentários, artigos acadêmicos e livros a respeito, realçam o mistério e a fala aleatória como o próprio estilo do seu trabalho. Trata-se de uma urgência em falar justamente pelo que não se sabe do que se experimenta. Eis o interesse no que faz mover. Logo suas obras recebem aplausos e reviram o cenário cultural da época, essencialmente o de dança.

Ela não busca respostas ou esclarecimentos. Numa entrevista a um jornal de Lisboa (Canelas, 2003), afirma saber e não saber, ao mesmo tempo, das suas obras. Não sabe quando nem onde começam e terminam, sabe que há alguma coisa sempre impulsionando a criação ao deixar-se atravessar por suas observações cotidianas. “Acho que quando dou realmente por ela já se transformou naquilo que eu procuro. Não consigo exprimir o porquê, mas sei logo que ‘aquela coisa’, por mais pequena que seja, pertence ao trabalho. (...) sei que é uma peça do ‘puzzle’” (Pina citada por Canelas, 2003, p. 38).

Opondo-se nitidamente ao balé metricamente contido e decorativo das cortes pomposas, a obra da Pina remete ao expressionismo, como nos lembra o estudo de Solange Pimentel Caldeira em *O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana* (2006/2009). Destacando experiências testemunhadas no contexto do pós-guerra, Pina estabelece riscos para dançarinas e espectadores. Trata-se de um processo de construção artística que usa criticamente o balé clássico, como técnica imprescindível, para preparar o corpo no que tange à exibição de uma poética fragmentada, um ensaio incessante a repetir-se até um clarão de *nonsense*¹⁰ ofuscar o olhar e suspender um passo à espera de um outro.

Portanto, é possível constatar que o corpo, para a dança, não assujeita-se a determinações prévias. Esse corpo atrela-se à experiência, ao experimento com os passos a engendrar uma espécie de acontecimento de corpo. Esse experimento diria respeito a dançar entre o rastro do que já foi dançado e o que há ainda por dançar, dançar entre o resto e o que excede ao passo, arriscando-se no vazio.

1.3 Para falar de dança

As bibliografias pesquisadas, ao situarem a contagem de uma história atrelada a retornos e rupturas, beiram formulações psicanalíticas. Neste subcapítulo, salientam-se as palavras “movimento”, “gesto” e “carne”. A presente dissertação opta por manter essas palavras, a fim de ampliar discussões teóricas e estabelecer distinções quando se impuserem.

O esforço na direção de algo indizível, supondo o corpo como recurso obrigatório, na inauguração de uma outra dança, um outro passo e não o simples movimento de um repertório corporal adestrado, conduz à emergência de um gesto em descontinuidade com movimentos clássicos. Esse gesto inaugura possibilidades de lançar-se fora da aparência, e abre a uma

¹⁰ Termo bastante explorado pelo surrealismo e dadaísmo, denota disparate, falta de nexo, não sentido.

espécie de infinitude corporal que, alçada pela obra de dança, comemoraria o impulso primordial. Ou seja, o corpo cessaria de submeter-se ao peso gravitacional e, sob a pista de vasos com inscrições de dançarinas enfileiradas, encadearia movimentos através da criação de uma passagem à outra paisagem, na busca por alcançar algo valioso, um símbolo autêntico, aquela coisa de dom, de gratuidade simbólica.

Sobre o movimento, segue um breve desvio em estudos filosóficos. Segundo a lógica clássica aristotélica, predominante desde a antiguidade até o século XX, há uma tendência universal à imobilidade. O movimento, transitório e imperfeito, cessaria ao término de algum estímulo interno (alma ou *psyché*) ou força externa, a fim de retomar a harmonia estática. Aristóteles atribui fixidez ao mundo, cujo centro é a Terra em torno da qual giram os demais planetas. O predomínio da crença nessa explicação faz com que gênios inventem cálculos para comprová-la. Mas a própria tendência à imobilidade não configuraria um movimento? Movimento em direção à imobilidade, transitório e permanente ao mesmo tempo. Segundo o princípio aristotélico da não-contradição, é impossível ser e não ser ao mesmo tempo. Paradoxo, permite a Galileu, Descartes e Newton estabelecerem o movimento como relativo. No século XVII, Galileu (1564-1642) assinala que todo corpo em movimento precisa de uma força a fim de interrompê-lo e impedi-lo de continuar em movimento. Para Descartes (1596-1650), movimento e repouso são conceitos relativos à posição do observador ante os objetos. E, ao contrário do pensamento aristotélico, um corpo em movimento tende a continuar indefinidamente em movimento. Já Newton (1643-1727) observa a conservação do estado de todo corpo, seja repouso ou movimento, que só mudará se compelido por alguma força. Galileu, Descartes e Newton abrem caminho à teoria da relatividade de Einstein (1879-1955), a qual ainda pressupõe o universo enquanto estático (Víctora, 2014).

Esse desvio permite aportar nos estudos do fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), influenciado pelo não estabelecimento de objetos absolutos, mas sim por

uma ordem relativa. No seu texto *O visível e o invisível* (1959/2012), a rejeição da noção de natureza, enquanto substância contendo uma essência e puro objeto exterior, estende-se à questão do corpo próprio que passa à experiência de corpo em movimento pela percepção na carne, corpo como modo de ter um mundo, corpo e mundo inerentes, posto que o corpo precisa do olhar do outro para olhar, sendo o mundo o seu outro lado.

No livro intitulado *A prosa do mundo* (1964/2014), é possível acompanhar o propósito de uma certa distinção abrangendo movimento e gesto. O mundo, em prosa, permite sempre mais uma leitura, uma coisa remetendo a outra ao infinito inacabado. Nesse mundo, para Merleau-Ponty, o corpo depende da apreensão de algum significado pela experiência de movimento na linguagem. Esta seria “gesto de retomada e de recuperação que me reúne a mim mesmo e aos outros” (Merleau-Ponty, 1964/2014, p. 48). O gesto significa o pertencimento a uma “única sintaxe” (Merleau-Ponty, 1964/2014, p. 141), de modo que a produção de artistas numa cultura inaugura sentido também em outra, por se lançarem na mesma busca, a partir da qual respondem à maneira da arte.

Desviado da filosofia ocupada com um “bem supremo”, detalhado por Aristóteles na sua *Ética a Nicômaco* (322 a.C/2009), Merleau-Ponty estuda “o que se mostra aos sentidos”. Apesar do inacabamento dos seus escritos, *O visível e o invisível* (1959/2012) e *A prosa do mundo* (1964/2014), de abordar teoricamente o corpo e de não finalizar suas elucubrações num saber absoluto, há significação a achar, forma a dar à experiência do corpo, resposta ao “destino corporal” (Merleau-Ponty, 1964/2014, p. 135). Sobre o primeiro desenho na parede das cavernas, ele atribui a inauguração de uma nova tradição a partir da retomada de outra, em continuidade, pelo “pacto de coexistência que fizemos com o mundo por todo o nosso corpo” (Merleau-Ponty, 1964/2014, p. 246).

Giorgio Agamben (1945-), filósofo italiano, discorre um texto importante para a discussão desta dissertação. Intitulado *Notas sobre o gesto* (1996/2008), apresenta uma

análise do contexto histórico de ruptura entre o período da antiguidade e o início da contemporaneidade, entrelaçada a uma discussão filosófica no que diz respeito ao gesto. Na antiguidade e até meados da modernidade, o gesto aparece inserido num contexto cultural determinado por um sentido, por um direcionamento. Aproximadamente na virada do século XIX para o XX, há uma fragmentação que, desde o Renascimento, indica uma série de transformações sociais, principalmente com a Revolução Industrial, e que, de alguma maneira, resulta numa perda de sentido e numa “proliferação de tiques, de surtos espasmódicos e maneirismos, que não podem ser definidos senão como uma catástrofe generalizada da esfera da gestualidade” (Agamben, 1996/2008, p. 10). A humanidade perde o controle dos seus gestos, desordens no andar e na fala começam a ser catalogadas, como Agamben exemplifica por um relato escrito de Jean-Martin Charcot, o médico francês conhecido pelas tentativas de encontrar métodos para tratar das novidades inumanas.

Seguindo no texto, o autor discorre acerca do cinema para propor uma conceituação do gesto. Este seria uma espécie de lampejo que aparece sem planejamento e através do qual uma imagem paralisada é liberada e reconduzida a um certo contexto cultural (Agamben, 1996/2008, p. 12). Com Varrão (116 a.C.-27 a.C.), um pensador romano, no livro *De língua latina*, no qual ele analisa essa língua, latina, Agamben situa a seguinte distinção. “Fazer” seria um meio para um determinado fim, “agir” seria uma finalidade em si, sem meios, de modo que é possível fazer algo sem agir, como o escritor que escreve um poema, mas não o age, não o recita, mas um ator ou uma dançarina, por exemplo, agem um poema, e o agem sem tê-lo feito. Quanto ao gesto, “o magistrado investido com o poder supremo” (Varrão citado por Agamben, 1996/2008, p. 12) não faz nem age, a sua função é “gerir”, etimologicamente, cumprir, assumir responsabilidade, suportar. A origem etimológica determina a conceituação do gesto como um meio em si, sem finalidade, um meio de suporte.

Agamben cita a dança como um fim em si, um fim estético.

Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, 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. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. (Agamben, 1996/2008, p. 13)

Portanto, o gesto não porta um conteúdo ou um significado, o gesto (não) diz nada, sendo sempre “gesto de não se entender na linguagem” (Agamben, 1996/2008, p. 13). Ele exhibe a condição de linguagem, a possibilidade de dizer, o humano enquanto ser de linguagem, ser no meio, meio de linguagem, em meio à linguagem. Por isso a ética ao suportar o nada no que, ao mesmo tempo, aponta uma impossibilidade, um impedimento linguageiro e indica possibilidades linguageiras infinitas, como na “improvisação” da dançarina ao lhe falhar um passo.

Num outro texto, *O autor como gesto* (2007), Agamben enfatiza a articulação do gesto com a ética. O gesto implica a ética de um passo ao arriscado, ao colocar-se em jogo na obra, arriscar-se ao indeterminado, a um espaço aberto, no qual dançarina e espectador enlaçam-se pelo vazio. A palavra “arriscado” remete ao \mathcal{A} proposto por Lacan, à falta no Outro, à falha no próprio significante. Diante dessa falha, arriscar-se requer contar justamente com esse significante, conforme debatemos nos próximos capítulos desta dissertação.

Para José Gil (1939-), matemático e filósofo português interessado em dança, a dançarina “esburaca” o movimento comum pelo gesto, inaugurador de um infinito, ilimitado. O corpo na dança é experiência de passagem pelo movimento “numa linha que começa antes dele (...) e que se prolonga depois dele” (Gil, 2001, p. 15), compondo séries de movimentos encadeados. E, mais, há um “Grande Vazio ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas – e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa” (Gil, 2001, p. 17). O movimento na dança iria em direção a esse vazio para

contorná-lo como referente absoluto. Nesse contorno, arriscar-se-ia transpor movimentos considerados triviais e massificados pela repetição, ocasionando desarticulação e fragmentação na experimentação de novos movimentos.

Na criação dessas novidades, a experimentação ancora-se no dito vazio e torna o corpo uma superfície em continuidade, dentro e fora numa pele única, interno e invisível seria também externo e visível. Nesse contexto, o gesto se manteria “aquém da grafia” (Gil, 2001, p. 108) porque jamais finalizado, sempre se prolongaria num gesto seguinte e depois num outro e assim sucessivamente. Na obra da Pina, a referida continuidade consta inclusive no nome da companhia, o *Tanztheater* conjuga teatro e dança de modo a não conseguir separar o que caberia a um e ao outro. Os passos se dão entre um e outro, no “inexprimível pela linguagem” (Gil, 2001, p. 228). Do mesmo modo, ela mescla peso e leveza na mesma peça, no mesmo passo, a (não) representar coisa alguma, a experimentar. O parêntese remete à impossibilidade de estabelecer uma forma capaz de significar ou de representar uma experiência tal como a dança.

Ademais, Gil (2001) destaca a leitura do movimento. Ocorre a esta dissertação inferir leitura da coreografia, da escrita do corpo. Através do movimento de riscar o ar com o gesto, a dança tornaria legível alguma coisa de enigma no corpo. Legibilidade devido à “clareza” (Gil, 2001, p. 235) das passadas. É aceitável, preferencialmente, denominar um clarão, já que provoca uma espécie de ofuscamento pela mostraçã do rodopio em torno de algo irrepresentável. Então, cada passo daria ao olhar a possibilidade de uma outra leitura do corpo e pelo corpo.

Godard (1995/2001), o pesquisador francês citado no início deste capítulo, aponta a variabilidade dos gestos de acordo com a época. As formas gestuais variam, o que permanece constante é o “pré-movimento” (Godard, 1995/2001, p. 13). Este se antecipa a cada gesto inscrito entre ele (o pré-movimento) e o movimento, e define cada gesto à medida que

depende do enlace corporal a uma linguagem cultural. Inscrito entre, para o gesto não há regularidade e simetria, depende de um estilo languageiro que molda o corpo. Enquanto que movimento, segundo esse pesquisador, diz respeito a deslocamento de corpos físicos, sendo passível de medição, como o movimento dos astros e das marés, por exemplo.

Agamben (1996/2008), Gil (2001) e Godard (1995/2001) consideram o gesto potencialmente disruptivo no sentido da criação. O termo “sentido” diz respeito à direção de romper com o movimento pelo que não há sentido, pelo vazio como suporte ético para advir alguma criação. Ademais, esses autores enfatizam o enlace do corpo a uma determinada linguagem cultural, estando o gesto entre, como meio, abertura.

De Merleau-Ponty (1959/2012), é possível contar com a “carne”, considerada a partir da experiência do corpo no espaço. Nessa experiência, a carne indefine-se por uma reversibilidade a estender corpo e mundo, de modo a ultrapassar um suposto campo de visibilidade. Mas, contrariamente aos estudos merleau-pontyanos, ainda que viabilizem algum arrimo para as nossas discussões à medida que torcemos as suas elucubrações para o nosso interesse de estudo, no “pacto de coexistência que fizemos com o mundo”, para a psicanálise de Freud e Lacan, não há continuidade nem totalidade “por todo o nosso corpo” (Merleau-Ponty, 1964/2014, p. 246). Ao contrário, o pacto, pela linguagem, recorta o corpo e o estraçalha numa descontinuidade insistente. Eis o que delimita a especificidade da presente dissertação e a diferencia de uma pesquisa no campo da física do deslocamento dos corpos, ou da filosofia da percepção.

Tal recorte diz respeito à incidência do olhar que, por pressupor o vazio, impossibilita a fixação de uma boa forma corporal. Nesse sentido, a dança se dá ao olhar a fim de esburacar a visão, lembrando Gil (2001). Apesar da musicalidade da voz que acompanha os passos, a dança toca o olhar. Ela se dá porque há um olhar que a testemunha como criação enredando artista e espectador na mesma mostração. Não há qualquer preocupação em distingui-los,

olhados pelo espaço de alguma coisa de gesto, entre movimentos, à medida que olham, a obra os espanta e os torna cúmplices de um vazio. É possível inferir que quem se propõe a olhar os passos através da dançarina, não se contenta em caminhar, assim como ela, não se contenta com a trivialidade do movimento e busca outra coisa.

O gesto suspende o movimento habitual, escreve Lacan no texto *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (1953/1998). Ainda que Lacan não tenha se ocupado especificamente da dança¹¹, ele ocupa-se da arte. Nas lições do ano de 1964, a respeito do que seria um quadro, ele fala do olhar e do gesto. Pelo gesto, uma pincelada do pintor imprime, numa tela, o fim de um movimento (Lacan, 1964/2008, p. 114). Trata-se de uma resposta à impulsão, ao “motor” do passo de olhar. “O que é um gesto? (...) É pura e simplesmente algo que é feito para se conter e se suspender. (...) o gesto enquanto movimento dado a ver” (Lacan, 1964/2008, pp. 116, 117) numa criação. Nessa lição, Lacan, ao se referir ao fim de um movimento, menciona os tempos lógicos fundantes do sujeito, da “temporalidade original”, mas, no tocante à arte, o que “se projetará para frente como precipitação, é aqui, ao contrário, o fim, o que (...) se chamará o instante de ver. Este momento terminal é o que nos permite distinguir, de um ato, um gesto” (Lacan, 1964/2008, p. 114). Nos próximos capítulos, esta dissertação retoma essas lições quando se detém no conceito de olhar.

A respeito da arte e do olhar, outros recortes nas formulações lacanianas. No texto intitulado *Maurice Merleau-Ponty*, sendo o olho feito para não ver, o artista nos dá acesso ao “lugar do que não pode ser visto – e resta ainda nomeá-lo” (Lacan, 2003, p. 192). Lugar cuja nomeação dependeria do gesto indicador do devir de um sujeito. A ética da criação implicaria passagem, ao contrário da fixação à aparência de belos passos, no caso da dança, a um passo

¹¹ A não ser em meio a um seminário nos anos de 1975 e 1976, citado mais adiante nesta dissertação; e quando escreve o seguinte: “O interessante é haver mulheres que não desdenhem entrar no pelotão (prendre rang [d’exception]): é por isso mesmo que a dança é uma arte que floresce quando os discursos se mantêm firmes; ali está no passo quem dispõe de meios quanto ao significante congruente Φ ” (Lacan, 1972/2003, p. 468; staferla, p. 15). Esse Φ , para a psicanálise freudolacaniana, diz respeito ao conceito de “falo”. Não nos deteremos nesse conceito, apesar de ele comparecer implicitamente ao longo da dissertação. Conforme Lacan formula, entre os anos de 1962 e 1963, o resto da e na imagem, $-\phi$, passa, simbolicamente, à significante de uma falta no Outro, Φ , significante do desejo, capaz de ocasionar efeitos de significação para um sujeito (Chatelard, 2005, p. 50).

outro, a partir do repasse de movimentos. Esse repassar poderia jogar com aquela impulsão a alcançar algo valioso intangível, lembrando Laban (1978), que, por sua impossibilidade, contornaria o vazio novamente.

Trata-se de um dançar em círculos, por assim dizer, como a circulação dos passantes que atrai Pina, bem como a dança em círculo que preenche as duas versões do quadro do pintor francês Henri Matisse (1905-1954), *La danse* (1909 e 1910). Matisse considera o movimento circular como o mais constante, aquele que cria um corpo com uma “só-dupla superfície de Möbius” (Gil, 2001, p. 245). Segundo Gil (2001), Matisse estabelece uma espécie de contrato, entre pintura e dança, ao considerar a impulsão atrelada a um mover-se em torno da própria experiência de dançar, da impossibilidade em fixar dentro e fora, começo e fim.

Conforme este capítulo, o corpo depende da experiência que, se tem algum destino, é de linguagem, culturalmente desajustado, deformado, não comporta natureza. Nessa experiência, um olhar faz passar à linguagem o corpo do recém-chegado numa cultura, inaugura-o num sistema simbólico. Eis o passo primordial que, nos próximos capítulos, a dança comemora através do resto que sobra de corpo nessa passagem. Transpassado esse resto, um vazio imporia um novo passo, de dança, passível de oferecê-lo ao olhar. Sobre esse oferecimento, para parafrasear Merleau-Ponty, indagamos se a arte contornaria o que pega pela carne; e, sobre a comemoração, que uma obra possa viabilizá-la em diferentes culturas, não seria porque coloca em jogo a mesma Coisa ao fazer dela, justamente, outra coisa? A arte se apresenta como campo privilegiado para indagações, com as quais este capítulo termina e o próximo começa.

Capítulo 2

Um passo - quem passeia ou de que corpo se fala?

*O que eu faço? Eu olho. (...)
Eu não conheço fora disso nada mais importante.
Pina Bausch¹²*

Neste capítulo, abordamos o conceito de pulsão para falar do corpo e chegamos, com Freud, na pulsão escópica. Passamos pela sublimação quando citamos os destinos pulsionais. E, devido ao encaminhamento da dissertação, detemo-nos no conceito de olhar, com Lacan, para ressaltar a dança da Pina através do impossível de ver. Antes disto, convidamos o leitor a entrar neste capítulo por uma breve escrita surgida ao longo desta pesquisa dissertativa, como uma antecipação, uma espécie de introdução fundamental para o que segue. Fundamental porque trata acerca da experiência de linguagem com o propósito de permitir não saber como um termo surge, e movimenta a indicação de algum sentido conforme vai sendo enredado. Nos subcapítulos, contextualizamos os textos citados e detalhamos os conceitos articulados.

Tropeçar na materialidade pesada do corpo, eis a ocupação da psicanálise ao testemunhar o cadáver, cúmplice do sujeito, pela via sintomática. Tal via denuncia algum mal-entendido entre corpo e linguagem como enigma constitutivo de um pacto. Através da linguagem, a nomeação “corpo” emerge num certo mapeamento na passagem da necessidade à demanda. O que até então dispunha de sentido ilimitado torna-se limitado pela falta de significação. Ao grito do bebê, recém-chegado numa determinada cultura, sobrevém alguém com uma meia-resposta. Este se interroga acerca do que quer aquele que grita e supõe algum sentido, ainda que duvide da sua eficácia. Nessa dúvida, hesitação primordial, responde a um Outro, para além do à sua frente, antecipa uma demanda, instaura um circuito insistente e

¹² Bausch citada por Hoghe, 1980.

deixa alguma coisa de vestígio, de traço inscrito retroativamente no corpo (Lacan, 1957-1958/1999, pp. 92-94; staferla, pp. 54-55).

Uma necessidade biológica, como a fome, por exemplo, instaurada no campo da linguagem, passa à demanda ao ganhar um sentido outro, além do orgânico, e redundando na meia-resposta. Para tanto, para que o grito passe à função significante, há uma espécie de consentimento daquele que grita no que tange à linguagem que lhe chega como doação. Antes de saber do que se trata, aceita essa doação, pactua com o Outro e experimenta uma satisfação sem sentido. Cúmplices de uma ambiguidade, de um mal-entendido entre demanda e resposta, de um meio-sentido primordial, por tal pacto “alguma coisa fica pelo caminho, marcada pelo sinal do Outro” (Lacan, 1957-1958/1999, p. 103).

Entre os anos de 1957 e 1958, Lacan menciona o *witz*, a tirada espirituosa, para falar do jogo significante entre sujeito e Outro. Esse Outro autentica o *pas de sens* (Lacan, 1957-1958/1999, p. 103; staferla, p. 61), o *não sentido* e o *passo de sentido*, duplicidade garantida pela língua francesa e explorada por Lacan. O Outro autentica a dubiedade como tropeço fundamental no uso sempre tateante da linguagem, ratificando a impressão de que algo escapa. Eis o circuito, o vaivém languageiro, sucessão infinita de não sentido seguido por um passo de sentido, entre uma satisfação sem sentido, *jouissance*, e uma satisfação do sentido, *j'ouïe-sens*. Esse passo extrapola as pernas, esvaziado de qualquer necessidade, legitima o significante que embala o corpo e cria possibilidades para advir algum efeito de significação.

Efeito, passageiro, requer jogo significante para, metaforicamente, atribuir algum valor à eleição de uma determinada significação. Esta, em psicanálise, designa-se fálica, porque o sujeito se posiciona a partir dela, enquadrando uma certa realidade, atribuindo limite a fim de, assim, proteger-se do horror ilimitado da Coisa. Ou seja, o efeito de significação arranca o sujeito de um lugar objetal, do que ele supostamente era para o Outro primordial.

A metáfora interessa à psicanálise. Com Freud, o termo “condensação”, especialmente nos textos a propósito dos sonhos e do *witz*, permite-o discorrer acerca de uma justaposição aparentemente sem sentido. Com Lacan, o sujeito advém como efeito de um jogo significante entre há e não há, de acordo com o *pas de sens*. Jogo metafórico, de significação infinita, faz despontar algum sentido do sem sentido, e inaugura o movimento pulsional que encontra sua consequência na metonímia, no “deslocamento” freudiano, de significação ausente, implica passagem de um significante a outro.

No célebre pronunciamento do psicanalista, o Outro se apresenta “como tesouro do significante, (...) a pulsão como [homóloga do] tesouro dos significantes” (Lacan, 1960/1998, pp. 820, 831; staferla, pp. 13, 21). Do linguista Ferdinand de Saussure (2002), Lacan subverte a noção de significante para isolá-lo do significado. Sustentado por um traço, determinante para o advir do sujeito, um significante representa esse sujeito para outro significante numa cadeia, sendo o um significante diferente do outro significante. O um refere o traço a partir do qual outros traços podem se inscrever, outros significantes podem representar o sujeito, conforme o texto *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (Lacan, 1960/1998, p. 833).

Quanto ao Outro, com letra maiúscula, Lacan o introduz em 1955 no seu seminário dedicado ao *eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, para diferenciá-lo do outro enquanto semelhante. “O Outro, é dele que se trata na função da fala” (Lacan, 1955/2010, p. 320), através dele, o sujeito recebe sua própria mensagem esquecida, invertida, promessa do advento da sua fala. O Outro, como campo de linguagem, estrutura o inconsciente e precede o sujeito numa anterioridade lógica. Convocado a prestar contas pelo referido tesouro que não passa de um mal-entendido, de um meio-sentido, o Outro responde em termos pulsionais através do significante de uma falta, devolvendo ao sujeito a possibilidade do tal advento.

O termo “inconsciente” já era conhecido desde o século XVIII, Freud cita estudiosos e suas averiguações para conceituá-lo no âmbito psicanalítico. Especialmente no clássico *A interpretação dos sonhos* (1900/1996), ao rastrear minuciosamente o material onírico colocado em cena pelo relato de suas analisandas, tece um arcabouço teórico acerca do inconsciente. “O inconsciente é a realidade psíquica” (Freud, 1900/1996, p. 637), Outra cena na superfície de cada movimento pulsional a insistir na irreduzibilidade de um certo ponto misterioso, o “umbigo do sonho, ponto onde ele mergulha no desconhecido” (Freud, 1900/1996, p. 556), ponto de (des)encontro com “uma imagem da infância filogenética – uma imagem do desenvolvimento da raça humana” (Freud, 1900/1996, p. 578), clarão irrepresentável, espécie de herança arcaica, relíquia primitiva da inumanidade.

Nas proposições lacanianas, “a lei do homem é a lei da linguagem” (Lacan, 1953/1998, p. 273). Lei ordenadora dos primeiros dons como símbolos, “significantes do pacto que constituem como significado”, cujos “objetos da troca simbólica – vasos feitos para ficar vazios, escudos pesados demais para carregar (...) – são desprovidos de uso por destinação, senão supérfluos por sua abundância” (Lacan, 1953/1998, p. 273). Nesse texto, intitulado *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, o dom, o que se transmite como doação no contexto de troca em uma determinada cultura, diz respeito à ausência na presença da linguagem, conforme as notícias sobre vasos de cerâmica e escritas rupestres.

Um vaso delimita um vazio estrutural e noticia a passagem de alguém, a presença de alguém na ausência que comporta. As pinturas gravadas em seu entorno noticiam o rastro da referida passagem, evidenciando uma marca que, quando lida, passa a encadear-se numa escrita, cadeia simbólica para quem o recebe. A ambiguidade do que fica enquanto herança apresenta uma m(n)odulação fundamental entre presença e ausência, capaz de decifrações renovadas à medida da permanência do fascínio por alguma coisa inaugural.

A linguagem, “imperativa em suas formas, mas inconsciente em sua estrutura” (Lacan, 1953/1998, p. 278), demarca os limites que amarram e tramam as raízes geracionais. Essa demarcação estabelece lugares, agrega cada recém-chegado ao fio da linhagem inumana, e conforma uma espécie de dívida. Na história de um sujeito, “(...) a linguagem não é imaterial. É um corpo sutil, mas é corpo. (...) pode engravidar a histérica” (Lacan, 1953/1998, p. 302), a linguagem afeta o corpo. A dívida, “hiância impreenchível” (Lacan, 1953/1998, p. 304), diz respeito ao significante doado pelo Outro enquanto ausência na própria presença, porque dessa falha acontece um sujeito.

O texto referido anteriormente, *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (Lacan, 1960/1998), menciona um enigma na história, do qual “o sujeito que traz sob sua cabeleira o codicilo que o condena à morte não sabe nem o sentido nem o texto (...), nem tampouco que foi tatuado em sua cabeça raspada enquanto ele dormia” (Lacan, 1960/1998, p. 818). Há um não saber constitutivo entre sujeito e Outro, especificamente “significante de uma falta no Outro” (Lacan, 1960/1998, p. 832), já que é com e pela falta que se pode contar na suposição de uma resposta ao *Che vuoi? Que queres?* Pergunta que atesta a marca alienante deixada no sujeito, e o convoca a advir à medida que arranja alguma resposta. A morte fica no cômputo do pacto, ao submeter cada passo à falta de garantia do passo seguinte, o Outro dá significantes sem saber onde isso vai dar.

E fica a dívida, justamente ao se passar, ao se arrancar de onde se está para aceder a um outro lugar. O sujeito busca se livrar da alienação ao Outro, mas depende de alguma coisa alhures para advir, ainda que no compasso da efemeridade. De meia-resposta só se consegue meia-verdade, condicionada a uma construção ficcional, do ponto de fuga ao ponto de surgimento, algum pedaço institui uma insuficiência, um inacabamento, um eterno claudicar.

O pacto sacrifica um pedaço do corpo enquanto libra de carne (Lacan, 1959-1960/2008, p. 376). Abre-se mão dessa libra para entrar no campo do Outro e, com ela, pagar

pelo dom de linguagem. Nesse sentido, responder ao Outro custa *cher*, em língua francesa, “caro”, palavra homônima a *chair*, “carne”. Garantia do corpo enquanto feito e efeito de linguagem, a carne permaneceria à mostra, em carne viva, por assim dizer, e com ela seria possível contar para uma criação, para inaugurar novos passos. Nesse contexto, o corpo receberia uma espécie de contrapeso do significante e, subtraído da lei da gravidade, dançaria com a possibilidade de tombar. Ou seja, o peso do pedaço passaria a passo de dança, elevado à obra de arte, passaria de corpo endividado a corpo exibido, que mostraria algum saber fazer pelo não saber como saldar a dita dívida.

Lacan, nas lições de 1975 e 1976, refere-se a *savoir faire* e, depois, a *savoir y faire*. *Saber fazer*, termo datado de 1617, outorgado às mãos de artesãos, designa habilidade, jeito para obter êxito. É provável que Lacan acrescente o *y* para incluir a marca de um lugar. De acordo com esta dissertação, a marca se referiria ao corpo no que tange ao irrepresentável, e diria respeito a saber lidar com, saber se virar, a se desembaraçar, a improvisar com o desconhecimento, o equívoco, o não saber fazer com tal marca. “Há alguma coisa que nos surpreende por tampouco servir ao corpo como tal – é a dança” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 94; staferla, p. 150). Uma das poucas menções explícitas à dança na psicanálise de Lacan e Freud, conforme nota de rodapé no primeiro capítulo, esta dissertação corrobora-a com o que conta até então, ou seja, a dança serviria à outra Coisa.

Acerca dessa servidão, Didier-Weill, no livro *Os três tempos da lei* (1995/1997), considera a dança convocadora de um dever ético. Isto porque a dança pagaria o preço pelo significante ao se lançar no ilimitado, independentemente de qualquer significado, contando com nenhuma forma corporal conhecida culturalmente, (não) contando com nada. E exhibe um vazio na imaterialidade das passadas, durante um instante efêmero, engendraria um outro passo com aquele pedaço de carne. Passo testemunhado culturalmente como criação, invenção com a experiência insabida, e passível de autenticar o significante primordial. Portanto, a

questão tocada pela dança informaria à psicanálise acerca da possibilidade de se engajar com um segredo que dispensa tentativas de escondê-lo para permanecer secreto. Trata-se, segundo Didier-Weill, do segredo da Coisa que guarda o não saber constitutivo do corpo enquanto cadáver em potencial. Em jogo, na dança, esse cadáver passa à honra ao dom, corrobora a abertura de sentido que encerra o corpo atrelado ao Outro.

Na dança da Pina, é possível entrever o corpo acedendo a uma espécie de imaterialidade, tornando-se imaterial, transpondo a lei da gravidade nos seus passos. Isto porque exaltaria *das Ding*, alteridade absoluta, vazio estrutural, intrínseco à lei. A dança não elide o que está desde sempre à mostra enquanto condição para a inscrição da ausência de uma presença primordial, ao contrário, comemora-a na justeza do seu passo, na justiça com o olhar que o precedeu. Lá onde (não) foi olhado, na falta de sentido, esse corpo dá-se a olhar, suspenso no ar por um e num passo, de dança.

Mas além de imaterialidade, entrevê-se também o peso de uma certa materialidade. O olhar seria capturado por esse peso e o corpo perder-se-ia em queda livre até que, espantosamente, alçaria voo e tornar-se-ia outra Coisa e, então, no mesmo passo, a imaterialidade se imporia, desarmaria o olhar, o corpo se tornaria leve. À mostra, o peso da carne exposta, passaria à leveza de uma invenção a não chegar ao fim da queda, diga-se assim. Nesse ínterim, a dança enfatizaria o suporte pulsional e comemoraria o pacto entre sujeito e Outro ao tornar outro o passo recebido.

Conforme anunciamos no início deste capítulo, depois dessa introdução, encaminhamo-nos para o conceito de pulsão.

2.1 O espanto de uma passagem

No organismo recém-chegado numa cultura, o Outro inscreve a pulsão enquanto artifício gramatical ao supor no bebê um sujeito, tornando o organismo um corpo. Com o

termo “pulsão” (*Trieb*), Freud versa acerca do impulso “na origem” de um movimento. Apoiada em um traço anatômico de uma margem corporal, a pulsão delimita determinadas zonas. O olhar do Outro pulsiona o corpo, erotiza, cria essas zonas, ao passar à leitura de uma escrita inaugurada pelo grito e traçada nos movimentos reflexos, no balbucio, nos ensaios de apropriação do corpo na experiência de linguagem. Pelo aleitamento, isolado parcialmente da função anatômica que o concerne, chega também um letramento, antecipando no olhar a leitura de uma escrita corporal.

A disponibilidade freudiana a ver o que ainda não se conhecia, concedendo um outro estatuto ao corpo numa Outra cena, configura um outro olhar para a sua época. Intrigado pelos contorcionismos arrebatadores que afrontam o corpo médico, extrapolam a cena hospitalar e lotam também o seu consultório, Freud se põe a escutar analisandas desafiadoras do lugar por elas ocupado. Sob o diagnóstico de histeria, tornam-se emblemáticas da revolta sexual e política ocorrida no fim do século XIX. Relegadas a círculos íntimos e despreziosos, elas passam a encampar saltos para a vida pública, nos quais o corpo aparece como principal artífice ao despontar enigmas na apresentação de uma fala aparentemente sem sentido, que se impõe no movimento de cada uma.

Desde a Antiguidade até meados dos anos de 1880, a histeria, palavra de origem grega, passa de doença uterina orgânica, efeito de demônios, efeito do desequilíbrio de um fluido universal, a efeito do psíquico, conforme Freud descreve no texto *Histeria* (1888/1992). O mérito de tratá-la com “melhor inteligência” (Freud, 1888/1992, p. 45) pertence às pesquisas de Charcot que, utilizando a hipnose, demonstra a disposição do corpo em alocar em cena as mais diversas sugestões. Também o neurologista francês Hippolyte Bernheim (1840-1919) encerra papel importante para o estudo da histeria, distinguindo-a de qualquer outra ocorrência no campo médico. Nesse contexto, Freud pondera a hipnose e a sugestão, conforme o texto *Informe sobre meus estudos em Paris e Berlim* (1885-1886/1992),

a passos cada vez mais distantes da anatomia. Concebe a histeria em termos de sinais provenientes da influência do inconsciente sobre o corpo, descreve-a no que se passa especialmente a título de zonas corporais de excitabilidade e atribui importante papel à sexualidade na sua etiologia “(assim como de todas as outras neuroses), em particular no sexo feminino” (Freud, 1888/1992, p. 56).

No texto *Estudo comparativo das paralisias motrizes orgânicas e histéricas* (1888-1893/2007), Freud demonstra a diferença entre uma lesão anatômica e a histeria. Nesta, depara-se com o isolamento de um órgão ou parte do corpo independentemente de toda e qualquer noção de anatomia, como se essa parte não existisse para o jogo associativo (Freud, 1888-1893/2007, p. 20). Esse isolamento se dá via linguagem, ou seja, um pedaço do corpo torna-se impossível entrar em associação com as demais representações constitutivas do “eu, do qual o corpo forma uma parte importante”, porque simbolicamente lhe foi atribuído “um grande valor afetivo” (Freud, 1888-1893/2007, p. 20).

Tal valor decorre de “uma relação simbólica” (Freud, 1895/2007, p. 42), citação do texto *Estudos sobre a histeria* (1895/2007), destaca a apropriação simbólica da linguagem, quando do abandono do método catártico. Usado por Breuer, esse método, desde Aristóteles (335a.C-323a.C/2003), fundamenta-se na encenação do que constituiria uma tragédia para a analisanda. Acontece que, assim como a hipnose e a sugestão, Freud testemunha a ineficácia de mais uma indução, de modo que as analisandas encontravam livremente, pela fala, o substituto do que seria encenado tanto no estado hipnótico quanto no catártico (Freud, 1895/2007, p. 44). Freud conhece Breuer desde a época universitária e é com ele que detalha e postula os primeiros vislumbres psicanalíticos, apesar das divergências no que tange à cena sexual, conforme adverte uma nota de abertura nos referidos *Estudos*.

Cena sexual, inconsciente, de acontecimento pulsional. Sobre sexualidade e inconsciente tenta-se falar pouco à época de Freud. Intento descabido para as investigações do

Projeto de uma psicologia para neurologistas (Entwurf) (Freud, 1895/2007) que, com observações clínicas, achados da biologia, sistemas neurológicos e leis gerais da física para o movimento, trilham uma experiência propriamente ética – a de deixar à mostra a busca por desvendar um ponto de partida para o psíquico. Freud concebe a possibilidade de atribuir caráter concreto a “processos psíquicos” que “devem ser considerados inconscientes” (Freud, 1895/2007, p. 221) e que tendem a descarregar quantidade de excitação, conforme exemplifica o movimento reflexo e a urgência de uma “ação específica”. Esta, acionada pelo grito devido à insuficiência de recursos físicos e psíquicos, ao inacabamento constitucional humano, requer um outro “experiente no estado em que se encontra o bebê” (Freud, 1895/2007, pp. 212-229) para garantir a cessação do estímulo, ainda que faltosa e transitoriamente.

Já neste texto, o estímulo é nomeado por Freud de “pulsão”, uma “força”, moção¹³ que impulsiona o psíquico (Freud, 1895/1996, p. 349; 2007, p. 229)¹⁴, porém ainda não a apresenta como conceito. Sistemas de neurônios diferenciados distinguem estímulos externos e internos ao aparato psíquico, sendo possível se livrar dos externos, mas não dos internos. Destes, o “organismo não pode fugir” (Freud, 1895/2007, p. 213), são constantes, empreendem uma certa urgência e retêm quantidade a fim de salvaguardar o psiquismo de não chegar a um repouso derradeiro, conforme impõe o princípio de inércia¹⁵ – tendência econômica em manter a excitação a nível mínimo zero, obtido pela descarga do estímulo e

¹³ O termo “moção pulsional” aparece em 1907 no texto *Atos obsessivos e práticas religiosas* (Freud, 1907/2007).

¹⁴ Na edição do ano de 1996 da editora brasileira Imago, o termo alemão *Trieb* é traduzido por pulsão, como o faz a editora castelhana Amorrortu. O que não acontece com a edição da editora argentina Biblioteca Nueva, referência principal nesta dissertação. Optamos, então, por mencionar as edições que traduzem *Trieb* por pulsão para uma aproximação com a versão original, em alemão. Essa aproximação é confirmada pela nova tradução das obras freudianas cunhada por Luiz Alberto Hanns (2004). Portanto, nas citações em que a palavra “instinto” ou derivados aparecerem, lemos “pulsão” ou o derivado “moção pulsional”.

¹⁵ Esse princípio de inércia aparece definido tanto como uma variação do princípio fundamental de Nirvana, quanto pela aproximação com o princípio de constância. Freud, no *Projeto*, supõe que o psíquico é forçado a abandonar a tendência originária de inércia porque se faz urgente atender às exigências da “ação específica”, e o esforço passa a manter a excitação em nível baixo, constante e ligada a representações. Mais tarde, nos anos 20, Freud atribui o princípio de Nirvana à pulsão de morte, ou seja, à inércia e, ao mesmo tempo, sugere uma certa satisfação com o que seria essa morte, questão que foi retomada só depois por Lacan.

pela evitação daquilo que poderia elevá-lo. Então, a urgência requer uma falha no funcionamento desse psiquismo para não zerar, para continuar em movimento.

Nesses trechos do *Projeto*, Freud se refere à linguagem ao atribuir “compreensão” e “fonte primordial de todas as motivações morais” (Freud, 1895/2007, p. 229) quando ao grito sobrevém o outro (*Nebenmensch*). É importante frisar que esse outro, descrito por Freud, funda o objeto sexual enquanto familiar, interior e, ao mesmo tempo, hostil, estranho, exterior. Esse outro diz de alguém “experiente” no campo da linguagem, imerso nesse campo, alteridade bancada pelo Outro lacaniano. Suposta experiência primordial, imprime uma estrutura constante e coerente, “*das Ding*”, a Coisa, e o “movimento ou atributo” dessa Coisa, variável, rastreado e reduzido à “informação sobre o próprio corpo” (Freud, 1895/2007, pp. 237, 240, 273; 1996, pp. 384, 439; 1992, pp. 362, 377, 432). Dessa suposição, resulta uma “satisfação” e a inscrição de “uma imagem-movimento” (Freud, 1895/2007, p. 230). É presumível considerar essa imagem-movimento como determinante para um encaminhamento ético na busca pela experiência satisfatória e, justamente, determinante para a apropriação da linguagem, para o lugar do bebê nessa linguagem, o que pressupõe o “corpo”, anota Freud, “experiências corporais” (Freud, 1895/2007, p. 240; 1996, p. 385).

Escrito em forma de esboço, rascunho renegado pelo autor, o *Projeto* sobra à margem da psicanálise, excesso que retorna. Freud abrevia palavras e estabelece um código de letras para delimitar uma série de acontecimentos na passagem do organismo ao corpo. Através do desenho de um cenário de traços assinalando passagens escavadas por estímulos em movimento para lá e para cá, Freud apresenta uma escrita que, depois, será percorrida uma segunda e outra vez em trilhamento repetitivo. A cada passada, “traços mnêmicos” visuais e auditivos restam e permitem repassar novamente pelo caminho pontilhado. Mas há um “traço especial, signo dos processos de pensamento”, impossível “delinear” (Freud, 1895/1996, p. 387). Essa diferença, de um traço para outros traços, surge quando Freud nota que “o processo

de pensamento deixa efetivamente atrás de si algum traço duradouro, uma vez que um segundo pensamento, um re-pensar, exige menor dispêndio de excitação que o primeiro” e referencia-se no primeiro “a fim de que a realidade não seja falseada” (Freud, 1985/1996, p. 387).

É assim que, fundamentado nesse traço, outros traços podem se escrever. Um traço imutável, inscrito no corpo, referência para outros e fundador do inconsciente, das possibilidades de representação a passar da fixação para a ficção, diga-se assim, remete às elucubrações freudianas em torno de *das Ding*. De um traço a outros traços, ou, para aludir à dança, de um passo a outros passos, o movimento, para a psicanálise, diz respeito à moção pulsional, ao vaivém incessante de ensaios e apresentações de arranjos com a linguagem, contornando *das Ding*. Essa Coisa fica como causa do inconsciente, inaugural para a possibilidade da contagem de uma história envolvendo o sujeito, o qual, em torno dela, pode trilhar movimentos ao ritmo do vestígio de uma (des)continuidade.

A contação de uma história permite contar com a ambiguidade da palavra, contagem que descortina um posicionamento frente a quem se endereça a fala, ao Outro no campo da linguagem. Entre esta e o sujeito, a doação de objetos mediadores, medidos pela marca da insuficiência de cada um, baliza uma falta primordial, logicamente “anterior” a qualquer experiência de perda objetal, já que a lei languageira se mostra incapaz de significações totalizantes.

Nos *Três ensaios para uma teoria sexual* (1905/2007), Freud apresenta o conceito de pulsão a partir do estudo da sexualidade e utiliza o termo “pulsão sexual”. Ao anotar as evidências do seu trabalho de pesquisa clínica e teórica, trata do conceito de pulsão como o representante psíquico de uma fonte de excitação continuamente corrente, diferentemente do estímulo que cessa à medida da fuga ou saciedade, atrelado ao campo puramente fisiológico, comumente denominado “instinto”. O conceito de pulsão estabelece um “limite entre o

psíquico e o físico” (Freud, 1905/2007, p. 1191), uma “demarcação do psíquico sobre o corpo” (Freud, 1905/1992, p. 153). A pulsão exige quantidade de trabalho para o psíquico a partir de uma fonte corporal, qualquer parte do corpo pode ser eleita uma zona de excitabilidade, uma “zona erógena”, e sua meta consiste em cessar essa excitação (Freud, 1905/2007, p. 1191).

Logo após essas asserções, Freud acrescenta uma nota de rodapé, em 1924, considerando o conceito de pulsão o mais importante da teoria psicanalítica e também o mais incompleto. Atribui obscuridade como uma característica própria da pulsão, e à teoria psicanalítica dedicada a tal conceito sobraria a imprecisão. O trajeto pulsional deixa vestígio de falha ao procurar sempre seu objeto, perdido por estrutura. Onde teria havido um objeto, há furo, há uma marca vazia no passo primordial.

Quanto ao sexual da pulsão, depende da iniciação do corpo na estrutura de linguagem. Para satisfazer a necessidade de nutrição, por exemplo, é preciso que a boca seja nomeada e encarregada simbolicamente de sucção. A partir dessa iniciação, essa boca constitui uma fonte de satisfação passível de se tornar uma zona erógena, ponto de partida para uma pulsão, do mesmo modo os lábios, a língua e assim por diante. E o objeto dessa satisfação, a psicanálise nomeia, objeto oral.

Sob o termo de “pulsão parcial”, Freud apresenta possibilidades de satisfação perverso-polimorfos e a própria incompletude pulsional, a impossibilidade de satisfação total. Dentre essas possibilidades, a pulsão escópica interferiria de modo privilegiado na sexualidade, sendo o caminho mais frequente para a excitação sexual. O olho constitui uma zona erógena (Freud, 1905/2007, pp. 1184, 1192) por indicar um investimento pulsional que encontra apoio em um órgão, em traços anatômicos do corpo. Além desse texto, o *Distúrbio psicogênico da visão na concepção psicanalítica* (1910/2007) acentua tal zona ao enlaçar a satisfação sexual não exclusivamente à função dos genitais, o olho deslumbra-se também

pelos encantos que elevam determinados objetos à categoria de eróticos (Freud, 1910/2007, p. 1633).

A exigência cultural de cobrir o corpo mantém um certo interesse voltado ao que seria da ordem de um mistério envolvendo a sexualidade. Esse interesse, se encaminhado pela sublimação, pode constituir uma obra de arte ao desviar-se da meta genital e dirigir-se a um outro fazer com o corpo (Freud, 1905/2007, p. 1184). A exigência advém do ideal civilizatório ocupado em desviar o olhar do que poderia animalizar e descortinar a inumanidade, bem como proporcionar “poderosos elementos para todas as funções culturais” (Freud, 1905/2007, p. 1198).

Geralmente requisitado em estudos que se propõem a pensar a arte a partir do referencial psicanalítico, o termo “sublimação” surge nos estudos freudianos pela primeira vez em *Fragmentos da correspondência com Fliess* (1892-1899/1992), especificamente na Carta 61, datada 2 de maio de 1897. Nessa carta, acerca da “estrutura da histeria”, escreve que cada analisanda cria maneiras de versar via “proteções, sublimações e enfeites de acontecimentos” (Freud, 1892-1899/1992, p. 288). Logo após, uma nota explica que o referido termo só reaparece na pena freudiana na história clínica de Dora. Neste, *Fragmentos da análise de um caso de histeria (Caso Dora)* (1901/2007), a fim de nomear a disposição para direcionar a sexualidade a metas elevadas, capazes de produzir boa parte das conquistas culturais (Freud, 1901/2007, p. 960).

Esse termo compõe o arsenal das belas-artes, sublime; o da psicologia, subliminar; bem como o da alquimia, sublimar. Em todo caso, refere um salto capaz de transpor um limiar, uma espécie de (ultra)passagem de um limite a um patamar mais elevado. Freud toma o do romantismo alemão e o tensiona, ao considerá-lo uma noção psicanalítica sem um lugar próprio dentre seus escritos. É possível acompanhar essa tensão nas próprias formulações freudianas.

“Os historiadores da civilização (...)” também consideram a sublimação como derivada de excitações sexuais excessivas “provenientes de diversas fontes sexuais”, que se elevam a fins culturais, sobretudo artísticos (Freud, 1905/2007, pp. 1198, 1234). Ao atribuir à sublimação uma maneira particular de satisfação pulsional, desviada de uma meta genital e dirigida a um objeto culturalmente valorizado, Freud anota que tal desvio e direção implicam um movimento pulsional voltado ao referido excesso, ao que fica sem lugar, ou ao que fica num espaço impossível de delimitar. Nesse contexto, Freud considera a sublimação uma “disposição anormal”, “perigosa” e, “logicamente”, uma das fontes da criação artística (Freud, 1905/2007, p. 1234).

A noção de sublimação permanece a mesma em outros textos freudianos. Em *Moral sexual cultural e doença nervosa moderna* (Freud, 1908/2007), diante de restrições sexuais impostas pela cultura, causadoras de mal-estar, a sublimação viabilizaria uma saída através da criação. Em *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci* (1910/2007), Freud constata a sublimação independente do recalçamento, livre de substituições sintomáticas e estabelece a hipótese da transformação da curiosidade sexual infantil em busca de conhecimento, em pulsão de saber. Em *Introdução ao narcisismo* (1914/2007), as formulações freudianas diferenciam a sublimação da idealização, esta se refere ao objeto e ao seu engrandecimento, aquela se refere à meta pulsional.

A sublimação parte de um excesso, permite passagem a um extravasamento e, por constituir um destino da pulsão, pressupõe uma fonte corporal. Portanto, a sublimação parte de um excesso corporal e redundando num excesso. Até então, o que fica sem lugar refere-se à *das Ding*, remeteria a essa Coisa o dito excesso? A possibilidade sublimatória revelaria a essência pulsional atrelada à *das Ding*? Na dança, o objeto culturalmente valorizado passa de modo privilegiado por algo de corpo, no corpo, algo que através do corpo aponta alguma outra coisa, apontaria àquela outra Coisa?

A sublimação, como um destino pulsional, toma corpo quando Freud se dedica a estabelecer possibilidades para trabalhar com o conceito de pulsão. O texto dedicado a esse conceito, *Pulsões e destinos da pulsão* (1915/2004), retoma formulações anteriores e apresenta outras. Reitera a obstinação das moções pulsionais, o conceito de pulsão como limite entre o psíquico e o físico, como representante de estímulos corporais, exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua conexão com o corpo (Freud, 1915/2007, p. 2041), sendo ineficaz empreender qualquer fuga.

O conceito de pulsão torna o corpo tributário de sistemas simbólicos determinantes para uma cultura. Ao contrário de estímulos fisiológicos, a pulsão constitui uma composição entre quatro termos – pressão (*Drang*), meta (*Ziel*), objeto (*Objekt*) e fonte (*Quelle*). À pressão, Freud atribui uma força constante e ininterrupta, fator motor, a soma da quantidade de exigência de trabalho, a essência da pulsão. A meta corresponde à satisfação pulsional alcançada parcialmente pela suspensão, momentânea, da estimulação na fonte da pulsão. A incessante pressão mantém impossíveis o estancamento e a satisfação plena da pulsão. O objeto constitui o meio através do qual a pulsão alcança a sua meta, varia arbitrariamente de acordo com a sua (in)adequação para proporcionar satisfação num movimento interminável de substituição e deslocamento (Freud, 1915/2007, p. 2042). O parêntese enfatiza a inadequação objetual a denotar o objeto da pulsão enquanto vazio, somente falado na forma do *a* – abordado mais adiante nesta dissertação.

Inevitavelmente lábil, a cada sucessão, o objeto pulsional aventa a suspeita de alguma Coisa que o excede. O que corrobora a satisfação parcial da pulsão, uma vez que o objeto capaz de satisfazê-la plenamente se mostra irrepresentável. É assim que, na dança, o olhar, enquanto objeto, se destacaria, atravessaria o corpo e desafiaria o olho pela mostra do impossível de ver. Ou seja, a cada tentativa de apreender alguma boa forma, esta escaparia e faria advir algo disforme, impossível de representar.

A eleição de um objeto e não de outro se enreda às facetas do sujeito na sua condição linguageira, por isso o inumano se situa numa dimensão ética, não obedecendo a leis naturais de conservação do organismo e da espécie. Ainda que a fonte da pulsão seja corporal, há um recorte, uma parte do corpo e não outra é tomada como zona erógena e passa à representação psíquica. A pulsão tem origem no corpo, em um pedaço do corpo, para subordiná-lo ao psíquico e apresentá-lo na meta de retorno em circuito incessante.

Mapeando e inaugurando zonas erógenas, a pulsão se impõe como corte à radicalidade do corpo. Este é golpeado, atravessado pela gramática que lhe chega como dom simbólico no movimento constitucional de um sujeito, através do qual sua (in)determinação dependerá da leitura, sempre incompleta, de um certo palavreado. Palavreado precipitado à medida da urgência do olhar no que esse corpo mostra de sexual ao falar. Acerca dessa urgência, Freud enumera quatro destinos pulsionais – a inversão no contrário, a reversão para a própria pessoa, o recalçamento e a sublimação – que também correspondem a dialéticas de defesa contra a própria pulsão devido a forças impeditivas de satisfação (Freud, 1915/2007, p. 2044).

Freud discorre detidamente acerca dos dois primeiros destinos. Ao recalçamento reserva um capítulo especial e à sublimação adverte que não tratará especificamente neste *Pulsões e destinos da pulsão*, não o fazendo detidamente em qualquer teorização sua. A noção de sublimação vai sendo apresentada, construída e retomada por entre os textos freudianos, uma noção em construção que, então, toma corpo por um certo vazio.

Com o propósito de elucidar os destinos pulsionais, Freud situa determinados movimentos, dentre os quais destacamos o par de opostos voyeurismo-exibicionismo, por enfatizar a pulsão escópica e colocar em cena o corpo entre as metas olhar e ser olhado. Num primeiro momento, olhar um objeto estranho; depois o abandono desse objeto e a reversão, olhar uma parte do próprio corpo, inversão da atividade em passividade: ser olhado. E, num

terceiro momento, a introdução de “um novo sujeito” (Freud, 1915/2004, p. 154) a quem o sujeito se mostra para ser olhado por ele.

Acontece que Freud designa uma ocasião anterior, na qual a pulsão escópica apresenta-se auto-erótica e os dois destinos pulsionais da inversão e da reversão já estão acontecendo ao mesmo tempo em forma reflexiva¹⁶. Assim, olhar-se em seu próprio corpo seria igual a o corpo ser olhado, da mesma maneira olhar um objeto estranho e ser objeto de um olhar estranho. Tanto essa ocasião primordial auto-erótica, de indiferenciação, quanto à marcada pelos opostos, permanecem lado a lado (Freud, 1915/2004, p. 155). É possível verificar um certo trajeto pulsional, pois a primeira e mais original “erupção pulsional” prossegue sem alteração, “a série de ondas seguinte” (Freud, 1915/2004, p. 155) se soma a anterior, experimenta modificações, incorpora atributos, e assim por diante.

Em seguida, Freud adverte que embora o objeto da pulsão seja, “no início, uma parte do próprio corpo, ele não é o olho em si” (Freud, 1915/2004, p. 156). A fonte pulsional “remete a outro objeto, ainda que situado no próprio corpo” (Freud, 1915/2007, p. 156), não o órgão anatômico. É presumível a indagação, então, de que objeto se trata? Haveria algo inalterável, invariável, como se constituísse um ponto de atração ao olhar, como se constituísse um indício seguido pelo trilhamento pulsional?

2.2 O balanceio de reflexões

Do jogo gramatical protagonizado pelo movimento de vaivém da pulsão, em “ondas”, numa dialética entre reversão, inversão, posição ativa, posição passiva, Freud (1915/2004) deduz a constituição do eu a partir da extração de uma parte hostil que lhe parece estranha e que coincide com o objeto. O eu se constitui por uma expulsão, por uma rejeição, denúncia de

¹⁶ Forma indicada por uma menção à voz, “voz reflexiva média” (Freud, 1915/2004, p. 153). Segundo lições gramaticais (Cegalla, 2008), a voz reflexiva indica uma ação praticada e sofrida pelo próprio protagonista da ação, ou seja, ele protagoniza uma ação cujos efeitos ele mesmo recebe; também conhecida como média ou medial, porque se situa intermediariamente entre a voz ativa e a passiva.

um mal-estar. Aproximadamente um ano antes desse texto, *Pulsões e destinos da pulsão* (1915/2004), em *À guisa de introdução ao narcisismo* (1914/2004), Freud constata a presença da pulsão “desde o início”, mas não do eu, este requer “algo”, “uma nova ação psíquica” (Freud, 1914/2004, p. 99), para ocorrer uma divisão baseada na construção da própria imagem em reflexo. Esse algo de novidade fundamenta-se na incorporação de um sistema linguageiro, compartilhado culturalmente.

No texto *O Eu e o Isso* (1923/2007), o eu representa uma parte do *isso* modificada pelo campo da linguagem, “é um eu corporal” e, em nota, “deriva das sensações corporais, principalmente daquelas produzidas na superfície do corpo, (...) o eu como uma projeção psíquica da dita superfície e que corresponde à superfície psíquica” (Freud, 1923/2007, p. 2709). O termo *isso*, cunhado por um médico alemão, Georg Groddeck (1866-1934), Freud refere-o, sobretudo, ao movimento pulsional, indeterminado, que atrela o corpo a um espaço nunca completamente determinado e sempre desconhecido.

Especialmente nas *Lições introdutórias à psicanálise* (1915-1917/2007) e nas *Novas lições introdutórias à psicanálise* (1932-1933/2007), Freud descentra o eu de qualquer soberania. Na lição XVIII, *A fixação ao trauma. O inconsciente*, nota o desamparo frente à comprovação de Copérnico, quando a Terra deixa de ocupar o centro do Universo. Do mesmo modo com Darwin, ao alocar a espécie humana como só mais uma no processo evolutivo. A psicanálise evidencia “uma terceira e mais grave mortificação (...) o eu nem sequer é dono e senhor em sua própria casa”, reduzido a escassas e fragmentárias notícias acerca do que se passa no psíquico (Freud, 1915-1917/2007, p. 2300). E, depois, na lição XXXI, *Dissecação da personalidade psíquica*, Freud retoma a divisão do eu e lança a célebre frase *Wo Es war, soll Ich werden* (Freud, 1932-1933/2007, p. 3146) – no lugar onde isso estava, posso eu, como sujeito, tornar-me, ou, de acordo com a transposição sugerida pela psicanalista Daniela Chatelard, “uma criação deve advir e, por conseguinte, o sujeito” (Chatelard, 2005, p. 209).

Lacan estabelece a diferenciação do eu no texto *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica* (Lacan, 1949/1998). Nesse estádio, o *infans* reconhece sua imagem pelo olhar do Outro quando se volta a ele para confirmar a imagem recebida, obtendo o testemunho do seu próprio olhar. Essa imagem em espelho requer suporte significativo para refletir “uma série de gestos” (Lacan, 1949/1998, p. 96) que, experimentados ludicamente em movimentos corporais, numa pressa jubilatória, permitem os primeiros passos antes de qualquer potência motora. Entre insuficiência e antecipação, a precipitação de uma forma corporal como miragem ortopédica parece unificar o corpo despedaçado. É vislumbrável essa miragem graças ao que não se vê no espelho, ou seja, graças ao que no olhar chega faltando e revela “a cifra do destino mortal” do recém-chegado, “Tu és [apenas]¹⁷ isto” (Lacan, 1949/1998, p. 103). Do não especularizável, o sujeito pode advir.

O pano de fundo para a referida precipitação diz respeito a uma promessa amorosa. Por amor, o reconhecimento se dá antecipadamente no Outro, numa aposta sustentada no devir, no tornar-se sujeito. Aposta engendradora, desde então, pelo engano de um sinal não capturado pelo olhar, sinal de algo alheio, alhures, impossível de ver. O júbilo atesta justamente o momento em que o eu assume a imagem graças à falta que a sustenta. A assunção jubilatória atesta o ‘entre’, o que não se pode ver, o olhar enquanto objeto perdido. É na falta de significação impregnada na imagem que se antecipa uma imagem própria e faz-se ver como um corpo. Nesse contexto, alguma coisa não é vista e daí se pode olhar.

A imagem especular denuncia uma dessemelhança, uma diferença, um não encaixe. Trata-se de uma miragem sustentada pela não especularização do objeto nomeado *a* por Lacan (1960/1998), miragem que tenta oferecer uma vestimenta ao *a*. Ao testemunhar o que se olha no que não se pode ver, a falta concede suporte ao sujeito frente ao Outro. Trata-se de uma

¹⁷ Colchetes nossos.

imagem alienante que ratifica o lugar fundamental de uma perda na constituição do corpo próprio. Perde-se só depois uma certa totalidade suposta antes.

O olhar interessa desde o *Projeto* freudiano, quando enfatiza *das Ding* no campo escópico. Objeto da satisfação primordial, a Coisa, jamais (re)encontrada, mas supostamente experimentada, dela o sujeito guarda um traço mnêmico e uma “imagem mnêmica” (Freud, 1895/1996, p. 371). O traço mnêmico, “na esfera visual”, coincide com a imagem mnêmica (Freud, 1895/1996, p. 383), e o movimento pulsional inaugura a busca por repetir a experiência de satisfação. Movimento linguageiro que, pelo uso do significante, funciona como corte em diferentes níveis da experiência corporal na dialética das trocas simbólicas. Esse corte faz sobrar sempre alguma coisa na esteira de cada tentativa em atribuir um outro objeto à carne exposta. Atribuição dependente do Outro fazer passar o objeto pelo significante da ausência na presença da estrutura de linguagem. Isto para permitir ao sujeito advir e escolher, na labilidade de objetos ao seu dispor, um modo de contornar *das Ding*.

Lacan (1962-1963/2005) evidencia o corte linguageiro como originário, constituinte do sujeito, por meio do qual se aparta um resto que se desprende e impulsiona uma montagem pulsional no que Freud introduz como destinos da pulsão. Nesse sentido, Lacan corrobora a assertiva freudiana de que “o destino é a anatomia”. Essa assertiva

(...) se torna verdadeira se atribuirmos ao termo ‘anatomia’ seu sentido estrito e, digamos, etimológico, que valoriza a ana-tomi, a função de corte. Tudo que sabemos de anatomia está ligado, de fato, à dissecação. O destino, isso é, a relação do homem com essa função chamada desejo, só adquire toda a sua animação na medida em que é concebível o despedaçamento do próprio corpo, esse corte que é o lugar dos momentos de eleição de seu funcionamento. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 258)

A cada volta em torno de um objeto ou outro, persiste uma hiância impreenchível, brecha a reforçar o furo da Coisa. No voltarear do sujeito, sobra aquele objeto não especularizável. Nas lições lacanianas dos anos 1962 e 1963, esse objeto destaca-se na passagem do sujeito pelo Outro, precisamente no ponto traumático do contrassenso da ausência na presença do significante, o objeto *a*, “resto da dialética do sujeito com o Outro” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 252). Por que não poderíamos continuar a nomear de *das Ding*? Talvez porque nesse cruzamento passa a haver uma dialética, a fala entra em jogo, enquanto que com *das Ding* fica-se no embasbacamento fascinatório, com *das Ding* não se mexe, não é possível jogar, pular para lá e para cá. Essa Coisa permanece fixa, inabalável, como furo irrepresentável na estrutura, sem eira nem beira, mas, paradoxalmente, impõe uma espécie de ordenamento a tudo que possa vir depois.

O objeto *a*, encadeado como resto pelo significante, sobrepõe-se ao referido furo como letra, *a*, a fim de fazer alguma coisa com ele simbolicamente, estabelecer limite, borda (flutuante, não extática; como um litoral) e fundo ao dito furo, estabelecer uma escrita desde uma leitura. Tal letra diz respeito à inscrição, à marca do significante no corpo. Daí é possível inaugurar movimentações com objetos na sequência do *a*, objetos cedíveis como toda e qualquer *obra* (Lacan, 1962-1963/2005, p. 344; staferla, p. 586). O objeto *a* se refere justamente à experiência da falta objetual. Na ocasião primordial, (não) há nada ou há depois, retroativamente, à medida da afetação significante para representar um sujeito. Só através da experiência com o *a* é possível experimentar algo de *das Ding*.

O significante introduz possibilidades de encadear *das Ding* numa ausência limitada, bordada pelo sujeito. Essa Coisa fica alhures, excluída na inclusão do significante, não faz encadeamento. Ante a “monstração” fascinante, o significante permite ao sujeito metaforizar a parte maldita, *das Ding*, e torná-la objeto perdido. De furo estrutural ilimitado, o “imundo”, por assim dizer, passa a encadear-se no mundo da linguagem quando há um sujeito

representado. Através do significante, o sujeito sai da pré-história, entra num tempo histórico e pode forjar a sua história ao ensaiar propriamente modos de fazer com o real dessa Coisa “monstruosa”, joga-se assim, esquecendo o cadáver que faz pesar o corpo.

O sujeito não sabe de que ponto é olhado pelo Outro. E justamente com esse não saber, ele pode olhar e manter o enigma, que também é enigma para esse Outro. Quando o sujeito olha pelo que não consegue ver, ele pode jogar com o significante na eterna abertura inaugurada pela Coisa “que Freud deixou cair” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 145). Por não saber o que se perde, a imagem parece valer para tentar manter secreta a Coisa pelo objeto *a*. Apesar da tentativa, o recobrimento mostra-se claudicante, volta e meia o sujeito vê-se reduzido à imobilidade pela onipotência de um olhar que o invade. Nessas voltas, fica desarranjado, sem palavras, descoberto diante do olhar do Outro. Impossibilitado de se esconder, o sujeito perde sua aparência, perde qualquer representação. E o modo como ele se vira para encontrar alguma saída desse desconchavo linguageiro, concede a pista da sua constituição.

Nesse contexto, é possível aludir à dança da Pina. Esta dá ao olhar o perturbador de uma deformação corporal a engendrar uma espécie de escrita aparentemente ilegível. Ante os passos, os rastros insistentes, as justas passadas a instituir passagens ao mistério da Coisa, pode-se ler uma escrita original. Nessa leitura, a originalidade atrela-se ao que a dança trama como impossível de formalização, resultando numa indeterminação passível de um novo passo, uma nova dança.

Sobre a escrita de um corpo criado como poesia para compor, no palco, “uma Outra cena que é a do inconsciente” (Murce, 2006, p. 88), contamos com a tese do pesquisador Newton Freire Murce Filho, intitulada *Corpoiesis: um ator, uma escrita* (2006). De acordo com ele, o corpo como poesia, tanto no teatro quanto na dança, coloca-se disponível para o que “ultrapassa, o que está além do imaginável ou do significantizável, deixando, assim, que o

inominável possa produzir efeitos no seu corpo” (Murce, 2006, p. 47). Esse inominável diz respeito à novidade que desperta e apresenta-se, sem representação, enquanto corpo novo, suporte para uma escrita.

A dança aposta no não sentido para colocar em jogo mais um passo. Pela abertura do enquadre imagético especular, o corpo na dança impossibilita qualquer representação. Esse corpo conta com a efemeridade a indicar deformação, desconhecimento corporal e não saber fazer com o espaço formado pela visão, e o espaço circunscrito pelo olhar. O corpo criaria, assim, problemas acerca da tentativa de situar um objeto no âmbito da dança. Afinal, com qual objeto se conta para dançar?

A dança da Pina comemora a Coisa para dela (não) fazer coisa nenhuma. Assume *das Ding* como mistério declarado, exposto, real, e, num salto, aposta na invenção de um passo outro, capaz de desarmar a imobilidade proporcionada pelo olhar maldito, mau-olhado, tornando-o bendito. Ela aproveita-se dessa Coisa inumana, desde sempre mal guardada, para contorná-la deixando-a bem à mostra. De objeto olhado como cadáver, aos passos da dança, o corpo joga com a lei da queda dos corpos, dança dado ao olhar como imaterial. E assim a dança torna transmissível a possibilidade de se virar, de se livrar momentaneamente da gravidade da lei.

Contrassenso de um fazer, acontece exatamente quando o sujeito só pode movimentar-se pelo desconhecimento. O passo da Pina expõe esse desconhecimento como não saber, insabido exposto pela técnica de dança através do tropeço, do esquecimento, de modo que, por isso, torna-se bendito. O bem-dizer do seu passo demonstra que, transgredindo a lei, a artista, ao mesmo tempo, ressalta-a enquanto campo referencial em potencial, honra-a porque atesta o caráter inesgotável do primeiro passo. Ao comemorar a Coisa, ela comemora esse primeiro passo justamente ao torná-lo outro, é como se ela falasse: “vejam o que o Outro me proporciona, sempre um outro passo com o mesmo passo”. Ela dança a sua dependência a

esse Outro, fazendo dele suporte para infinitos re-passos, que, a cada passo em falso, a cada dançada ante o enigma constitutivo, (não) servem para nada.

É interessante a reflexão psicanalítica acerca de um vazio estrutural na constituição do corpo pela linguagem. Essa ausência já se impunha no pensamento filosófico, testemunha de uma ocasião de angústia. No livro *O que é uma coisa (Die frage nach dem Ding)* (1962/1987), o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) cita o *Teeteto*, de Platão, para encaminhar o propósito de ultrapassar a metafísica. Esse movimento de ultrapassagem exige que se pense a constatação heideggeriana da possibilidade de cair num poço (Heidegger, 1962/1987, p. 13), buraco negro que espanta Tales de Mileto. Descartes pensa se livrar de tal buraco ao fazer surgir o homem da ciência moderna capaz de pensar-se em sua existência, *Penso, logo sou (Cogito ergo sum)*. Com Freud, esse homem do pensamento perde-se absolutamente no poço e passa a ex-sistir, com Lacan. As construções freudianas rompem qualquer coincidência entre sujeito e pensamento, proporcionando a emergência de uma suspensão, de uma divisão do eu confrontado com o seu próprio desconhecimento, com o inconsciente.

Sobre a queda no poço, a psicanálise propõe que se pense em torno dela. Perdido o lugar soberano, o sujeito mistura-se à cena do mundo, objeto do olhar do Outro, não sabe de onde é olhado, seu disfarce pode fracassar e a imagem não o proteger do olhar.

(...) a investigação freudiana faz entrar o mundo inteiro em nós, recolocou-o definitivamente em seu lugar, ou seja, em nosso corpo (...). O que aqui se articula é justamente a virada essencial de uma crise de onde saiu toda a nossa instalação moderna no mundo. É a isso que Freud vem dar sua sanção, sua última estampilha, fazendo entrar, de uma vez por todas, essa imagem do mundo, esses arquétipos falaciosos, lá onde devem estar, isto é, em nosso corpo (Lacan, 1959-1960/2008, pp. 115, 116).

O corpo é convocado pelos buracos, na abertura encerrada pelas zonas erógenas, pelo recorte pulsional. “O que há no nível de *das Ding* desde o momento em que é revelada é o lugar da *trieb*” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 135). Entre corpo e mundo, corpo e linguagem, não há nada além de um poço, imundo, na superfície do laço pulsional.

Poço entrevisto na leitura do *sonho da injeção de Irma* (Freud, 1900/1996). Este destaca “um ponto insondável, um umbigo, ponto de contato com o desconhecido” (Freud, 1900/1996, p. 145) no momento em que, na imagem onírica, Freud solicita à analisanda Irma abrir a boca. Diante desse “buraco negro”, logo aparece uma saída, uma injeção cujo preparado Freud relata lhe aparecer em letras garrafais. Ele estende esse ponto para todo e qualquer sonho e, ainda que permaneça insondável, indica algum “sentido” (Freud, 1900/1996, p. 152) a partir da leitura das letras referidas.

Sobre a imagem, Platão, no livro X de *A República* (IV a.C./1993), com a noção de *mímèsis*, define a arte como imitação de aparências, superficial, não chegaria ao nível das ideias. E, com o que denomina “teoria do espelho”, exemplifica-a como reflexo de uma aparência em espelho, ilusão superficial. Acontece que, ao intentar imitar, a arte não representaria o objeto, descortinando uma quebra na ilusão, extravasaria a imitação e apostaria numa outra Coisa, moldando o objeto até torná-lo coisa inusitada.

Em Freud, o termo “superfície” arremata superfície do corpo e superfície psíquica. Lacan recorre a superfícies topológicas para falar acerca do que implica a experiência de linguagem para um sujeito. Além de duas dimensões, essa experiência impõe uma terceira, um ponto irrepresentável ou só representável pelo vazio superficial. Resultado da operação de um corte significativo, o sujeito se revela na descontinuidade corpo/linguagem suportada pela continuidade de uma banda moebiana. Superfície de uma única face, nessa banda, sempre idêntica a si mesma, o sujeito volta e meia estabelece uma dobra, uma torção, um ponto de virada. E, assim, faz dela seu espaço, “encontra sua casa num ponto situado no Outro para

além da imagem de que somos feitos. Esse lugar representa a ausência em que estamos” (Lacan, 1959-1960/2005, p. 58), o descentramento.

O “novo sujeito”, mencionado por Freud (1915/2004), submetido à divisão do eu, torna-se do inconsciente (Lacan, 1959-1960/1998). O inconsciente desaloja esse eu, não há conhecimento, desaloja o saber e, com isso, tensiona espaço e tempo. No espaço, sem garantia, precário e provisório, superficial, de superfície, “o corpo se esvaece” (Lacan, 1959-1960/1998, p. 688). E o tempo, logicamente, remete cada passo ao primordial.

Desse descentramento radical, resta novamente não saber fazer com a linguagem. Entre sujeito e Outro, algo irrepresentável se impõe, justamente pela estrutura de linguagem, inscrição de uma ruptura na experiência de satisfação primordial. Através dessa ruptura, por uma falha na representação, pode-se olhar, pela brecha, pelo buraco, vestígio de alguma Coisa que permite tantas formas de falar do que se ausenta na própria presença. É assim a ética psicanalítica, a cada passo, capta-se o sentido no escape e de novo conta-se com a hesitação, com a vacilação diante da insistência do resto de uma conta que não fecha.

Nos *Fragmentos da análise de um caso de histeria (Caso Dora)* (1901/1992, p. 11), em vista da incompletude dos resultados analíticos, Freud segue os passos dos arqueólogos que lançam luz aos restos da antiguidade. Como segue também a pista dos “restos diurnos” deixados enquanto possibilidade para desvendar o rébus de um sonho (1900/1992, p. 282; 1996, p. 591). É possível entrever essas formas de falar sempre a apontar o sentido de um mistério, alguma Coisa na descontinuidade da indicação de uma continuidade.

A dança da Pina permite inferir a insistência dessas formas enquanto algo que se contorna pelo corpo. Como discorre Fernandes (2000), a ênfase em “movimentos cotidianos”, sob um caos generalizado, mantém uma certa ordem. Esta se refere à ordem estrutural da linguagem, e o caos indica a fragmentação, o desarranjo de movimentos aparentemente conhecidos, de modo que majestosas composições cênicas de repente cedem lugar para cenas

quase vazias, taciturnas e com pouca luz. *Cafe Müller* atesta justamente a impossibilidade encontrada na busca por representar o que é da ordem de *das Ding*, e a precariedade do corpo a movimentar-se no nada.

Nos movimentos de exhibir, mostrar, expor, lançar luz, o campo visual não se reduz à visão protagonizada por um órgão, o olho. Esse órgão nada serve para o olhar. Pina descortina um corpo perpassado por inadequações e hesitações, que dança pelo que guarda de desconhecimento, de insabido. A psicanálise, com o olhar freudiano, funda um corpo nomeado de modo outro, não pelo repertório médico, um corpo pulsionado pela linguagem, olhado, falado, que se faz olhar e viabiliza o advento de um sujeito justamente pela vacilação. Tanto na dança quanto na psicanálise, o olhar passa a estar do lado desse sujeito que desempenha o papel de objeto a se fazer olhar.

Com *das Ding*, não há imagem apaziguadora de uma suposta unificação corporal. No fundo do poço, a queda do eu esfacela-o. O eu dança. O corpo dança. No espelho, pelo limite da não especularização do objeto, o balanço de uma suposta imagem em reflexo descortina a fragilidade de qualquer garantia, de qualquer tentativa em estabilizar alguma forma. É assim que Pina repete, entre uma entrevista e outra, o seu desinteresse em saber. Ela não quer saber como uma dançarina se move, se estica mais ou menos uma perna, mas sim, ela experimenta o que a faz mover pelos passos advindos nunca das pernas, experimenta o corpo enlaçado pela efemeridade da passada imprevisível do sujeito.

2.3 Nenhum passo

No cenário de *Cafe Müller* e na maneira como as dançarinas passeiam, é notável a diferença com outras peças da Pina. Ao invés de cenários coloridos e iluminados, figurinos para uma grande festa e execução de piruetas formalmente bem versadas, o cenário está escuro, figurinos desbotados, passos se impõem com absoluta arbitrariedade e, ao mesmo

tempo, denotam algum automatismo. Olhados por essa diferença, a cada deformação, falha e estranheza, vemo-nos falhados, estranhos, deformados. Dançamos, dançarina e espectador, a mesma falha (Fernandes, 2000, p. 78). Dançamos desalojados no corpo, dançamos pelo corpo.

É possível vislumbrar com Fernandes (2000) que, na referida obra, dançarinas “bem treinadas” na técnica de dança clássica e moderna, (não) dançam nada. Ou, dançam, de modo inesperado, mediante “quebras na representação, brecha, momento de hesitação. (...) Mesmo com dez dançarinas, o palco ainda não parece preenchido, já que todos remetem a algo ausente” (Fernandes, 2000, pp. 117-119). Isto nos interessa, uma vez que assistimos aos passos, compactuamos com a dança a expor a nossa brecha.

Lacan, entre os anos de 1959 e 1960, fala a respeito da ética da psicanálise e propõe discussões justamente em torno de um certo vazio. Logo na primeira lição, anuncia que Freud e a experiência da psicanálise apresentam uma Coisa que é, ao mesmo tempo, “muito geral e muito particular” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 11). Geral porque aponta o inumano imerso na cultura, e particular porque indica o modo como cada um responde a ela. A ética situa-se na direção de um certo bem, mas não do “bem supremo” aristotélico disposto na *Ética a Nicômaco* (322 a.C/2009), que ensina rigorosamente como obtê-lo, esse bem, “a felicidade”, dependeria de uma espécie de ideal a ser seguido através do *nous* (intelecto) que excluiria o corpo.

Lacan lembra que Freud articula a ética “por meio de uma orientação do referenciamento do homem em relação ao real” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 23). Esse real apresenta o mesmo sentido da série de idas e vindas teóricas do movimento freudiano até chegar à pulsão de morte. É no texto *Mais além do princípio de prazer* (1920/2007), ao supor uma regulação para o psíquico na busca por evitar ou adiar o desprazer e obter prazer, que Freud constata alguma coisa mais além, impelida pela pulsão.

Tal regulação abrolha no *Projeto* (1895/1996) quando Freud faz coincidir o princípio de prazer com o de inércia. Ou seja, quantidades de energia são direcionadas à descarga por um automatismo que visa reduzir níveis de tensão, de modo que o “aparelho psíquico” volte a um estado de satisfação primordial. Em conflito com esse princípio, Freud opõe o de realidade que retém um certo nível das quantidades, não reduzindo-as a nível zero, para arranjar a urgência das “exigências da vida”. O princípio de realidade funciona como uma espécie de retoque ao de prazer a fim de gerir a passagem à satisfação. Freud exemplifica essa passagem pelo grito, sem o qual jamais seria possível destacar o objeto enquanto hostil e prosseguir à descarga de tensão.

Lacan destaca *das Ding* para falar da Coisa além da regulação prazer/desprazer. Essa Coisa falta na “ação específica” e, com isso, mostra insuficiência e, ao mesmo tempo, potência do que concretamente é da ordem do significante (Lacan, 1959-1960/2008, pp. 56-57). *Das Ding* está ausente na ligação descrita por Freud entre “representação-palavra (*wortvorstellung*) e representação-coisa (*sachvorstellung*)” (Freud, 1915/2006), evidência da estrutura de linguagem proposta por Freud a partir de um sistema de neurônios mutável e um outro sistema imutável (Freud, 1895/1996, p. 351). A fala encerra um movimento (*Bewegung*) centrípeto, retroativo, a partir da sucessão das inscrições dos “traços mnêmicos” deixados por experiências, “ensaios miúdos do encaminhamento de *Vorstellung* em *Vorstellung*, de representação em representação”, e envolve “sensação” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 64), “inervação” (Freud, 1915/2006, p. 56) de movimento.

A cada passo, no seguimento dessa sucessão, dessa série de inscrições, como o funcionamento da cadeia significante lacaniana, *das Ding* mantém-se inalterável. Nas palavras de Lacan,

esse objeto, *das Ding*, enquanto o Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar (...). A noção desse *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo

mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento que, sem dúvida, para o sujeito é sempre encaminhamento de referência (Lacan, 1959-1960/2008, pp. 67, 68; staferla, p. 41)

O reencontro se dá em coordenadas “fora do significado” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 70), mas no sentido de uma orientação e de uma escolha primordiais. Primordialidade relativa à *das Ding*, causa da pulsão, em torno da qual gira o movimento pulsional. Graças ao reencontro impossível, um mistério sem solução garante a possibilidade de, simbolicamente, arranjar histórias, enjambrar representações, de modo que, numa lógica retroativa, a perda torna-se enredada na ficção do sujeito. Daí a labilidade do objeto da pulsão, sempre insuficiente, numa espécie de sobreposição ao objeto verdadeiramente perdido, por assim dizer, ainda que nunca perdido, só perdido depois enquanto “trama significativa pura, máxima universal” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 70).

O movimento, centrípeto, retroativo, de reencontro, visa à satisfação da urgência das “exigências da vida”. Estas instauram um limite daquilo que o “organismo” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 75) padece, a saber, o movimento pulsional que torna um objeto aparente, engodo da aparição espantosa de *das Ding*. O limite diz respeito à lei exercida pela ordem simbólica de uma cultura, uma vez que não há possibilidade de completude, *das Ding* se impõe como espécie de pano de fundo na inscrição da interdição, exclusão na própria inclusão da linguagem. Tal interdição assegura o olhar à medida que se admite perder alguma Coisa enquanto único bem, bem perdido e bem proibido. Pela presença do que não há, *das Ding* mantém aberta a possibilidade de inscrição significativa capaz de representar um sujeito.

Só é possível contornar *das Ding*, não há privilégio da arte nesse sentido. O diferencial da arte diz respeito a exaltar essa Coisa, (não) colocando nada em seu lugar. Os passos, de dança, envoltos na irredutibilidade da mesma, permitem entrevê-la bem no centro, bem

central, eis o real nomeado por Lacan, “o que se reencontra sempre no mesmo lugar” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 87). Sem representação, o movimento pulsional a circunda incessantemente, o que se passa na dança, é possível arriscar, é um passo dado em direção a não passagem, a (não) passar a nada, é arriscar-se no litoral corporal, por assim dizer.

Lacan atenta para o termo freudiano *Vorstellungsrepräsentanz*, representante da representação, para distinguir representante como o que, “no inconsciente, representa a representação”, a representação “evoca o bem que *das Ding* traz consigo. Mas, esse *bem* já é uma metáfora, um atributo” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 90), remetido à ambiguidade do passo primordial. Entre o passo dado ao sujeito antes dele advir, como uma espécie de cenário simbólico, e a tomada de um outro passo, é Freud (1915/2004) quem nota a plasticidade da moção pulsional e a estrutura de rede para viabilizar um movimento.

Dependente da linguagem, a pulsão só pode impelir o movimento partindo de uma zona erógena escolhida simbolicamente no que ela guarda de ponto de abertura na superfície corporal. Tal ponto guardaria o furo de *das Ding* e diria respeito à possibilidade do movimento no sentido da invenção, da improvisação, porque sempre desprovido de representação e incapaz de passar à significação. A irredutibilidade dessa Coisa permite à linguagem apenas contorná-la em direção a um ponto também irredutível “articulado nos termos da relação de objeto” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 113).

O objeto parece mudar de acordo com os destinos pulsionais. No que tange à arte, Freud menciona algum objeto culturalmente valorizado (1915/2004). É possível ponderar que um objeto assim, valorizado, requer testemunho de uma cultura. A ausência encerrada na presença do significante a contar de *das Ding* na sua condição de objeto radicalmente paradoxal, é também um mal, além de um bem. E, para o dito valor, Freud indica recursos de imagem, por assim dizer, quando situa o objeto pelo que o eu pode amar na sua própria imagem (1914/2004).

Seria possível criar uma imagem dessa Coisa? Lacan coloca um problema no que concerne ao objeto e à meta do movimento pulsional no que tange à arte. Por uma via direta, a sublimação subverte a meta, desviando-a de substitutos do recalçamento e seu retorno. E os objetos passam a adquirir um valor cultural coletivo (Lacan, 1959-1960/2008, p. 117). A cultura forma no objeto artístico uma miragem narcísica, um engodo de imagens compartilhadas e, dessa forma, descarrega quantidade de tensão, descansa o olhar. “Mas esse objeto não é a mesma coisa que aquele visado no horizonte da tendência.” Entre o objeto narcísico e *das Ding* “há uma diferença”, na vertente da qual se situa o problema da sublimação (Lacan, 1959-1960/2008, pp. 121-122). Há um desvio, um equívoco no caminho pulsional, como se a satisfação se produzisse fora do lugar supostamente da sua meta. Lacan infere tratar-se do suporte do objeto pelos seus traços, de uma oscilação concernente ao objeto.

A sublimação revela a natureza própria ao *Trieb* uma vez que ele (...) tem relação com *das Ding* como tal, com a Coisa dado que ela é distinta do objeto. (...) a sublimação eleva um objeto – e aqui não fugirei às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir – à dignidade da Coisa (Lacan, 1959-1960/2008, p. 137).

Essa elevação não se trata de idealização. Lembrando que a idealização diz respeito ao objeto, já a sublimação remete à meta pulsional (Freud, 1914/2004, pp. 112-113). Na arte, não se trata de trocar um objeto por outro, mas desarranjar, distinguir e honrar alguma coisa ao nível da Coisa. A função de um objeto torna-se disfunção, por assim dizer, e desemboca em transformações culturais.

Despojado de sua significação usual, tal objeto permite tornar a exposição de um vazio, sobreposta ao furo estrutural, uma possibilidade de inauguração de novas construções simbólicas. Uma caixa de fósforos, exemplifica Lacan (1959-1960/2008, pp. 139-140),

acostumada a mostrar sempre a mesma coisa (*Sache*), sob a mesma função, e a ocupar sempre o mesmo lugar, pode passar a outra Coisa. Amontoadas em uma coleção e dispostas de uma certa (dis)forma, essas caixas não servem mais para alojar fósforos e não estão mais nos bolsos, passam a (não) servir para nada, a (não) mostrar nada, a mostrar uma certa abertura, se quisermos, capaz de engendrar novidades no âmbito da falta de significação.

E por que o movimento de destronar um objeto que a cultura nomeou, interessaria a essa cultura? No caso da dança, não bastaria caminhar? É possível arriscar, justamente, para manter o mistério em torno da origem, para se certificar da Coisa permanecendo ainda alhures, para “tornar sensível a nossos olhos” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 140) uma efêmera abertura acerca da nossa natureza inumana, que (não) tem nada como natural. Ou seja, a referida coleção, assim como os passos de dança, convocam o olhar porque não dependem do olho, (não) olha-se nada. A forma, da instalação das caixas de fósforo e dos passos, diz respeito a uma redução ao formato mais rudimentar do objeto, à Coisa disforme – uma(s) forma(s) de trocadilho.

Com Pina, os passos de dança contornam *das Ding* e a expõem, no fundo, como superfície irreduzível, fora do alcance de um passo e, ao mesmo tempo, no próprio passo. Olha-se pelo passo o desde sempre exposto sem necessidade de disfarce. Entre o corpo que caminha e o corpo que dança, é como se o passo oscilasse entre sua função cultural comum, sua significação corriqueira, e a abertura para uma invenção com o mesmo passo, invenção com o passo primordial. Abertura inesgotável, atesta o potencial de transformação da arte. A cada passo, um passo alhures, impassável devido à *das Ding*.

2.4 Passo à criação

Lacan nota que a criação implica modelar um significante e introduzi-lo no mundo como Coisa. “Aqui está nosso encontro marcado com o uso da linguagem” (Lacan, 1959-

1960/2008, p. 146). É interessante que Lacan fala do “uso” da linguagem, o que nos remete a estabelecer uma diferença entre o dom de linguagem, a doação de uma estrutura como o vaso, citado anteriormente nesta dissertação, e o uso que se fará dela, o uso que se fará do vaso, através do qual o sujeito advém como efeito.

Lacan (1959-1960/2008, pp. 146-147) refere-se ao vaso para falar da criação artística. Presente na história como primordial, o vaso testemunha os passos dessa história, ela passa pelo vaso e pelo vaso é contada. Isto é possível graças ao seu uso como significante, como possibilidade infinita de preenchimento de acordo com esta ou aquela circunstância histórica. O vaso circunda um vazio, cria esse vazio e, junto, a “perspectiva de preenchê-lo” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 147). *Das Ding* aparece precisamente (ir)representada por tal vazio, posto que mantém a obra, mantém em suspenso a questão da criação – tanto obra e criação no âmbito de um sujeito, quanto geral, obra e criação inumana, da inumanidade.

O oleiro cria o vaso *ex-nihilo*, criação do nada, do furo (Lacan, 1959-1960/2008, p. 148). Termo latino com o qual Lacan considera a criação de um objeto, o vaso, como “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” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 148). Vazio que, apesar de irrepresentável, torna-se abordável, abordado pela artista enquanto Coisa.

Das Ding “define” o “humano”, e ambos definem-se pelo “que do real padece do significante” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 152), padece de um enlaçamento nas trilhas do significante. Ambos carecem de representante, senão pelo vazio. “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 158). O padecer e o carecer indicam *das Ding* novamente como um mal e como um bem, excludente, apartado do mundo languageiro, indicação do que estamos chamando de imundo. Junto com a linguagem, e exatamente por ela, *das Ding* é transmitida enquanto falha central e potência

para a criação. Em torno de *das Ding* o sujeito se constitui no movimento pulsional de circunscrever variados objetos, guardadores da opacidade dessa Coisa.

Lacan cita o exemplo do quadro, no qual algo passa despercebido à primeira vista numa suposta “imagem legível” (1959-1960/2008, p. 164). Olha-se essa imagem até que apareça esse algo indecifrável. A satisfação resulta dessa oscilação entre o que dá para ler no quadro e o que se dá ao olhar como ilegível. Talvez, por isso, Lacan refira o princípio de prazer freudiano à incidência do significante no psíquico, uma vez que o Outro primordial inscreve a dita oscilação no mesmo objeto, junto com a linguagem, e por causa dela, dá também o não sentido, a falha, conforme discutido nesta dissertação.

E não é de qualquer ângulo que é possível olhar. É de um lugar específico que, durante um lapso de tempo, o aparentemente disperso se reúne e fornece o corpo da obra. Na dança, os movimentos descentrados de um só ponto de vista, dispostos ao longo do palco a remeter em direção a alhures, a alguma outra parte, exigem o descentramento do olhar, não se sabe mais onde mirar o olho. Esses movimentos requerem um ponto de vista outro, desconhecido. A alguma outra parte joga o olho para nenhuma parte, para espaço nenhum, pois faz olhar justamente Coisa alguma, (não) faz olhar nada.

O olhar coloca em jogo que o que aparece só se faz aparecer enquanto significante (Lacan, 1959-1960/2008, p. 166). Não basta a linguagem, é preciso o Outro como alteridade engajada pelo significante. Esse engajamento implica aceder ao sentido do que (não) há sentido *a posteriori*, só depois, implica uma aposta no que chega como linguagem. É possível notar o sucesso ético do fracasso da experiência primordial de Freud no *Projeto* (1895/1996), quando tenta tematizar a consciência e se depara com a criação do inconsciente no contorno referencial de um detalhe quase imperceptível no texto, *das Ding*.

A criação é datada, atrelada à contradição e à contramão de um determinado tempo histórico. Parafraseando Fernandes (2000, p. 101), frases deslocam partes do corpo. A dança

da Pina, nomeada moderna após a era do balé clássico, é datada depois que este já não cumpria mais sua função ética. Ao se deixar transpassar pela irreduzibilidade do descompasso desse clássico, a experiência de deixar-se guiar por um outro passo, permite à Pina ver surgir o reinício de uma série de movimentos entre o que fica de sentido no próprio gesto de criação sem sentido. Desse transpasso, o corpo mostra-se recriado.

Na dança, não há mímicas engajadas no significado, há oferecimento de obstáculos ao vislumbre de alguma encenação de movimento. Geralmente, espera-se um roteiro, um guia, mas logo se constata a precariedade de qualquer script, de qualquer tentativa de compreensão. Ainda assim, não se vai embora, fica-se e paga-se para (não) ver nada. Ao indicar que alguém dançou e que continuará a dançar com a impossibilidade de saber, com o não saber como dançar, a dança captura o olhar por uma certa ligação mais estreita com o imundo de *das Ding*.

Portanto, a criação depende do movimento pulsional para circundar a dita Coisa e inaugurar uma modelagem outra. Se há alguma necessidade, hábito ou costume a ser seguido diz respeito à comemoração na linha dos trilhamentos. Estes indicam passagem pelo rastro de passo marcado por um monte de resíduos, precisamente “onde há uma acumulação de dejetos” há vestígio inumano (Lacan, 1959-1960/2008, p. 278). A dança, ao repassar, desarranja um espaço no movimento de amontoar passos perdidos, caídos enquanto se passava.

Nesse movimento, a boa forma não se suporta porque deixa vazio algum ponto. A dança moderna interessa justamente por apresentar a imagem furada, de modo que a forma do corpo inumano presta contas ao significante e, é possível indagar, tornaria esse corpo assunto de carne, Coisa de carne, por assim dizer, corpo que escaparia da aparência e daí poderia aceder à Coisa? Essa questão suporta o que veremos no próximo capítulo. Este se ocupa da descontinuidade na continuidade do movimento pulsional, e enfatiza a cena e o olhar

enquanto arranjo insustentável para *das Ding*. Cabe à dançarina sustentar essa insustentabilidade comemorando-a na (des)continuidade do passo seguinte.

Capítulo 3

Mais um passo – o corpo espaçado ou o corpo no ex-passo

Na forma em que trabalho e faço as peças, sempre surge alguma diferença. É isso: minha maneira de trabalhar faz com que as coisas saiam diferentes sempre.
Pina Bausch¹⁸

Neste capítulo, jogamos com o íntimo e o exterior no espaço entre, aberto, sem sentido, quase ilimitado, espaçado. Por esse espaço, a dança faz de um suposto ex-passo um outro passo. E, assim, explora a busca por transgredir, transpor limites corporais.

A Coisa desarranja o passo de qualquer entendimento, o corpo se acha, efemeramente, desembaraçado de medidas de significação. Uma descontinuidade significativa, por assim dizer, engendra uma continuidade espantosa do mais íntimo com o mais exterior. Daí o vazio, não se sabe de quem, o mesmo entre sujeito e Outro, não diz respeito a algum “dionisismo remoto numa história perdida”, à qual é fácil se enveredar para tornar a situar “rastros que podem ainda estar abertos, (...) não é disso que se trata a mesmice de outrem em mim” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 238).

Desse mais íntimo e mais exterior, Lacan cunha o termo “extimidade” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 169) ao modelo moebiano, íntimo e exterior em continuidade, para indicar *das Ding* enquanto interior excluído e excluído no interior, Coisa central, cingida pela obra entre presença e ausência, radicalmente singular “que vem de fora”. Entre, indica a obra de arte não na Coisa nem num objeto fadado a tentar revesti-la, mas alhures, entre um e outro. Para tanto, a dança comemora a criação dessa centralidade como dom no pacto primordial com o Outro, colocando o corpo em cena para dançar na e pela ex-sistência de *das Ding*. O espaço

¹⁸ Bausch citada por Durán, 1994.

paradoxal criado pela Coisa (não) diz respeito a nenhuma forma, por isso a coreografia conta com um pedaço de corpo, a coreografia é sobre o pedaço.

O que se transmite, pelo dito dom, não seria de propriedade do doador, extrapola-o, diz respeito a uma espécie de reserva permanente, inesgotável e transbordante a indicar um vazio. Excesso que suporta a passagem a alhures, transpõe limites espaciais e gravitacionais. Didier-Weill pauta a dança nessa passagem, “sobre o que ultrapassa o campo significado pela palavra” (Didier-Weill, 1995/1997, p. 243).

Por isso a impossibilidade de traduzir a dança, “(...) a linguagem da dança é a da crítica a qualquer esquema de princípios fixos e finais. É a linguagem do paradoxo, a linguagem da não-linguagem” (Fernandes, 2000, p. 38). É como se o corpo, na dança, fosse palco para *das Ding*, sositada alhures, ex-sistente na própria cena. Paradoxo, ambiguidade, interior e exterior, dentro e fora na mesma Coisa. Fernandes (2000) discorre acerca disso no próprio vaivém da dança, no sentido do corpo dentro e fora da linguagem, e também lembra a banda moebiana como estrutura “nunca inteiramente visível” (Fernandes, 2000, p. 28).

O objeto de arte preserva um vazio, por isso uma experiência artística é da ordem do mais íntimo e do mais exterior, ao mesmo tempo. “A obra de arte é uma experiência que, por seu processo, arranca o sujeito de suas amarras psicossociais” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 241) e torna-se inquietante, em torno do mistério de mostrar algo do sujeito muito familiar refletido no objeto. Pelo objeto artístico, não há reconhecimento de imagem, mas exposição do que fica quando a aparência dança, dilui, esvai-se. A perda de qualquer ajustamento imaginário, de qualquer ordem moral ou natural, pauta fundamentalmente a dança de autoria da Pina. Nessa dança, o olhar comparece pelo viés do estranhamento diante de algo há muito familiar.

No texto *A instalação enquanto lugar e o lugar do espectador* (2000), da artista plástica e pesquisadora Elida Tessler, a pergunta “Como abrir espaço àquilo que nos

comprime”)? e a asserção “O que é nebuloso na vida torna-se matéria-prima para a arte” (Tessler, 2000, p. 33) direcionam o olhar também para o espectador de modo a proporcionar um certo encontro marcado. Encontro no espanto de que “estamos todos incluídos na obra, queiramos ou não, quando adentramos em seu espaço.” (Tessler, 2000, p. 34). Esse texto convoca-nos a indagar se o encontro, no caso da dança, se daria em corpo enquanto espaço alhures capaz de revirar espantosamente o sujeito de modo a dissipar a dúvida da ex-sistência. Isto porque quando a dançarina acredita dançar escolhendo um passo e não outro, ensaiando repetidamente a técnica para a execução desse passo, logo essa crença se perde ao se ver dançada, à revelia de qualquer técnica. Do mesmo modo, quando o espectador acredita escolher um foco e não outro, imediatamente perde-se e dança no desfocado. Eis o desarranjo comemorado, justamente, pelo único laço possível entre sujeito e Outro, o de desencontro, pelo que não há no dom, pelo vazio no objeto de troca através do qual estabelecem um pacto.

3.1 A estranha familiaridade nos passos

A extimidade remete ao texto freudiano intitulado *Das Unheimliche (O estranho)* (1919/2007). Com a advertência de que raramente um psicanalista empreende investigações estéticas, Freud justifica o interesse do texto devido ao descuido com um determinado ponto marginal não investigado pela literatura encarregada de pensar a estética. Esse ponto consiste no estranho, no sinistro, próximo ao espanto, à angústia (Freud, 1919/2007, p. 2483). A escolha do termo *Unheimlich* diz respeito à presença de um núcleo, mantenedor de uma espécie de tensão entre os dois opostos que o definem – o estranho e o familiar. Essa tensão inaugura uma visibilidade opaca, uma alternância constitutiva do olhar e do sujeito, sobre a qual Freud propõe uma discussão.

Segundo o autor, o *Unheimlich* seria o espanto diante de coisas há muito conhecidas. É justamente essa a questão – como o familiar torna-se estranho. Freud reúne uma série de casos

particulares e, por certos “giros da linguagem” (Freud, 1919/2007, p. 2484), confirma a familiaridade do estranho. Essa duplicidade numa só coisa torna impossível incluí-la numa só palavra. Freud percorre algumas línguas sem encontrar um termo capaz de dizer a nuance particular do espantoso estranho/familiar. Em especial, detém-se em passagens da língua alemã em que aparecem as palavras *Heimlich* e *Unheimlich*. Constata o significado idêntico da palavra *Heimlich* e do seu antônimo *Unheimlich*. Diante dessa constatação, de acordo com a consideração do filósofo alemão Friedrich von Schelling (1775-1854), o *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer oculto, secreto, mas se manifesta, aparece.

Freud mantém tal consideração e acrescenta citações do psiquiatra alemão Ernst Jentsch (1867-1919). Este destaca que diante de pessoas, coisas, impressões, eventos, situações capazes de despertar estranheza, o que está em jogo é a dúvida quanto a saber se o aparentemente animado está de fato vivo e, de modo inverso, se uma coisa inanimada, está de fato sem vida. Como exemplo, destaca a criação de autômatos, engenhosamente construídos, suscetíveis para o escritor manter o leitor na dúvida quanto a se uma determinada figura na história é um sujeito ou um autômato. Dúvida manejada de tal modo que mantém suspense até o fim da história.

Assim como *Cafe Müller*, a obra intitulada *1980*, também de autoria da Pina, permite entrever esse estranho/familiar. Nessa obra, olhares e movimentos com aparência deslumbrante, fascina e convocam os espectadores a se perderem integrados na cena. Mas o fazem em meio a trejeitos exagerados, estranhamente mecânicos e automaticamente repetidos. Os espectadores abismam-se, confundidos pela intimidade dos olhares articulados estranhamente a movimentações infinitamente automatizadas. Com o correr da obra, ao invés de formas requintadas e elegantes, dança-se repetidamente com estranho esforço, apresentando algo de uma incessante imagem defeituosa.

Sobre a façanha de provocar efeitos sinistros, Freud aprecia o escritor alemão Ernst Hoffmann (1776-1822) devido, principalmente, ao conto *O homem da areia* (1815). No relato de Freud, o personagem Nataniel experimenta situações de inquietante estranheza ligadas à ideia de ter seus olhos roubados, e Hoffmann faz o leitor olhar-se através de “diabólicos” (Freud, 1919/2007, p. 2491) óculos e telescópios que o enreda. Nesse contexto, lembra que o olhar destaca a sexualidade na angústia de ferirem-se os olhos ou perder a visão, bem como na estima por algo como “a menina dos olhos” (Freud, 1919/2007, p. 2491). Trata-se do encontro primordial com a falha estrutural e irreparável na linguagem, que angustia se não em falta para ser desejada como a pupila de alguém.

A dúvida entre uma coisa e outra permanece em suspensão ao longo de toda a obra. E, ao fim, quando se espera algum entendimento, não há informação suficiente, a confusão permanece. Essa confusão, descrita por Freud, indica a questão mais enfatizada envolvendo o *Unheimlich*, “o duplo”, ou seja, a aparição de uma alteridade onipotente, aparentemente idêntica e duplicada, em continuidade alienante. Durante uma viagem de trem, Freud relata que um balanço imprevisto faz surgir alguém esquisito refletido numa porta espelhada anexa a sua cabine. Ao repreender tal alguém pelo equívoco de adentrar a cabine, Freud se dá conta da sua imagem refletida, ele se estranha diante da própria imagem no espelho. Mais além do júbilo diante de uma familiaridade imagética, a estranheza assustadora de algo impossível de ver. Esse estranhamento acompanha a inauguração do eu pelo reconhecimento especular já marcado simbolicamente pela falha.

Com o psicanalista vienense Otto Rank (1884-1939), Freud nota a primordialidade do duplo enquanto proteção necessária contra a morte do organismo que passa, depois, a estranho anunciador da morte. Recém-nascido e alguém “experiente” na linguagem indiferenciam-se até entrar em questão o impossível de representar, graças ao qual ocorre uma diferenciação. A morte vem anunciada por esse irrepresentável, que impulsiona o movimento de entrada na

linguagem no sentido de sair da indiferenciação, mas acabar retornando à via trilhada pela experiência de satisfação. Por isso a ideia de “viver no ventre materno”, assim como “os genitais femininos são sinistros (...) porta de entrada a uma velha morada da criatura humana” (Freud, 1919/2007, pp. 2499, 2500).

Através da estranheza na extrema familiaridade, a experiência do *Unheimlich* olha o sujeito onde este é incapaz de se ver. Coisa próxima demais, de essencial ao desamparo inaugural, passa a amedrontadora justamente porque se tem a impressão da sua onipresença, como se ela olhasse, e não se soubesse onde e desde onde. Olhar de prontidão capaz de desnudar o sujeito, desarranjá-lo de qualquer artifício linguageiro, deixá-lo ilimitadamente exposto, alude a um esfumaçamento dos limites. O duplo aparece exatamente nessa alusão, invasão de uma imagem totalizadora e, por isso, angustiante.

Com um funcionamento autônomo, independentemente do consenso do sujeito, o retorno várias vezes ao mesmo lugar torna sinistro um movimento aparentemente familiar (Freud, 1919/2007, p. 2495). Os aparentes acasos começam a compor um certo encadeamento, indicando um trilhamento a partir do movimento de notar-se olhado. Movimento pulsional, convoca o olhar para o que poderia passar despercebido não fossem os decursos repetitivos. Nesse sentido, a experiência do *Unheimlich* propicia um encontro espantoso a cada volta, do dito movimento, num automatismo incessante.

É interessante a alusão freudiana a uma especial superstição – o mau-olhado (*der böse blick*). Na língua alemã, significa literalmente “o mau olhar”. Essa crença baseia-se na impossibilidade de se proteger ou defender-se do poder maléfico do olhar. Tal poder remonta à referida primordialidade – à mercê do olhar do Outro, o sujeito advém pela falta constitutiva nesse olhar ou, melhor, pelo representante dessa falta, por saber-se olhado de onde não há saber para ver, olhado pelo vazio na imagem donde se lança a olhar. Eis o mistério em torno do sexual, na origem não há relação, mas furo estrutural.

O *Unheimlich* evoca “restos e traços” deixados à época do tempo primordial (Freud, 1919/2007, p. 2497). Restos e traços insistentes expõem a insuficiência de significações, por isso a possibilidade de mais uma história. Nesta, algo sempre escapa e enreda sujeito e objeto num espaço definido pelo movimento em vaivém pulsional. Espaço inconsciente, é possível dizer, a cada volta, a cada tentativa de passar esse algo à palavra, ratifica um vazio na exposição do aparentemente desconhecido. Desconhecimento, inclusive, na constatação freudiana de uma inconclusão no mistério do *Unheimlich* no próprio inacabamento do referido texto, “o restante requer estudo desde o ponto de vista estético” (Freud, 1919/2007, p. 2501). Freud atribui à arte encenações estranhamente familiares, aturadas justamente no nível artístico.

Essas encenações pressupõem uma construção ficcional, como o fazem os escritores citados por Freud ao longo do texto em questão. Há limite, enquadre, foco. Nesse ponto, Lacan, nas lições entre os anos de 1962 e 1963, dedicadas à temática da angústia, retoma a ocorrência do *Unheimlich* como essencial para a função do fantasma. Angústia, *Unheimlich* e fantasma emolduram uma cena, palco sob o qual o sujeito efetua uma certa montagem das coisas do mundo, uma história, conforme a lei significante. Mundo enquanto “resíduos superpostos (...), um empilhamento, um depósito de destroços” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 43). De restos, com restos, se faz uma encenação.

Nessa cena, o corpo entra em jogo destacado pelo resíduo não especular para se fazer olhar. O enquadre da cena guarda a inscrição de *das Ding* enquanto vazio, a fim de deixar algum resto para contar história. A angústia irrompe enquadrada, quando falta o referencial dado pela dimensão da falta, ou seja, pela dimensão desse vazio. O *Unheimlich* aparece quando algo toma o espaço da falta na imagem, do invisível, irrompendo a angústia. Diante da possibilidade de desligar do corpo a imagem especular, deixá-lo nu, reduzido a objeto, a angústia irrompe.

O fantasma arremata uma cena a fim de velar a insuportável falha no Outro e limitar o ponto de vista do sujeito. Conforme o capítulo anterior, no estádio do espelho, a imagem do corpo vislumbra um arranjo que permite a precipitação do suposto sujeito como efeito do engodo de ver-se. Constitutivo do eu, esse engodo estende-se a qualquer objeto que se pretenda conhecer. Essa pretensão, diga-se assim, implica a fala do sujeito encarnada, no corpo, daí resulta um pedaço sacrificado, inerte, a libra de carne (Lacan, 1962-1963/2005, p. 242).

No esquema óptico esboçado por Lacan, o *Unheimlich* angustia ao aparecer no gargalo do vaso. Onde era para permanecer vazio, aparece alguma coisa (Lacan, 1962-1963/2005, p. 51). O vaso, eis o corpo, inscrito na linguagem, marcado e bordejado pelo Outro, guarda um vazio. Daí o fraseado lacaniano indicar a irrupção da angústia quando “a falta vem a faltar” (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 52, 55), como sinal de algo “num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 64). O duplo encaixa-se na única janela desde a qual se podia olhar, provocando angústia no esfumaçamento do limite especular.

Portanto, o espaço do sujeito situa-se no Outro. A imagem, sustentada no vazio, indica não sentido nesse Outro senão pela falta de sentido que, quando tamponada, uma estranheza inquietante remete ao duplo e lembra a esse sujeito a sua face de objeto assujeitado. A ficção construída por ele arranja alguma descontinuidade capaz de deixá-lo fora da cena, só olhando, por assim dizer, até o efeito do *Unheimlich* desarranjá-la e suspendê-la.

3.2 O olhar em cena

A emergência de uma Outra cena a partir da narrativa do sonho (Freud, 1900/2007), é possível reencontrá-la no texto freudiano a propósito do caso do *Homem dos Lobos* (Freud, 1914/2007). Através de uma série de lembranças, o analisando se depara com um sonho,

imagem de uma cena primordial na qual o olhar ganha destaque. Freud detalha elementos emergentes e escreve séries de associações contemplando aspectos persistentes.

Resumidamente, uma janela se abre e o analisando vê lobos olhando fixamente para ele (Freud, 1914/2007, pp. 1953-1954). Associada a “traços de memória, pegadas, vestígios de impressões inconscientes” (Freud, 1914/2007, p. 1958) acerca do sexual, essa cena provoca angústia e insiste como ameaça terrível. De súbito, demonstra Freud, o analisando acorda e vê alguma coisa. Ele se vê sendo olhado pelos lobos, de sujeito em movimento passa a objeto imóvel na cena. No momento em que se lança a olhar, descobre que ele é olhado.

Na sequência das lições entre os anos de 1962 e de 1963, Lacan menciona a cena onírica do *Homem dos Lobos* quando fala do enquadramento fantasmático angustiante – a fixação do olhar fascina o sujeito, paralisa o corpo e mostra a sua condição objetal (Lacan, 1962-1962/2005, p. 284; staferla, p. 490). Depois, durante o ano de 1964, Lacan refere-se ao despertar do sujeito para a sua condição objetal de olhar desde um enquadre, concernente à determinação significante. Determinação transmitida via pulsão pelo espanto com o que não só olha, mas mostra, “isso mostra” (Lacan, 1964/2008, pp. 78-79; staferla, p. 38). A súbita aparição da cena reduz o sujeito ao olhar fascinado dos lobos, enquanto objeto, representando a própria perda do sujeito.

Nessa lição lacaniana, aparece menção a Merleau-Ponty e o seu *O visível e o invisível* (1959/2012), no que considera o corpo como coisa visível, vista no espetáculo do mundo. “O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo” (Merleau-Ponty, 1959/2012, p. 128) sob o olho que “envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las” (Merleau-Ponty, 1959/2012, p. 130). Para Merleau-Ponty, aquele que vê possui o visível somente se for por ele possuído “por toda a espessura da carne” (Merleau-Ponty, 1959/2012, pp. 131, 132), pela restauração do caminho de onde surge o ponto da visão. A carne, único meio para se “chegar

ao âmago das coisas” (Merleau-Ponty, 1959/2012, p. 132), “não é matéria, não é espírito, não é substância”, é abertura, “coisa geral, meio caminho entre o indivíduo e a ideia” (Merleau-Ponty, 1959/2012, p. 136).

A empreitada merleaupontyana abre espaço a discussões com a psicanálise, principalmente determinadas constatações, numa espécie de interlocução. “(...) a percepção é inconsciente. O que é o inconsciente? O que funciona como pivô existencial e, nesse sentido, é e não é percebido (...) sempre entre (...) oculto” (Merleau-Ponty, 1959/2012, p. 181). Com isso, o fenomenólogo busca situar alguma coisa de original, de anterior à dialética ideativa, capaz de elucidar algum acordo entre corpo e mundo, restabelecido “todos os dias ao abrir dos meus olhos” (Merleau-Ponty, 1959/2012, p. 56).

Acontece que, opostamente às conceituações merleaupontyanas, para a psicanálise, não há nada anterior, só há depois, a partir de um ponto de vista ficcional no qual o sujeito olha e se faz olhar. E a questão “não é entre o visível e o invisível”, mas entre o olho e o olhar, “tal é a esquizo na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico” (Lacan, 1964/2008, p. 76; staferla, p. 37). O movimento pulsional de fazer-se olhar implica a indeterminação, o “se”, ao contrário de ocupar um espaço central, narcísico, o sujeito encena-se como objeto a partir do enquadre significante que lhe concerne. Na língua francesa, “ça me regarde”, “isso me olha”, “isso me diz respeito”, “isso me concerne”, expõe a dita indeterminação, o encontro com o buraco da visão. Nesse contexto, o olhar corresponde à impossibilidade de ver, deduzida da falta de significação e constitutiva da angústia. O olhar indica o ponto real aniquilador do sujeito, o objeto *a*, que, na visão, no olho representacional, diz respeito ao que “escorrega, passa, se transmite piso a piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido” (Lacan, 1964/2008, p. 76; staferla, p. 37).

Na referida transmissão, o sujeito não vê onde isso vai dar, ele segue algo como uma “mancha” (Lacan, 1964/2008, p. 98), fascinado pelo que olha e se mostra como um ponto

cego. Com o quadro *Os Embaixadores* (1533), do pintor alemão Hans Holbein (1497-1543), Lacan fala da função da anamorfose em estabelecer um ponto de vista ao distorcer uma forma, transformar, reformar pelo uso invertido da perspectiva. Para tanto, é preciso olhar desde um ponto exato, “virando-se, de saída”, para ver que se trata de “uma armadilha ao olhar” (Lacan, 1964/2008, pp. 90-91; staferla, p. 46). Armadilha que capta, pega o sujeito ao mostrar a sua face de objeto. No quadro de Holbein, o objeto flutuante encenado na figura de um crânio de caveira reflete o cadáver, buraco derradeiro e inequívoco do destino do corpo, e buraco a partir do qual pode advir um sujeito.

O pintor joga com uma certa ambiguidade própria do movimento pulsional. Ele dá à pulsão escópica, ao desejo de ver, qualquer coisa como ““Queres olhar, pois bem, veja então isso!”” (Lacan, 1964/2008, p. 102; staferla, p. 53), veja a boa forma do logro pela falta constitutiva ao olhar. Escapando ao campo da visão, no campo do olhar, não há conformação de significados, (não) há nada, nada além do horror à ausência de garantia no Outro. Revela-se uma imagem oculta, como o branco do olho cego a mostrar a impotência do olho.

Ao olhar pelo buraco da fechadura, a fim de saber sobre o buraco sexual de onde supostamente saiu, um olhar surpreende o sujeito e o reduz a objeto olhado pela referida ausência. O mistério em torno do sexual persiste deduzido da sua condição de foto-grafado (Lacan, 1964/2008, p. 107) antes de poder se colocar a olhar e a grafar. Acerca dessa ausência redescoberta na cena, Lacan estabelece “que o quadro não joga no campo da representação. Seu fim, e seu efeito, estão alhures” (Lacan, 1964/2008, p. 109; staferla, p. 58). É possível situá-lo, e sitiá-lo, fora da aparência, entre o espaço das coisas que olham e o espaço que as olha.

“A pulsão é essa montagem pela qual a sexualidade participa da vida psíquica, de uma maneira que se deve conformar com a estrutura de hiância que é a do inconsciente” (Lacan, 1964/2008, p. 173; staferla, p. 96). Conforme discutimos nesta dissertação, estrutura de

hiância instaurada pelo significante, brecha espacial contornada por alguma tentativa de olhar, de atribuir alguma representação ao que fica sempre irrepresentável. “É no que no aparelho do corpo é estruturado da mesma maneira, dessa unidade topológica das hiâncias em jogo, que a pulsão tem seu papel no funcionamento do inconsciente” (Lacan, 1964/2008, p. 178; staferla, p. 99), representa, parcialmente, a sexualidade.

A própria obra permanece num espaço misterioso. Lacan lembra a despreensão de Freud em resolver qualquer enigma advindo da criação artística. “Ele não pode dizer, ele não sabe o que, ali, para todos, para os que olham ou que ouvem, constitui o valor da criação artística” (Lacan, 1964/2008, p. 110; staferla, p. 58). Com Lacan, a criação continua valorosa numa cultura e designada pela noção freudiana de sublimação.

A obra recoloca em jogo a possibilidade de recortar novamente, de limitar a satisfação da experiência primordial, pelo seu compartilhamento numa cultura. Também conforme discutimos, na produção cultural de uma obra, a sublimação aponta um destino pulsional referente a um excesso indefinido ou a uma sempre aberta redefinição, passível transmitir, mas impossível de estabelecer comunicação. Isto porque torna transmissível um saber fazer com algo originário, remetido ao furo irrepresentável, concernente a cada sujeito enquanto primordial.

A ambiguidade entre olhar e ser olhado, entre as posições alternadas de sujeito e objeto, deixa entrever a obra como apenas *isso*, por assim dizer, nada mais que um movimento em torno da Coisa, manutenção do circuito pulsional escópico. É possível considerar artista e espectador enquanto cúmplices da mesma ambiguidade, criadores do espaço da obra. Novamente a questão, só resta jogar entre uma posição e outra num determinado enquadre, qual seria o mérito da artista? Manter a Coisa exilada, entrevistada por algum clarão? De acordo com Lacan: “O artista opera no plano sacrificial” (Lacan, 1964/2008, p. 113; staferla, p. 60). Nesse contexto, a dançarina “se” ofereceria,

indefinidamente, tornar-se-ia objeto para a exaltação de *das Ding*. Indefinição, impossibilidade de teorização, resta falar acerca da obra de arte através do objeto *a*, objeto *a* que “faz cócegas [chatouille] em *das Ding*” (Lacan, 1968-1969/staferla, p. 117)¹⁹, lisonjeia, afaga, deleita-se – de acordo com as possibilidades semânticas da palavra *chatouiller*.

Se não se trata de tomar a obra no jogo da representação e se há qualquer coisa de alhures, o sacrifício não consistiria justamente em jogar-se alhures? A irreducibilidade do objeto *a* pertence à ordem da imagem, diz Lacan (1962-1963/2005, p. 180), o que falta na imagem, não especular, atrelado à imagem enquanto cena fantasmática, o que sobra na história, objeto da angústia, aponta algo real, afeta o corpo. Esse real “por trás do fantasma” (Lacan, 1964/staferla, p. 27) não remeteria justamente à *das Ding*? O perdido alhures, entre o impossível de ver e o ofuscante, indicaria *das Ding*? Retomando uma citação do primeiro capítulo desta dissertação, “A Coisa freudiana foi o que Freud deixou cair – mas que continua após sua morte, e ainda é ela que conduz toda a caçada, sob a forma de todos nós” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 145). Todos nós, enodados a partir das nodulações freudolacanianas entre as noções de Coisa, objeto e Outro.

A angústia, dependente de um determinado ponto de vista, de um enquadre, montagem cênica da história contada por um sujeito, indica o risco do tamponamento do objeto *a*, proveniente de significação simbólica e imaginária. Então, como seria possível se espantar com *das Ding* pelo olhar? Bastaria considerar que, ainda que enquadrada, a angústia “designa o objeto, digamos, mais profundo, o objeto derradeiro, a Coisa” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 339)? A ausência de representação depende da representação para o espaço do ex-passo irrepresentável. Não há como olhar fora da estrutura de linguagem transmitida pelo significante de uma falha no Outro. Olha-se somente pelo Outro, pela falha. Portanto, no

¹⁹ Esta dissertação não se deterá nos anos 1968 e 1969 do ensino de Lacan. Com o que se detém, é possível tomar a citação como tentativa, sempre falha, de alcançar *das Ding* à medida que essa Coisa segue inalcançável.

momento do rompimento fantasmático, capaz de descortinar o furo estrutural, não teríamos olhos para olhar, diga-se assim. Tratar-se-ia justamente da aposta da dança, jogar à deriva?

De acordo com Vladimir Safatle, no livro *A paixão do negativo: Lacan e a dialética* (2006), “Lacan tenta aproximar a dimensão do objeto *a* não submetida à imagem ao conceito de ‘carne’” (Safatle, 2006, p. 210), o que implica a saída do objeto da cena fantasmática, através da qual o sujeito experimentaria o “*real do corpo*, ou seja, do corpo como carne opaca que não se deixa submeter às formas fetichizadas do Imaginário, nem se corporificar por meio do significante com seu primado fálico” (Safatle, 2006, p. 210). Trata-se da informidade da carne, do corpo sem imagem especular, “espaço do negativo” (Safatle, 2006, p. 280).

A Coisa extrapola qualquer organização espacial, espaça qualquer enquadre em nome do passo primordial, pacto com o não sentido, com o imundo, e deixa de herança o vazio na criação de mais um resto, mais um destroço, “depósito sujo, de uma sucessão de pequenos depósitos sujos justapostos” (Lacan, 1964/2008, p. 117; staferla, p. 62). Em nota de rodapé, Lacan lembra a origem da palavra *coisa*, do latim *causa* (staferla, p. 67), e joga com os termos – a Coisa perdida enquanto causa inconsciente a apoiar, causa perdida – “única chance que temos de ganhá-la” (Lacan, 1964/2008, p. 128; staferla, p. 67). Graças à linguagem, pode-se jogar, perder para ganhar um *pas de sens*, mencionado no segundo capítulo desta dissertação. Perdida essa Coisa, o advento de um ponto de vista corrobora a causa perdida de olhar na busca por descobrir alguma garantia. Entretanto, no buraco da fechadura (não) há nada, há o vazio do buraco fadado ao mistério, daí o salto ao invento, ao artifício da criação.

O movimento de vaivém significante postula e apaga, alternadamente, o não saber em torno da busca por reencontrar “a marca primitiva. (...) a causa autêntica de todo o processo do desejo (...) o objeto derradeiro, abjeto e derrisório”. Por isso o sujeito continua na busca “com seus tempos de suspensão, seus caminhos errados, suas pistas falsas (...) que fazem com que essa busca gire indefinidamente” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 347). Da mesma maneira

que há olhos para (não) ver nada, há pernas para (não) chegar a espaço nenhum, a nenhum ex-passo.

Os tempos pulsionais que, com Freud, esta dissertação exemplifica no âmbito gramatical da pulsão escópica – ser olhado, olhar e fazer-se olhar –, indicam o movimento da constituição de um sujeito. Esses tempos, retomados por Lacan topologicamente, de acordo com o livro da psicanalista Daniela Scheinkman, *Da pulsão escópica ao olhar* (1995), conferem a estrutura de uma montagem ao vaivém do circuito pulsional. No retorno do trajeto da pulsão, no terceiro tempo, a linguagem entra em cena e o Outro intervém no espetáculo corporal. O corpo passa por uma espécie de anamorfose, lido como um rébus, palco para uma encenação na Outra cena, donde advém “um novo sujeito”.

Nesse terceiro tempo, o sujeito aparece ao se fazer olhar porque há um olhar em retorno. O sujeito se vê no espaço do Outro, “ponto de onde ele se olha (...) e de onde ele fala. (...) que ele começa a constituir sua mentira verídica” (Lacan, 1964/2008, p. 143; staferla, p. 77). A espera pelo olhar do Outro como objeto, permite ao sujeito galgar um espaço “no que, no campo do Outro, surge o significante” (Lacan, 1964/2008, p. 194; staferla, p. 109). O objeto pulsional, olhar, inaugura uma dialética entre sujeito e Outro estabelecendo o que não se pode ver, nada mais que uma sombra detrás da cortina. Subscrevendo Lacan (1964/2008, p. 179; staferla, p. 99), o espectador encontra o objeto enquanto ausência, perda. Eis o júbilo e o sentido de esperar o abrir da cortina para depor o olhar num passo de dança.

O movimento pulsional extrapola o corpo, a zona erógena, contorna um vazio, para ao corpo retornar, como meta. No jogo com o olhar, a reinauguração da surpresa de haver algo invisível permite ao sujeito atingir a dimensão do Outro (Lacan, 1964/2008, p. 189; staferla, pp. 106-107), sendo aquele que olha sob o olhar desse Outro, por isso a impossibilidade de ver. É impossível ao sujeito ver-se na posição de sujeito, somente numa inversão, como objeto, para fazer-se olhado. Ao passar pelo campo do Outro, o olhar faz advir um corpo

mediante um corte, “não há nada mais estruturante do que a forma do vaso, a forma de sua borda, o corte pelo qual ele se isola como vaso” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 225). Nota-se a forma antes da (im)possibilidade de atribuir alguma significação, independente da significação. Essa forma diz respeito ao registro da perda do objeto, *das Ding*, a marca da sua ex-sistência, sombra nos supostos reencontros objetais.

O próprio corpo ex-siste à linguagem, algo nele, um pedaço, implica um espaço fora da ordem simbólica e imaginária. Esse pedaço funciona como objeto cedível e doa, “veicula, primitivamente, algo da identidade do corpo, antecedendo ao próprio corpo quanto à constituição do sujeito” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 341). Espaço de linguagem, instaurado por um movimento giratório de vaivém numa torção, como ilustra a banda de Möbius. Nesse espaço, o sujeito se apresenta volta e meia, efemeramente, pelo que na linguagem constitui falha devido ao pacto, como efeito no momento em que a produz.

No campo escópico, o desarranjo entre visão e olhar remonta ao objeto causa e Coisa perdida. Ao mesmo tempo mostra e elide a falha no Outro, evidenciando e mantendo o mistério, uma inquietante estranheza familiar. O movimento cíclico de presença e ausência, de falta do objeto e advento do sujeito, sustenta a possibilidade de mais um arranjo, mais uma composição pulsional. O espanto indicado a partir da ausência na presença do Outro, produz um sujeito fascinado diante do ponto cego ao olhar que, pela emergência do objeto ausente, faz irromper angústia.

É disso a comemoração de novamente se virar, dançar com a própria falha remanescente. Com Pina, passa-se de espectador a cúmplice, partícipe do espaço ex-sistente na cena de dança, dança-se sob o olhar de onde não se vê, pela Coisa. Assim, a “contemplação” de uma obra de dança pode evidenciar a dialética da pulsão escópica. O sujeito dança, assujeitado, reduzido a algo de não sentido, isolado, irrepresentável. Para daí saltar, em suspensão por uma abertura de sentido, e retornar, ao chão, com um outro passo.

3.3 Mais um pouco de olhar ou para onde ir com isso?

O quadro *As meninas* (1656), do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660), também permite arranjos teóricos em torno do olhar. Por entre olhares de figuras da realeza, o pintor aparece suspenso no gesto de pintar, olhando detidamente em direção a um ponto fora do quadro, ao espectador. A invisibilidade constitutiva do olhar permite o laço entre um e outro, de modo a imperar um espaço de dispersão, vazio de representação. O espetáculo se situa num ponto cego, êx-timo ao quadro, espaço invisível de reversibilidade infinita entre o que olha e o que é olhado, o sujeito e o objeto permutam-se indefinidamente.

O filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) dedica o primeiro capítulo do livro *As palavras e as coisas* (1966/1992) a percorrer detalhadamente o quadro. Ele ressalta a dispersão no que a linguagem estabelece de não sentido, com seus limites a partir da experiência de indistinção entre exterior e interior. Nesse contexto, o gesto do pintor revela a impossibilidade de ele, ao mesmo tempo, ser visto, compor o quadro, representar, e ver aquilo que pinta, que representa. “Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis” (Foucault, 1966/1992, p. 20). Uma vez diante do quadro, o olhar do pintor constrange o espectador a participar da cena. O espectador, olhado, vê o avesso da visão do pintor, o verso da tela sob a qual se debruça o ato de pintar.

Dentre variados comentários, Lacan também fala acerca do referido quadro nas lições dos anos de 1965 e 1966. A (dis)função essencial do quadro incide numa questão àquele que, olhado, olha, “o que você tem a dizer?” (Lacan, 1965-1966/staferla, p. 213). Ao procurar alguma resposta ao motivo do quadro, artista e espectador acham uma questão em retorno, tornam-se indagados pelo próprio quadro. Eis o mecanismo da pulsão, de onde na volta em circuito, conforme a estrutura da banda moebiana, o sujeito divide-se (Lacan, 1965-1966/staferla, pp. 213-214) entre o irrepresentável e o que se torna passível representar.

O quadro “é o representante da representação. É o representante disso que é a representação no espelho” (Lacan, 1965-1966/staferla, pp. 229, 238). A tela enquadra o espaço desse representante a partir do qual se define a representação, ou seja, entre sujeito e Outro, a tela fantasmática se interpõe e instaura uma divisão entre aquele que vê, no engodo da aparência especular, e aquele que olha, através do objeto *a* não aparente. Para além de domar o mau-olhado, o quadro monta uma armadilha ao olhar, inclui sujeito e objeto em reversibilidade.

Capturado pelo quadro, aquele que olha penetra na cena, entra no jogo de fazer-se olhar. Entre o que olha e o que é olhado, há uma hiância mantenedora do mistério, um ponto de fuga ao infinito representado no plano. Velázquez pinta o quadro dentro do quadro, uma espécie de recorte no quadro, de modo que a cada tentativa de ver, o olhar escapa, desabilita qualquer significação e enquadra justamente a impossibilidade. Em torno desta, o quadro propõe uma volta pulsional, “faz ver” (Lacan, 1965-1966/staferla, p. 215) sua estrutura, sua montagem escópica; o espectador inicia uma outra volta, em retorno, e insiste na mostração. Assim, de volta em volta, o movimento pulsional tenta circunscrever algum objeto, incapaz de representá-lo. Fica o contorno do vazio exposto como se fosse algum enigma a desvendar por aquele que se detém, que se deixa aprisionar e interrogar pela tela.

Em meio a um jogo de luz e sombra, o quadro pintado por Velázquez faz restar o objeto *a*, que se desprende do campo visível. Os olhares em jogo perdem-se em algum ponto invisível (Lacan, 1965-1966/staferla, p. 217), exterior ao quadro, mas, ao mesmo tempo, dentro, compondo-o. Esse ponto, abertura, fenda, janela escavada na linguagem, através da qual se enlaçam sujeito e Outro, Velázquez ilustra no quadro. O avesso da tela sendo pintada indica o espaço desse ponto no seu funcionamento estrutural, de furo, o qual requer inscrição significante para colocar-se em jogo a causar algum desejo de olhar e abrir possibilidade para o sujeito recortar sua própria janela, pintar a sua própria história. O sujeito não se constitui

com objetos positivados, mas através da falta, obscena, por assim dizer, fora da cena, no significante que lhe chega do Outro.

O recorte diz respeito ao fantasma, tela de suporte à ausência enquanto furo estrutural de linguagem. Essa ausência, tomada como perda objetual, inaugura o movimento pulsional pelo qual se circunscreve a demarcação do campo escópico. A fim de velar essa ausência e reencontrar o objeto, o sujeito inventa um arranjo fantasmático a partir da leitura do traço, “tatuado em sua cabeça raspada enquanto ele dormia”. De signo à significante de uma falta no Outro, o traço suporta o campo escópico e a representação do sujeito para outros significantes. Depois da leitura, o sujeito passa à escrita, escreve o seu enredo por entre a armação pulsional.

Acontece que ao se pintar na cena, Velázquez subverte a estrutura do fantasma. O impossível de ver-se de onde se olha divide-o em sujeito e objeto – o pintor, que olha, e o modelo pintado, que é olhado. Velázquez faz mancha no próprio quadro. Ele pinta, no mesmo espaço, o que encobre e o que produz o quadro, o sujeito e o objeto, o direito e o avesso no mesmo quadro. Ele dá a ver algo como “tu não me vês, lá, de onde te olho”, “lá” está elidido, um espaço aberto, intervalo no qual o objeto *a*, em suspensão, aparece em queda (Lacan, 1965-1966/staferla, pp. 235, 239) e convoca à invenção de uma outra posição no laço com o insabido inconsciente, ou seja, uma outra ficção, uma outra experiência capaz de dar corpo à linguagem.

A falência fantasmática cede espaço a um limite de impossibilidade lógica. Não é possível ver completamente, saber totalmente, por um motivo estrutural de linguagem, só resta a célebre insistência de um monte de semi, semi-ver, semi-saber, semi-dizer a verdade. Esse monte indicaria o real. “A tela não só esconde o real, mas ao mesmo tempo indica-o” (Lacan, 1965-1966/staferla, p. 230). Ao invés de sustentar uma janela, a obra propõe a

sustentação de um não saber, ou de um saber falhado, insabido, já que uma parte do mundo escapa, elide-se na impossibilidade de ver o espaço onde se está a olhar.

Portanto, pela tela o real se descortinaria. Na vertigem do desenquadre, na impossibilidade de adotar um ponto de vista, o olhar mergulharia num espaço aberto, obscuro. Na obra da Pina, a desconstrução da representação corporal dos belos passos força os limites de uma suposta edificação corporal. Uma postura desfalecente incita o espanto, real diante da perda dos contornos de um espaço tão estranhamente familiar: o corpo.

Corpo em excesso, sem moldura especular, é como se passasse a coisa sem nome, excluída da circulação linguageira. Apesar da possibilidade de logo refazer os litorais corporais ao restabelecer um limite ao olhar desde o qual se monta uma representação, a permanência do enigma de ser olhado ameaça o encontro fascinante inquiridor do sujeito acerca do seu fazer com o dom de linguagem. Esburacando a imagem narcísica, o pedaço fragmentado de corpo pode desestabilizar e colocar em xeque a condição linguageira do sujeito.

Cafe Müller, a partir do pedaço êx-timo poderia despertar o corpo de sua alienação especular e viabilizar espaço para um outro passo no compasso de um saber ainda inédito? De acordo com esta dissertação, é provável que a dança compõe um passo com esse pedaço, contornando o vazio do que resta do passo de entrada na linguagem. E faz desarranjando-o para novamente enjambrá-lo desde um outro ponto de vista, ou seja, coreografa através de um jogo no despedaçamento especular. E, assim, do passo doado pelo Outro, o sujeito repassa, torna-o seu passo, passo de dança. O tal outro ponto de vista só é possível porque a dança (não) comunica nada e, assim, transmite uma coreografia capaz de leitura. De acordo com a pesquisadora Marcia Almeida, “não há significado atribuído aos movimentos dançados” (Almeida, 2015, p. 89) porque a dança não possui um vocabulário comunicativo passível de

tradução, “embora sua expressão possa produzir afetos (...) segundo a experiência de quem vê” (Almeida, 2015, p. 90).

Nesse contexto, o corpo seria palco, objeto e sujeito na dança? É possível delimitar um espaço para o corpo que dança? “É a dança que confere um caráter ainda mais irreal ao corpo enquanto objeto” (Jeudy, 1998/2002, p. 66), escreve o filósofo e sociólogo francês Henri-Pierre Jeudy (1945-) no livro *O corpo como objeto de arte* (1998/2002). Apesar das tentativas de decifrá-la, a dança não se encerra na figuração, mas, sim, ultrapassa “qualquer sentido totalmente objetivável” (Jeudy, 1998/2002, p. 67). A dança

desafia o processo de representação (...). Sua manifestação efêmera, muitas vezes irruptiva, não oferece jamais uma significação totalmente objetivável, não estando os movimentos do corpo sujeitos ao código que parecem, contudo, predeterminá-los. (...) na dança o movimento entrega-se por si mesmo e logo desaparece no vazio de onde ele surgiu. (...) a dança faz esquecer o corpo (...) zomba da leitura de seus próprios códigos e, por isso, torna ultrapassadas as tentativas de interpretação. (...) O corpo dançante revela o poder das linguagens não-verbais (Jeudy, 1998/2002, pp. 66, 67).

As proposições de Jeudy reiteram as discussões da presente dissertação. A dança (não) representa nada, “é uma ‘linguagem intermediária’, (...) linguagem de passagem (...) linguagem ‘anterior às palavras’ (...) rompendo a relação especular que está na origem do espetáculo” (Jeudy, 1998/2002, pp. 68, 69). A dança enfatiza o movimento de “retorno ao próprio nascimento do simbólico pela desconceitualização do corpo” (Jeudy, 1998/2002, p. 68). Segundo esse autor, a criação artística sempre esteve às voltas em redescobrir o corpo numa espécie de anterioridade especular, antes do limite da representação, “um corpo mítico” (Jeudy, 1998/2002, p. 80), purificado de estereotípias impostas por sistemas culturais. Trata-se de conservar um mistério em torno do corpo. Mistério portador de uma cifra impossível de

desvendar e, por isso, propulsor de sempre algum movimento capaz de romper estereótipias. “Assim, o corpo mantém-se como a base do idealismo estético” (Jeudy, 1998/2002, p. 181).

Aos passos da história de uma cultura, marcar o corpo com tatuagens, brincos, enfeites, atesta a busca por se fazer um corpo a partir da inscrição de um contorno para o olhar, como o quadro. Nesse contorno, um ponto inapreensível situa litorais a reconstituir uma diferença como possibilidade do advento de “um novo sujeito”. Ou seja, o corpo é palco para a inscrição significativa capaz de representar um sujeito, arrancá-lo do Outro e separá-lo do resto *abjeto* (Lacan, 1962-1963/2005), da face desprezível do objeto. Tal reconstituição indica a potência inventiva de algo corporal misterioso, pronto a engendrar uma escrita com o impossível, uma coreografia, no caso da dança. Com a pulsão escópica, na condição reflexiva do “se fazer olhar”, a dança pode dar corpo à irredutibilidade do objeto pulsional ao inventar um passo através do qual, efemeramente, satisfaz-se num intervalo, numa leveza, alívio ao olhar.

Paradoxalmente, essa invenção enquadra e desenquadra o olhar. Por meio de um jogo, de um trocadilho, de um equívoco entre o engodo imagético e *das Ding*, a sublimação diz respeito a uma desmedida, a um movimento pulsional desviado de uma suposta meta, transgressor na ultrapassagem do recalçamento. Em vez de manter recalçadas as moções pulsionais perverso-polimorfas para ingressar no mundo cultural, a sublimação torna compartilhável o horror da falha estrutural.

Conforme o segundo capítulo desta dissertação, Lacan situa o “campo da Coisa” (...) “na origem da cadeia significante” (...) “onde se produz a sublimação” (Lacan, 1959-1960/staferla, p. 170). Na origem, espaço pré-histórico, alhures, a possibilidade de invenções impulsiona a repassar uma suposta experiência de satisfação primordial. Esse repasse implica a transgressão, um salto na direção do furo central, deflagrando a inutilidade de se aceder ao vazio da Coisa. Fica-se a ver vazios, por assim dizer. Na obra *Cafe Müller*, o corpo da

dançarina se descola de sua forma usual, re-torna-se coisa sem medida, sem nome para, novamente, rearranjar um fazer corporal e limitar um sentido para a satisfação.

Em entrevistas e relatos de dançarinas da companhia *Wuppertal Tanztheater* e da própria Pina (Fernandes, 2000), a dança convoca o olhar a deixar-se conduzir pelo ilimitado em passos insistentemente repetitivos, até a invenção de um outro passo. Num salto, o passo usual, familiar, se esgota de tanto repetir-se, e daí é possível dançar, lá de onde não se sabe, de onde há desconhecimento, estranhamento. Na obra *Cafe Müller*, Pina conta com a repetição de movimentos levados ao extremo limite de exaustão corporal. As dançarinas repetem passos excessivamente estereotipados até um certo esgotamento, até perderem significações e passarem a passos desconhecidos, a algo que, num gesto, permite a criação de um outro passo.

A dança da Pina mostra o potencial inventivo da repetição. Esta não serve para confirmar movimentos familiares, ao contrário, serve para torná-los estranhos, para desestabilizá-los até alçarem voo num salto em direção aos trilhamentos do passo primordial para comemorá-lo como criação, como possibilidade infinita de mais um outro passo. No gesto de dar o passo seguinte, não há completude ou correspondência entre um passo e outro, há incompletude, mostraçãõ de não sentido, de onde é possível olhar.

Nas palavras de Fernandes (2000), a repetição na dança da Pina expõe “ruptura, em vez de correspondência entre expressão e percepção”, provoca “mudanças nos eventos ou sequências, insistindo na constante perda da dança em sua natureza performática” (Fernandes, 2000, pp. 32, 42). Não há natureza na arte da dança capaz de se sobrepor à linguagem. Para dançar, a técnica é imprescindível a fim de esquecer-la na apresentação do passo não apreensível.

De acordo com Didier-Weill (1995/1997), a repetição é interrompida quando o sujeito se depara com a possibilidade de um outro passo na mesmice do mesmo. Ele se depara, se espanta, desperta com o ponto de origem radical, o qual não viabiliza repetir mais uma vez,

pois não há modelo nesse ponto. Ou, há o modelo único da Coisa enquanto pura perda, oferecido pelo vaso como primeiro significante modelado. Só resta contorná-la, remodelar o vaso, recomeçar com outro passo. É possível lembrar Lacan quando considera *das Ding* a exigência primeira, a tendência inconsciente de retorno sempre ao mesmo lugar (Lacan, 1959-1960/2008, p. 94). Nessa experiência de roda, de embriaguez dionisíaca, girar permite dar corpo a uma nova improvisação com o Outro.

Murce (2006) reitera o quanto a repetição viabiliza a criação de um corpo outro. Repete-se pelo impossível de representar, excesso pulsional a possibilitar “a suspensão do material recalcado” e, assim, mostrar, na Outra cena, “uma nova combinação, uma nova seleção de significante, de letra, que vão passar a compor a escrita poética que é o corpo do ator” (Murce, 2006, p. 165). Murce ocupa-se da letra enquanto desprovida de uma função representativa, que se lê à medida que aparece e, no mesmo instante, desaparece.

Em sua dança, Pina diz “reduzir cada vez mais, até sobrar apenas coisas pequenas, simples” (Bausch citada por Hoghe, 1980, p. 53). Reduzir ao ponto de perda de representações, de liberdade e horror ao movimentar-se pelos orifícios. O corpo apresenta sua “coisidade”, por assim dizer, apresenta-se como possibilidade de contornar o vazio da Coisa. “É por isso, precisamente, que o real é, no sujeito, o maior cúmplice da pulsão – à qual só chegaremos por último, porque, só percorrido, esse caminho nos poderá conceber do que ele retorna” (Lacan, 1964/2008, p. 73). O despertador do sujeito diz respeito à pulsão que não cessa, insiste, apela ao corpo.

3.4 Passo à comemoração

Ainda sobre o tal ponto, esta dissertação insiste com Didier-Weill (1995/1997) quando ele enfatiza a experiência do espanto enquanto efeito de uma indeterminação ocasionada pelo “significante da *Verblüffung*, que Freud isola em *O chiste e suas relações com o inconsciente*,

e que Marie Bonaparte traduz como ‘significante siderante’” (Didier-Weill, 1995/1997, p. 17). Através desse significante, comemora-se o pacto com o Outro. Enquanto “passador possível do real” (Didier-Weill, 1995/1997, p. 23), o significante siderante transmite a passibilidade, a possibilidade de passar a uma abertura ilimitada. Tal abertura impõe uma experiência espantosa de repassar ao primeiro passo.

No texto freudiano (Freud, 1905/2007), o *witz*, intraduzível, espanta e, ao mesmo tempo, provoca riso por descortinar a hiância inconsciente que, se não pelo *witz*, permaneceria culturalmente inaceitável. Através de jogos de linguagem, estabelecendo três lugares – o autor, o destinatário e o espectador –, brinca-se com a falha constitutiva. No equívoco, por entre significados convencionais, o espanto devido à perda desses significados, produz uma escansão no sentido de uma “determinada orientação” ao “contraste de representações, do sentido no sem sentido”, ao jogo entre “confusão e iluminação”, ao “duplo sentido”, à “falta de sentido” (Freud, 1905/2007, pp. 1031, 1032). Brevemente, abreviando palavras e reduzindo significações (Freud, 1905/2007, p. 1032), o *witz* diria respeito ao insabido inconsciente a indicar o furo estrutural.

Freud refere-se a estudiosos da sua época para se lançar na temática em pauta. Através de citações, arrisca constatações preciosas para a discussão provocada por esta dissertação. Além do filósofo Theodor Lipps (1851-1914), Kuno Fischer (1824-1907) é citado ao considerar que “‘a liberdade estética consiste na observação jocosa das coisas’ (...), contentamo-nos com o gozo que nos proporciona sua contemplação” (Freud, 1905/2007, p. 1030). Através do “contrassenso”, é possível “restabelecer antigas liberdades e descarregar o sujeito do peso das coerções impostas pela educação intelectual” (Freud, 1905/2007, p. 1100). Essas antigas liberdades indicam o espanto provocado pela ininteligibilidade diante de uma palavra desconhecida, siderante porque misteriosa.

O riso advém quando o sujeito a toma, ambígua, na abertura de significações, de modo a não saber exatamente quem ri e do que ri. “Esse riso é resultado de um processo automático”, uma repentina “ausência” (Freud, 1905/2007, pp. 1116, 1124) surpreendente e, por isso, impassível de repetição. Perante uma impossibilidade de falar precisamente o que se passa na referida ausência, Freud constata a presença de uma inacessibilidade. Durante a surpresa siderante, a fala fica em suspensão, o sujeito fascina-se por algo que, inacessível, não admite palavras para explicar. Acontece uma escansão, uma ruptura entre o que ele contava para se representar e o que é convocado a inventar se quiser se arrancar da sideração, o que ele contava não serve mais para efeitos de significação.

Nessa ruptura, paralisado, dança porque conta com o significante para levantar voo (Didier-Weill, 1995/1997, p. 81) e, em seguida, parar de dançar. Como ocorre no *witz*, na arte o sujeito assume o significante siderante enquanto experiência espantosa de perda do suporte da fala e da imagem, de subtração do corpo à gravidade. Sem representação para o furo estrutural, “o sujeito siderado (...) ‘é’ pura falta. (...) ele *apresenta* essa falta” como furo impossível de inscrição, “eficácia própria a esse significante, (...) o significante siderante se encarrega do ininscritível” (Didier-Weill, 1995/1997, pp. 177, 181).

Encarregando-se disso, a sideração provoca um “remanejamento” porque faz surgir uma “nova articulação em que se revela o verdadeiro segredo que é *das Ding*. (...) sem que haja por isso afeto de angústia.” Coisa que, “por excelência”, “só se recebe na surpresa” (Didier-Weill, 1995/1997, pp. 197, 198). Sem angústia por não haver tentativa de completude, o remanejamento aconteceria pela sublimação que, espantosamente, prestaria um elogio à Coisa e comemoraria o pacto primordial, do qual não há representação.

Ao comemorar o impossível de representar, a dança faria jus ao advento do sujeito no que lhe resta de pedaço, fundamentalmente próprio, na cena do inconsciente. Do especular ao irrepresentável, faria a Coisa sair dos bastidores para surgir no placo enquanto vazio. Daí o

referido advento, como se o sujeito fosse convocado a dizer “não sou [apenas] isto”. Com o cadáver em potencial, é possível jogar, jogá-lo, tornando-o invenção em potencial.

Que o real do corpo possa existir para a palavra que o habita significa que ele pode ser habitado por uma alteridade que, o arrancando do fato de não ‘ser’ só o que ele é, o assujeita a um alhures capaz de erguê-lo até um ser outro que o dele próprio. Não será jogando com a dimensão desse ‘alhures’ que o corpo pode dançar e transmitir esse para além da gravidade e do visível pelo qual a existência do que pode haver de imaterial e invisível nos é outorgada? (Didier-Weill, 1995/1997, pp. 44-45)

Essa questão remete ao imundo, ao tempo pré-histórico, de um espaço fora da história, à transmissão misteriosa de um enigma pelo inacabamento, incompletude da lei simbólica. Um pedaço não foi tocado pela palavra e resta como monstruoso, ponto potencialmente fascinatório, ponto de encontro com a fixidez do cadáver, anulado pela dança através do movimento de “assumir a justeza simbólica do significante siderante” (Didier-Weill, 1995/1997, p. 107), assumir a falta no significante a partir da qual se dança, ou semi-dança.

3.5 Breve nota

Especificamente para investigar a dança, Didier-Weill (1995/1997) escreve acerca da pulsão invocante. Devido ao percurso desta dissertação, optamos seguir com algumas anotações enroscadas com as já situadas. Um estudo acadêmico debruçado na dita pulsão requer uma outra pesquisa.

Segundo o autor mencionado, a comemoração da dança atrela-se à “nota azul” (Didier-Weill, 1995/1997, p. 250), nota musical inscrita logicamente antes da inscrição da palavra pelo Outro. Inscrição primordial remete ao traço especial, diferencial do sujeito, em oposição aos demais traços. Essa nota “*não representa* ainda o sujeito, mas *nomeia* o que ele tem de

real”, transmite “um ritmo” (Didier-Weill, 1995/1997, p. 241) através do qual se dança. Dança, perdido, assujeitado, porque ainda não há palavra; e dança, se achando, por assim dizer, se fazendo dançar, comemorando essa primordialidade.

A referida nota invoca a Coisa que, por reviravolta pulsional, torna-se Coisa invocante do movimento. Quando soa a nota, o sujeito, acreditando escutá-la, espanta-se ao se notar escutado. Abre-se um espaço ilimitado, a partir do qual o sujeito se lança a se arrancar dessa imensidão e, depois, com a obra, a comemorar sua invisibilidade e a imaterialidade corporal com alguma criação. Em entrevista à psicanalista Betty Milan, disponibilizada no endereço eletrônico <http://www.bettymilan.com.br/artigos/publicados/90-49-didier.htm>, e em seu livro intitulado *Invocações* (1998/1999), Didier-Weill explicita que a nota azul refere-se ao modo como o pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863) nomeia uma nota especial, propiciadora do máximo de surpresa, em carta ao pianista polonês Frédéric Chopin (1810-1849). Essa nota alude, ao mesmo tempo, a uma cor e a um estilo musical, ao olhar e à voz. Com ela, Didier-Weill enfatiza a sua aposta em reencontrar meios capazes de espantar, de surpreender, através de uma experiência de desconhecimento subitamente renovada.

Devido à passibilidade à Coisa, a dança disporia de possibilidades indisponíveis à palavra? Didier-Weill (1995/1997) corrobora os estudos citados no primeiro capítulo desta dissertação quando versa acerca de danças rituais, nas quais se torna oportuno ao sujeito refazer o pacto com o Outro. Esse refazer, segundo ele, depende do único encontro possível entre sujeito e Outro, encontro para comemorar o desencontro viabilizado pelo dom do que não se possui, pela impossibilidade de situar qualquer objeto de troca entre eles senão pelo objeto *a*. Nesse contexto, o corpo na dança estaria remetido a uma espécie de dança primordial, dança ao puro ritmo de uma voz que (não) significa nada. Sendo assim, através da dança acederia-se à Coisa para renomeá-la *a*, contando com o Outro no recomeço da contagem de uma história, do rearranjo de uma cena.

Pela “extimidade”, o corpo dança habitado por uma invocação, “como se” soubesse aonde vai dançando, vai a alguma parte, “guiado” por um “ponto azul” à espera da “nota azul”. Essa espera situa um porvir possível, convoca o sujeito como possibilidade de “ir em direção a” (Didier-Weill, 1998/1999, p. 17). A dança exaltaria o pedaço imaterial do corpo por intermédio da pulsão invocante quando o sujeito se deixa escutar por uma musicalidade, que o convoca a respondê-la dançando. A partir dessa resposta, surge “um novo sujeito”, o sujeito invocante, como se ele fosse o inventor da música. “Insisti sobre o *se* e sobre o condicional que está ligado a esse *se* – não estamos delirando –, tudo se passa como *se*” (Didier-Weill, 1996/2014, p. 64).

Portanto, pelo processo sublimatório, a dança exporia a condição primordial do sujeito, de olhado pelo Outro. O sujeito que se envereda nesse destino pulsional contaria com o significante primordial da falta, que lhe chega desse Outro, para se fazer olhar. Ele se faria saltar suportado por esse significante, de modo que à experiência de imaterialidade corporal, sobreviria a experiência de retorno à gravidade.

Segundo Didier-Weill (1995/1997), não há defasagem temporal entre a musicalidade e a dança. A dançarina não decodifica a mensagem recebida do Outro para codificá-la em mensagem emitida na dança. A ela interessaria justamente o vazio nessa mensagem, por isso a justiça, a justeza do laço com esse Outro. A comemoração implicaria, então, recomeçar a partir do significante primordial, no espaço alhures, espaço êx-timo, no qual o corpo ex-siste. Espaço em branco, diga-se assim, achado pela dança, confirmaria a (in)determinação significante do corpo ao mesmo tempo em que o ultrapassaria, deixando o corpo em flagrante despedaçamento, sem uma imagem inteligível. E, durante a efemeridade de um clarão, “tudo se torna de novo possível porque, neste ponto onde reencontro minha indeterminação, vejo-me chamado a fazer a escolha de um significante que me arrancará deste indeterminado infinito, representando-me de modo finito diante dele” (Didier-Weill, 1995/1997, p. 301).

Esse significante irreduzível, de puro não-senso, determina e porta a “infinetização do valor do sujeito, de modo algum aberto a todos os sentidos, mas abolindo todos, o que é diferente” (Lacan, 1964/2008, p. 244). Se o sujeito não está desde o início, ou seja, se ele precisa contar com o que lhe chega para advir, a conta começa com zero, por isso a possibilidade infinita de valor. E, justo pelo assujeitamento, essa possibilidade seria, ao mesmo tempo, limitada pelo significante primordial. Nomeia-se “primeiro”, “primordial” a partir de uma lógica instaurada quando o sujeito advém na hiância – posto que se há sujeito é do inconsciente – da estrutura de linguagem pelo significante (Lacan, 1964/2008, p. 267), precisa da linguagem para se contar.

Deste modo, seria possível comemorar a pista do Outro quando se despista de si mesmo. Comemorando essa pista, reencontrar-se-ia não o que se esqueceu, mas que se esqueceu. O sujeito jamais consegue apreender o significante que o determina porque esse significante determina o seu lugar na história, lhe resta contar com esse significante enquanto símbolo de ausência. Ele o aceita com a promessa de obter algum sentido, e encontra o movimento de um significante a outro.

A dança da Pina

não alude a um tempo linear progressivo, nem de volta a um estado de unidade primordial; não confirma nem apaga as construções sociais do tempo e do espaço sobre o corpo. (...) rompe com a evolução do aprendizado e com a representação, trazendo o vazio em vez da completude (Fernandes, 2000, p. 126).

Ao assumir o corpo na insistência estranhamente familiar a indicar o irrepresentável, Pina põe em questão a autoria da obra. Qualquer um poderia dançar, basta, de saída, dançar no laço com o Outro. A obra situa-se num gesto, o de torção, de deixar à mostra a estranheza íntima e, por isso, furta-se ao intento de descobrir elementos especificamente da artista.

Alhures, numa espécie de exílio, a artista renuncia ao seu espaço em prol do furo estrutural, ocorrendo um esvaziamento da posição de sujeito no ato de criação. Alguns movimentos começam antes da entrada no palco, sendo impossível saber onde começam e onde terminam. Em *Cafe Müller* (1978), a “última cena não traz fechamento e descanso, mas incita continuação” (Fernandes, 1995/2007, p. 195). Se há cena é impossível sabê-la, estranha e familiar, concerne a cada sujeito enquanto Outra cena.

No próximo capítulo, esta dissertação apresenta ainda algumas tentativas de teorizações acerca do corpo e da dança. Essas tentativas ressaltam o mistério em torno de falar do corpo, de fazer algo com ele, de fazer algo do corpo e pelo corpo. Disso, é possível entrever aberturas para sempre mais algum olhar, mais algum fazer.

Capítulo 4

Para onde se vai dançando?

*É como se fosse toda vez uma peça diferente
e ao mesmo tempo a mesma, única.*
Pina Bausch²⁰

Neste capítulo, enfatizamos o mistério em torno do corpo, para o qual não haveria resposta possível. Através de estudos da filosofia, novamente, questionamos formulações teóricas acerca da dança. Na impossibilidade de designá-la em uma ou em outra formulação, indicamos um espaço utópico.

Por passos, passagens e passadas, passa-se para onde, afinal, com a dança? Com a argumentação da presente dissertação, a dança passa efemeramente a uma infinitização, ao exaltar *das Ding*, a fim de (não) passar a nada. Pina, assim como Lacan, explora o equívoco, a falta de correspondência entre significante e significado, jogando com uma multiplicidade de contrassensos. Passagem, exploração, jogo, movimentos transmissíveis da passibilidade comemorativa do retorno ao primeiro passo para, daí, advir o gesto de alguma criação.

Por vezes queremos falar de qualquer coisa e chegamos lá muito perto. Mas compreendemos também que é tão importante que parece estúpido só o fato de mostrar. Então, é como se a vestíssemos com outra coisa, porque mostrá-la parece-nos arriscado, temos medo. É algo demasiado grande. Há algo de muito mais sério do que aquilo que o público, em geral, pode ver. É como se houvesse sempre um grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que serve para nos escondermos (Bausch citada por Lima, 2008, p. 20).

²⁰ Bausch citada por Durán, 1994.

Arrisca-se em direção à monstrosidade de algo “grande”, “sério”, conflitante para o olhar. Misterioso, esse algo insiste desde o primeiro capítulo desta dissertação. Talvez por isso o corpo como amostragem, porque feito e efeito de desconhecimento, de engodo especular, com ele conta-se sempre pelo mistério e, assim, pode-se jogar.

Para Lacan, sobretudo nos textos *A coisa freudiana* (Lacan, 1955/1998) e *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (Lacan, 1960/1998), o mistério remete a ritos secretos, sagrados, transmitidos a cada vez àquele recém-chegado numa cultura. Transmitem-se possibilidades de passar a compartilhar das coisas culturais, passibilidade à cultura, espécie de potência, de *savoir faire*, de “ostentação do *phallos*”, como nos lembra Bourcier, mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. É presumível remeter esse mistério ao significante, a partir de Lacan, porque despojado de significado, impõe-se misteriosamente.

O recém-chegado, quando se vê sem garantia, objeto à mercê do significante de uma falta, agarra-se ao mistério para aparecer, para se fazer (in)visível e dizer que há alguém. Eis a vitalidade da ostentação, do enjambre de um *savoir faire* com o insabido. Do significante misterioso se faz potência criadora, fecundidade, como escreve Bourcier.

Conforme esta dissertação, a noção de sublimação permanece misteriosa porque deixada em aberto por Freud, inconclusa, e porque conta-se com ela para tentar versar acerca de algum grande feito. Noção sempre às voltas com mais alguma criação, mais alguma formulação teórica que ressalta o inacabamento e a fissura. “Fissura” implica rachadura, hiância, e também, justamente por isso, implica investimento extremo, impulso extremo.

Efeito de uma sublimação, o vaso, aquele objeto culturalmente valorizado, carrega bem e mal. Bem, porque diz respeito ao que o sujeito tem para contar enquanto herança, bendito vazio através do qual pode advir. E mal, porque vazio, (não) tem nada, (não) há nada dentro do vaso, maldito. O preenchimento depende do sujeito. Não se tem notícias do vazio

antes do advento de um sujeito. Pelo buraco que comporta, o vaso carrega também algum mistério, assim como o corpo, conforme o terceiro capítulo desta dissertação. Nesse sentido, vaso e corpo tratar-se-iam de significantes. Significantes transmitidos, recebidos por doação, requerem um ponto de vista para se falar deles e com eles.

Esse vazio impõe-se nas considerações da Pina e demais autores citados nesta dissertação. Talvez por isso a dançarina nada saiba falar acerca da criação. Ela não sabe a dança que dança, a obra espanta também a artista, e a convoca, como o faz com os espectadores, a um reenlace e a um relance. Dispensando a boa forma corporal imagética, a obra reenlaça pela deformação e relança precisamente pelo seu pedaço misterioso. Corpo esburacado, ofusca pelo cadáver, pela impossibilidade de representá-lo completamente até à carne, por assim dizer. Se ela dança, dança se esquecendo do olhar fascinante capaz de imobilizá-la.

4.1 Sem saber

Acerca da impossibilidade de falar da dança, o filósofo francês Alain Badiou (1937-), no livro *Pequeno manual de inestética* (1998/2002), dedica um capítulo a ela. Começa citando o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), a quem a dança diz respeito à imagem de um pensamento leve e refinado, sutil, oposto ao “espírito de peso”, à vulgaridade do corpo. Este aparece contido no movimento de intensidade ideativo, por isso

é um corpo de antes do corpo. É esquecimento (...). É um novo começo, porque o gesto da dança deve sempre ser como se inventasse seu próprio começo. Brincadeira, é claro, pois a dança liberta o corpo de qualquer mímica social, de qualquer coisa séria, de qualquer convenção. (Badiou, 1998/2002, p. 80)

Nietzsche versa em oposição a qualquer êxtase primitivo, dionisíaco, carnal. Badiou não se restringe a essa versão, sugere a dança como “a metáfora de que todo pensamento

verdadeiro depende de um acontecimento”. Acontecimento, conceito central para esse filósofo, indica um surgir no que aparece para desaparecer, marcando a permanência de uma indecisão “entre o gesto e o não-gesto. (...) entre o ter-lugar e o não-lugar. A dança compõe-se de gestos, que obsedados por sua retenção, permanecem de certa forma indecisos” (Badiou, 1998/2002, p. 84). Indecisos porque antes de um nome, única maneira de escrevê-los e fixá-los como marca de um acontecimento.

Segundo Badiou, a partir dessa escrita, pode-se contar um antes e um depois. Mas se a dança está antes de um nome, nela há “algo de pré-temporal”. Ela “suspende o tempo no espaço” e, por essa suspensão, “a dança representa o acontecimento antes da denominação (...), em vez do nome, há o silêncio” (Badiou, 1998/2002, pp. 84, 85). Ainda citando o autor, elogia o poeta francês Étienne (Stéphanhe) Mallarmé (1842-1898), pelos princípios “relativos à ligação da dança com o pensamento”, e os enumera em forma de lista.

1. a obrigação do espaço;
2. o anonimato do corpo;
3. a onipresença apagada dos sexos;
4. a subtração a si mesmo;
5. a nudez;
6. o olhar absoluto. (Badiou, 1998/2002, p. 86)

Badiou comenta cada um desses princípios. Para esta dissertação, interessa o primeiro no que tange ao espaço forjado a simbolizar espaçamento ilimitado. Quanto ao segundo, “o corpo dançante nada *representa*. (...) nenhum papel o recruta, é o símbolo do surgimento puro”, induz um sujeito impessoal que surge depois do acontecimento. Sobre o terceiro princípio, a dança guarda o sexual no sentido de presença e ausência. Acerca do quarto, a dançarina não sabe a dança que dança. “Seu saber (que é técnico, imenso, conquistado dolorosamente) é atravessado, como nulo, pelo surgir puro de um gesto. (...) A dançarina é

esquecimento de todo seu saber de dançarina”. Ela apresenta a indecisão do gesto ao dispor do corpo “como se ele fosse *inventado*. De modo que o espetáculo da dança é o corpo subtraído a todo saber de um corpo, o corpo como *eclosão*”. É assim que Badiou cita o quinto princípio, explicando a pouca importância do corpo no “empiricamente”, o corpo está no “em essência”, ou seja, nu de conceitos, sem associação com coisa nenhuma, envolto no seu próprio acontecimento. E o sexto princípio refere-se ao espectador, impessoal, um “*voyeur*” (Badiou, 1998/2002, pp. 87, 90, 91).

E, mais, a dança, “absolutamente efêmera (...), detém a maior carga de eternidade. (...) A eternidade é o que conserva o desaparecimento”. Badiou arremata os princípios de Mallarmé com a constatação de que a dança não é uma arte, mas torna possível a arte no corpo, “corpo-pensamento”, mostrando-o capaz de arte. Para esse autor, a dança responde à questão do filósofo irlandês Baruch Espinosa (1632-1677) – “Do que um corpo é capaz?” A dança incide o infinito das verdades históricas na finitude corporal, proporcionando “*uma vertigem*”, sem nome, incessantemente a renomear um acontecimento (Badiou, 1998/2002, pp. 92, 94, 95). Com a presente dissertação, se a dança responde do que um corpo é capaz, seria capaz *disso*, de movimento pulsional.

De todo jeito, os princípios citados referem-se à dança enquanto metáfora do pensamento, com Mallarmé e, com Badiou, do acontecimento. Badiou, apesar de não se deter na metáfora, estuda a dança como os demais filósofos citados, conforme atesta uma dançarina e pesquisadora francesa, Marie Bardet, no livro *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia* (2011/2014). Frequentemente, entre os filósofos, ocorre uma vacilação “nessas comparações entre leveza e peso, metáfora e percepção, pieguice e inocência” (Bardet, 2011/2014, p. 39). Essa filósofa verifica que a dança, devido à efemeridade, apresenta o problema da apreensão de objetos, para a filosofia, problema decifrado por Sócrates dançando em frente ao espelho no *Banquete* de Xenofonte.

É assim também com o filósofo francês Paul Valery (1871-1945). Aos passos de Mallarmé, no livro *Degas dança desenho* (1938/2012), sugere a dança como metáfora do pensamento, a dança mostra “Medusas”, de modo algum mulheres, “mas seres de uma substância incomparável, translúcida e sensível, carnes de vidro (...), se deformam, desaparecem, tão fluidas” (Valery, 1938/2012, p. 33). Em *A alma e a dança* (Valery, 1921/2005), afirma a dança como movimento misterioso, leveza absoluta, desprovida de qualquer solidez, abstraída do peso do chão e do peso corporal. Mas, por entre teorizações fascinadas, destaca o chão, complicando a imagem leve, forçando a filosofia a ensaiar movimentos conceituais, a se movimentar teoricamente.

O filósofo francês Michel Bernard (1927-2015), no livro *Le corps* (1995), atribui a pouca escrita filosófica em torno da dança ao deslize provocado por ela. A dança escaparia, seria experiência, acontecimento de corporeidade, e isso poderia confundir, desfocar. Além da filosofia, Bernard cita estudos sociológicos, antropológicos, psicológicos e psicanalíticos. Apresenta uma investigação detalhada acerca do corpo em movimento. Corpo que, segundo ele, tem o potencial de viabilizar possibilidades infinitas e proclamar a finitude da morte. Com Freud, fala das zonas erógenas e da renúncia pulsional para o âmbito cultural. Com Lacan, menciona o corpo pego pela letra. Analisa a alienação do corpo como ferramenta de produção capitalista e estima a amarragem do corpo à linguagem dos sonhos, ao inconsciente.

Assim como a filosofia, a psicanálise, quando pretende falar de arte, convoca principalmente a pintura e a literatura, por vezes a escultura, a música, o cinema, a arquitetura, até o teatro. A dança fica como uma espécie de abstração do pensar, ou seria do pesar? Isso pesa? De acordo com a presente dissertação, a dança não inspira boa forma e não se resume à leveza, mas, também, diz respeito ao peso, ao cadáver, à carne, monstruosa e imunda.

O psicanalista francês Daniel Sibony (1942-) também se dedica a pesquisar a dança. Especialmente o livro *Le corps et sa danse* (1995) destina-se, poeticamente, a estudar a movimentação do corpo posta em jogo na dança direcionada à captura no fantasma. O autor joga metaforicamente com os termos “corpo” e “dança”, escreve sobre “corpos que dançam”, “corpos inertes”, “excluídos do mercado”, corpos que “marcham em vão” e “corpos que se agitam na vida”. Para esse autor, corpo

é como tal entre dois corpos (*entre-deux-corps*): entre a carne viva carregada de memória e a memória invisível sempre pronta a se encarnar. Não há o corpo e a alma; ambos são físicos, e diferentemente materiais; e é a passagem entre os dois que deveríamos chamar *Corpo*. (Sibony, 1995, p. 10)

E a dança “é recurso simbólico” interrogador da inércia (Sibony, 1995, p. 10).

O corpo apareceria “desde cedo” por um “jogo de vai e vem” linguageiro, impulsionado, por amor, ao movimento de advir um sujeito. Corpo, “próximo e estrangeiro, sempre à mão e inacessível”, paradoxo de um prolongamento alhures, inconscientemente “Outro-corpo” (Sibony, 1995, pp. 13, 15). Com tais asserções, Sibony destaca a dança enquanto possibilidade de jamais estagnar o corpo, de mostrá-lo inesgotável, de arrancá-lo de qualquer controle, de fazê-lo sempre outro.

Quanto à dançarina, “bufada de gozo” (Sibony, 1995, p. 17), faria passar pela carne a busca do tal Outro-corpo. A dança diria respeito a “acontecimento de corpo” (Sibony, 1995, p. 31), espécie de movimento infinito no devir entre a restituição de um espaço primitivo e a inauguração de um novo, alhures. E isto para, segundo esse autor, recriar o fantasma, enjambrar novos cenários para o corpo no campo do Outro. Corpo sempre restaria entre, nem aqui nem ali, por isso a coreografia seria, renovadamente, mais uma apresentação do corpo ao olhar do Outro.

4.2 Passa-se

Como a dança engendra passagem a alhures, e o que se passa exatamente, não se sabe. Isso fica enquanto uma espécie de aposta, de consentimento no mistério. Aposta-se na impossibilidade de representação, (não) se conta com nada. Nesse contexto, esta dissertação lança-se a estudos mantenedores dessa aposta inesgotável.

Publicado postumamente, *O corpo utópico* (1966/2010), texto falado de Foucault, atípico e revelador de contradições, aponta dúvidas quanto ao corpo num entendimento fenomênico e empírico. Neste, corpo, espaço e linguagem enredam-se na inevitável gravidade, materialidade imposta a cada tentativa de se desvencilhar dessa rede. Não haveria como escapar do espaço delimitado pelo corpo, e uma utopia, no sentido foucaultiano, surgiria “para apagá-lo”, promessa de um corpo “belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em sua potência, infinito em sua duração” (Foucault, 1966/2010, p. 1).

A atipia, as contradições e as dúvidas desse texto diriam respeito à própria condição corporal. Nem aqui, nem ali, quando se delimita uma fala acerca do corpo, ele escapa, mostra-se sempre delimitado alhures, numa impossibilidade de situá-lo. É assim que Foucault questiona se o corpo, na dança, não seria “justamente um corpo dilatado segundo todo um espaço que lhe é interior e exterior ao mesmo tempo”. Nesse sentido, é possível considerar a dança atendendo à imprecisão do corpo, exaltando e comemorando o mistério em torno do corpo. Entre uma coisa e outra, parâmetro para o (des)arranjo utópico das coisas, “além do mundo. (...) em nenhuma parte”, o corpo “não tem lugar, mas é de lá que se irradiam todos os lugares possíveis” (Foucault, 1966/2010, p. 6).

O psicanalista e pesquisador Edson Luiz André de Sousa elucida que a palavra “utopia” surge na pena do escritor inglês Thomas Morus (1480-1535). No texto intitulado *Utopia* (1516), Morus batiza uma ilha justa e eficiente a fim de indagar e satirizar os impasses da Inglaterra da sua época. Ao pé da letra, essa palavra, de origem grega, designa nenhum

lugar, um lugar inexistente. Sousa destaca a temática da utopia especialmente no texto intitulado *Por uma cultura da utopia* (2011). Texto de uma riqueza incomensurável devido à pluralidade de ideias e de leituras, esta dissertação limita-se a salientar alguns aspectos em consonância com os capítulos anteriores.

“Todo ato de criação é um ato utópico” (Sousa, 2011, p. 1), eis a frase de abertura, exatamente a primeira frase do texto e justamente assunto primordial de uma criação, bem como, de uma utopia. De acordo com Sousa, uma utopia desperta a um espaço inabitual, atípico, de interrupção e suspensão de um movimento aparentemente contínuo. Ao permitir a transposição de um espaço comum pela proposição de um não-lugar, a utopia abre uma brecha no movimento histórico, um espaço espantoso. Este, isolado de qualquer tendência à repetição, aponta para criações, para um gesto enquanto “potência transformadora” (Sousa, 2011, p. 1).

Com o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar (1946-), Sousa evidencia o olhar como construção e estruturação significativa. Cego da visão, Bavcar radicaliza as possibilidades do olhar e situa a utopia num jogo de “quero ver”. Ao contrário de uma imposição, de um imperativo como “veja isto”, “quero ver” indica um não saber, uma indeterminação, não se sabe o quê se quer ver, mas se aposta justamente no advir de algum olhar, na passibilidade a algo novo. É possível considerar a utopia e a criação enquanto suportes de uma indeterminação, da disponibilidade para correr riscos, por isso todo ato criativo é um ato utópico.

A presente dissertação nota a importância de considerar a utopia como passagem a prováveis trilhas a seguir, a passar. Dentre as questões deixadas, a utopia provoca-as na justa abertura misteriosa a incitar movimentações. E, conforme os capítulos anteriores, movimentações disruptivas, de corte, pela novidade de um gesto.

Num outro texto, *Uma invenção da utopia* (2007), Sousa frisa o inacabamento da utopia enquanto potencialidade de sempre mais um passo. Ao invés de paralisia motora, fascinação imobilizante ou petrificação medúsica, o referido inacabamento descortina o irrepresentável. “Aqui, este real é necessário como a maré que apaga as pegadas na areia e assim outra escritura e percurso é possível” (Sousa, 2007, p. 25), movimento no sentido de alguma invenção, aposta na construção de alguma novidade, de uma nova janela, mas ““uma janela utópica”” através da qual se vê ““uma paisagem”” (Jimenez citado por Sousa, 2007, p. 33). Por se tratar de uma janela utópica, é presumível que essa paisagem apareça deformada, disforme, uma passagem utópica, posta a impossibilidade de saber onde ela vai dar, qual será seu foco, seu ponto de mirada. Por essa janela, conta-se com a possibilidade de olhar através dela.

Esse olhar imprescinde da “experiência de um fazer” (Sousa, 2007, p. 34). Experiência de arriscar-se com o insabido, contando com o inacabamento para “reinventar um mundo dilatado e produzir novas configurações a partir do desequilíbrio das formas. Por isso, a utopia traz necessariamente ao mundo uma força de transgressão” (Sousa, 2007, p. 40). Transgressão da forma pela qual colocamo-nos num espaço desenquadrado. Transgredir, portanto, requer o fracasso de qualquer imagem que, no contexto utópico desta dissertação, torna-se o êxito de fracassar imaginar algum saber.

Lembrando Freud e a tendência pulsional em manter a excitação a nível mínimo zero, é presumível considerar a utopia enquanto transgressão da inércia. Nesse sentido, no sentido do movimento, o livro *A invenção da vida* (2001) traz no título a provocação utópica. Essa vida enreda-se ao olhar por um lampejo de passagem a alguma coisa de invenção, que requer invenção para passar, requer o passo de um sujeito. Passo vacilante, desestabiliza qualquer ponto de vista, em prol da passagem à deformação da paisagem. Essa deformação não comporta qualquer planejamento ou reprodução, pois advém enquanto invento.

A partir de tal deformação, seria possível olhar e se deparar com o que fica do corpo. Ou seja, deparar-se com o inevitável por excelência, o destino cadavérico, a inércia do corpo esvaziado da potência de levantar voo num passo de dança. Corpo perdido para a gravidade da lei simbólica interditora de satisfação, bem como perdido para a gravidade da lei da queda dos corpos. Esse olhar convoca o sujeito a se virar, a se mexer para vislumbrar uma “invenção da vida”, parafraseando Sousa (2001).

Conforme vimos nesta dissertação, a invenção requer jogo com o significante da referida perda. Por esse jogo, cria-se um espaço ilimitado por *das Ding* e limitado pelo significante primordial, uma marca inscrita no corpo enquanto rastro de uma perda de satisfação, quando o corpo passa à linguagem, ao olhar do Outro. A dança apostaria, justamente, na experiência de satisfação com a falta no campo do Outro, satisfação com o não sentido do corpo enquanto significante.

4.3 Efemeramente

Ainda no mesmo livro, Sousa (2001) menciona o princípio da inércia de Aristóteles para, opostamente, indicar o gesto artístico. Conforme o primeiro capítulo desta dissertação, o referido princípio sustenta a ideia de harmonia e, acrescentemos agora, do equilíbrio de uma forma capaz de proteger-nos da nossa transitoriedade, da transitoriedade das representações que orientam nossos pontos de vista. A arte “tira o sujeito do seu sono cotidiano” (Sousa, 2001, p. 125) porque desarmoniza, desequilibra, deforma e, assim, expõe a transitoriedade das nossas representações. Desse modo, “a arte opera como uma verdadeira invenção da vida, convocando o laço social a um outro olhar sobre os traçados que somos levados a fazer para contornar o real da existência” (Sousa, 2001, pp. 125-126).

Nessa invenção, o corpo pesa e pende conforme a gravidade de um ponto de vista. Ponto através do qual passamos a alguma representação. Ou seja, da leveza de não precisar

saber fazer com o corpo, passa-se ao peso de tentar defini-lo. Esse peso seria possível entrevê-lo, pelo *Unheimlich*, de acordo com Sousa, o “*Unheimlich* denuncia o artifício de nossa constituição como sujeito” (Sousa, 2001, p. 130). A imagem, aparentemente nítida, de nosso corpo, desmantela e pesa a carne pelo pesar de perdê-la. Perder a imagem corporal, perder-se dessa imagem, diz respeito ao risco de jogar-se alhures. De acordo com a presente dissertação, a dança da Pina desvela nosso desarranjo corporal frente à invenção constitutiva do sujeito e, por isso, a dança acontece na experiência efêmera do gesto, no instante do (re)passo.

Devido à efemeridade, um passo de dança passa se perdendo, apresenta-se pela perda, na própria perda. É impossível nomear qual corpo ou que corpo dança porque, efemeramente, o que dança ou faz dançar não dispõe de representação. O que esta dissertação aborda como efêmero, remete a um texto freudiano intitulado *A transitoriedade* (1915/2007). Nesse texto, Freud relata um passeio em companhia de dois amigos, um deles poeta, admirados pela beleza do cenário, discutem acerca da inevitável efemeridade das coisas belas – da natureza, do corpo, da arte, condenadas a perecer. O poeta não encontra consolo ou alívio no belo, ao contrário, a sua transitoriedade perturba-o antecipadamente, antes do seu desaparecimento.

Para Freud, a finitude da beleza incrementa o seu valor de raridade, de relíquia. “Uma flor não nos parece menos esplêndida porque suas pétalas só estejam viçosas durante uma noite. Tampouco compreendo porque a limitação do tempo prejudicaria a beleza de uma obra artística ou de uma produção intelectual” (Freud, 1915/2007, p. 2118). Ademais, escrito no contexto de guerra mundial, o texto freudiano acredita na criação para lidar com a finitude de algo, de alguém, de alguma situação. “Voltaremos a construir o que a guerra tem destruído, talvez em terreno mais firme e com maior duração” (Freud, 1915/2007, p. 2120).

O belo refere-se à fascinação por alguma coisa diante da qual se perde, perde-se a fala, fica-se boquiaberto, espantado, instante de suspensão seguido pelo horror do fim, da morte, aniquilamento do belo. É como se o belo incluísse o horror do feio, de modo que algo horrível

também espanta, como diante da Medusa. No instigante texto *A cabeça de Medusa* (Freud, 1922/2007, p. 2697), Freud destaca o horror do vazio no que se tenta ver. Figura da mitologia grega, de bela passa à monstruosamente feia, capaz de petrificar quem a olha, de fazer o corpo perder seu movimento e subtraí-lo ao peso do seu cadáver.

De acordo com os capítulos anteriores da presente dissertação, uma obra põe em cena o equívoco entre o engodo imagético do belo e o horror do furo de *das Ding*. Experiência entre o familiar da imagem e o estranho do furo, *Unheimlich*, mencionada em mais textos freudianos, como *O Moisés de Michel Angel* (Freud, 1914/2007) e *O homem Moisés e a religião monoteísta* (Freud, 1939/2007). Freud aposta nas possibilidades “vacilantes” de falar sobre o que se mostra ao seu olhar, “como uma bailarina que se balança na ponta de um pé” (Freud, 1939/2007, p. 3274). Dentre a construção detalhada de meandros históricos, tanto num texto quanto em outro, destaca-se a experiência freudiana ante a figura de Moisés.

É possível considerar tal experiência enquanto experiência de espanto, Freud fica boquiaberto ante a estátua *Moisés* do escultor italiano Michelangelo (1475-1564). No texto *O Moisés de Michel Angel* (Freud, 1914/2007), a confissão na primeira linha, “sou profano em questão de arte”, permite à Freud matutar sem preocupações formais. Criações artísticas “escapam à compreensão. Admiramos e subjugamo-nos a elas, mas não sabemos o que representam”, ainda que se fale acerca, “nada resolve o enigma” (Freud, 1914/2007, p. 1876).

Moisés, a estátua, escultura impecável, convoca Freud a algum movimento. Ele se pergunta “por que qualifico de enigmática esta plástica? É indubitável que representa Moisés, o legislador dos judeus, com as tábuas da Lei”. Mas não se trata do mesmo Moisés bíblico, Michelangelo transforma-o, há algo estranho e, ao mesmo tempo, familiar, misterioso ao olhar freudiano. Esse Moisés segura as referidas tábuas, salvaguarda-as sob um “olhar colérico”, destaca Freud, “como se eu pertencesse àqueles a quem fulminam seus olhos”. Trata-se do “mais alto rendimento psíquico”, a sublimação de uma moção pulsional (Freud,

1914/2007, pp. 1877, 1889). Freud inquieta-se acerca da impossibilidade de estabelecer a intenção do artista. Conforme ele constata, admirado e subjugado, ainda que se fale sobre a obra, fica-se à mercê dela. Ainda que se tome a palavra na tentativa de recobrir o não sentido, fica-se à mercê de um olhar prestes a fulminar a tentativa, já que esta se mostra sempre insuficiente, incompleta e truncada.

É assim com a dança da Pina. Passível de subverter a referida tentativa, essa dança (não) tenta recobrir nada. Efemeramente, mostra a possibilidade de arriscar-se em algo irrepresentável. Para tanto, propõe que se jogue com a arbitrariedade entre significante e significado, descortinando um olhar outro, capaz de convocar o corpo a alguma outra dança.

Eu nunca, jamais pensei: ‘É assim que é’. (...). Eu geralmente penso em algo completamente diferente, significando algo diferente – mas não apenas aquilo (...). Você pode ver como isto ou como aquilo. Apenas depende de como você assiste. Mas o pensamento unilateral com o qual se interpreta, simplesmente não está certo. (...). Você pode sempre assistir de outra maneira. (Bausch citada por Hoghe, 1980, p. 72)

Antes de concluir esta dissertação, é interessante citar mais um estudo às voltas com o corpo. Estudo minucioso acerca do processo de um fazer artístico, contado poeticamente no livro *Arqueologia de um processo criativo – um livro coreográfico* (2010) pela dançarina, coreógrafa e pesquisadora Luciana Lara. Na tentativa de “acompanhar o caos paradoxalmente organizado da criação artística”, de escrever o que se experimenta com o corpo, Luciana cria uma espécie de esquema poeticamente escrito. Escrito no movimento fluido de ideias, “onde um assunto puxa outro, bifurca e faz referência a uma página lá no final do livro, depois volta ao início, (...) pode-se abrir o livro aleatoriamente e ler em qualquer ordem” (Lara, 2010, p. 19).

A leitura diz respeito a criar, a inaugurar, de novo, um misterioso enigma. A pergunta no início do livro, “Como escrever o que experimentamos com o corpo (..)?” (Lara, 2010, p. 21), remete ao final, “foi no fazer, no experimentar que a obra foi sendo criada” (Lara, 2010, p. 324). Esse fazer, experimentar, reitera a discussão desta dissertação, “dançar palavras”, “coreografar palavras” (Lara, 2010, p. 27), eis a comemoração de uma abertura.

Para concluir

*Deve-se aprender alguma outra coisa primeiro
e, talvez, então, se possa dançar de novo.*
Pina Bausch²¹

Insistimos em algo misterioso, reiteramos ambiguidades, paradoxos entre objeto *a* e *das Ding*. Com isso, consideramos a arte enquanto gesto de ruptura, desvio e brecha ao nosso olhar para, especificamente através da dança, o corpo aparecer no desaparecer da imagem especular enquadrada numa determinada forma. Portanto, por entre deformações e impossibilidades de representação, convidamos os leitores a passar, enfim, às últimas palavras desta dissertação.

O corpo se perdeu nesta escrita dissertativa. Disso, dessa perda, permanece a impossibilidade de saber o que fazer com o corpo. A dança compromete-se com essa perda ao contar com a falta no significante primordial, tornando leve o peso da libra de carne, exposta mediante o que resta de cada passo. É porque resta algo de passo nos passos recebidos, que é possível dançar outros passos, dançar porque há passos dados e outros ainda por dar. A dança recomeça passagens, repassa para passar à criação.

Com *Cafe Müller*, Pina aposta num fazer com o corpo contando com um resto mais íntimo e também mais superficial, a fim de contornar a marca, impregnada na carne. O mais visível e, paradoxalmente, ausente na própria tessitura de laços, excluído na inclusão de um passo para acontecer o movimento passo a passo da inumanidade, repassado pela dança, permite circundar o vazio e viabiliza alguma criação. Cada passo se instala na linguagem inaugurada pelo passo primordial, miticamente sempre o primeiro passo, honrado porque repetido, transformado, ultrapassado, tornado outro em descontinuidade e, por isso, (re)inaugurador de uma série.

²¹ Bausch citada por Erler, 1994.

Há desencontro ou o encontro com uma falta enquanto impressão de uma perda primordial. Impressão no sentido de imprimir, inscrever, gravar. O sujeito perde ao entrar no campo da linguagem. E, dessa perda, resta um objeto que se define essencialmente pela falta, o objeto *a*, perdido à baila de *das Ding*. Suporte dessa perda, o corpo, traçado pela linguagem, recortado, afetado, falado antes de falar e, justamente, para falar, carrega a dita inscrição. Falamos “meu corpo”, exibimo-nos que temos alguma coisa, que temos pelo menos um corpo.

Verificamos que o corpo tem a ver com corte, corte significante, corpo e linguagem procedem de uma mesma experiência primordial. Espanta o umbigo, traço misterioso de um corte no corpo por um certo cordão, umbilical, marca a saída do bastidor uterino e a entrada no cordel inumano. Assinatura da criação, esse traço insinua ao olhar a presença de uma dívida pelo movimento de advir na cena do mundo. A dançarina, com a cena de dança, comemora a passagem do corpo ao imaterial e proporciona ao olhar espantar-se com um espaço ilimitadamente vazio. Os enigmas balizados pela arte, além de nos convocar à pesquisa, nos acodem no destrinchamento de certos nós para, em seguida, nos amarrar novamente em torno de algum mistério.

Freud engendra uma espécie de leitura pelo olhar endereçado ao desconhecido no corpo das suas analisandas. Ele se deixa oscilar entre investigador e objeto investigado. A falta da falta no conhecimento médico, impulsiona-o a criar uma outra maneira de olhar. De um ponto de vista inovador para a sua época, ele nomeia a psicanálise.

Acompanhamos o paradoxo de alguma Coisa bem-mal-guardada. Ora Outro, ora objeto, *das Ding* fica mesmo como Coisa indefinida. Paradoxalmente circunscrita ao olhar pela monstração ofuscante, *das Ding* faz saltar aos olhos um pedaço de corpo a impulsionar algum movimento pulsional, recolocando em circuito uma armação com o enquadramento de uma nova cena. Representado por um significante a outro, o sujeito pode se apropriar da

linguagem e encenar com o objeto que, pela tomada da palavra, passa ao nome de *a*, resíduo a apontar sempre a incidência real, no corpo, do movimento pulsional a enlaçar sujeito e Outro.

A falta, insistente na empreitada do olhar, permite o recorte de uma janela no movimento de desejar olhar mais um pouco, para ver se algum enigma se resolve. Nesse recorte, de jogado, o sujeito passa a jogar com os significantes. De satisfação para o Outro, o sujeito passa a satisfazer-se até o parapeito, no limite da janela. A mesma janela a instaurar um ilimitado que força os litorais do corpo, uma vez o pedaço irrepresentável dizer respeito a um corte corporal misterioso. Carne, pedaço decaído, depende de um salto amparado simbolicamente na utopia de alguma novidade, para tornar outro um corpo.

Ao se virar com esse pedaço, uma criação torna-se sempre possível. A indefinição apresenta-se efemeramente, no espaço de um salto alhures a arriscar um passo novo. A partir de então, um enquadre torna esse passo bem sucedido até o movimento pulsional mostrar a sua insuficiência pela insistência da busca por um outro passo. Mais uma vez, dança-se.

Vimos que o corpo requer uma montagem cênica para movimentar-se no mundo da linguagem, regido pelo significante. Para colocar-se em cena, no palco da história do sujeito, o corpo depende da lei do significante. É possível inferir o cenário da dança como o próprio corpo pulsional. Cenário do Outro, tornado corpo pelo Outro, nunca acabado, remeteria à Outra cena.

No que a linguagem faz funcionar, *das Ding* fica irrepresentável, enquanto o significante afeta o corpo. *Das Ding* depende de um ponto de vista para permanecer fixa e, ao mesmo tempo, impossibilitar a fixação estática de uma fronteira. Quando a dança ultrapassa possibilidades languageiras, a obra torna passível a comemoração de um ilimitado. Ela comemora a passibilidade ao passo primordial, deixando em flagrante delito qualquer técnica de dança, e o corpo “depõe as armas” ante um ilimitado que o ultrapassa.

A dança faz olhar algo que não está no objeto criado, no corpo remoldado. Ela faz olhar o que não dá para ver. A criação de um novo passo não se encerra na obra de dança, extrapola-a pelo gesto de apontar a alhures, a um ponto radicalmente incógnito, de onde o sujeito é causado. O corpo reataria com a falta de finalidade do gesto, do gesto como um meio. Alhures, (não) há nada ou há o furo da estrutura, *das Ding*.

É possível notar a dança enquanto acontecimento. Ela colocar-se-ia à nossa frente, colocaria à frente de nossos olhos um espaço obscuro a insistir fora de qualquer cena, sem tela para contê-lo, sem moldura para representá-lo. Trata-se de uma forma com arranjo ético ao investir na herança monstruosa e imunda. Espaço de perda e não de espelhamento imagético, criado na movente e efêmera medida do sujeito.

Nesse contexto, a dança não encerra um saber a mais. Ela não só não tem, como justamente mostra que não tem, que (não) há nada para se ter. A dançarina dança se esquecendo da dívida significante pelo suporte entre presença e ausência, esquecendo que está na linguagem somente porque pode semi-dizê-la (Didier-Weill, 1995/1997). Portanto, a representação languageira introduz o irrepresentável na inauguração da cadeia significante partindo de *das Ding*. Maldizer e bem-dizer se inscrevem ao mesmo tempo enquanto meia-resposta e, quando o corpo for afetado, dançará bendizendo e maldizendo, ao mesmo tempo, um meio-passo inventado.

Referências

- Agamben, G. (1996/2008) Notas sobre o gesto. In *Revista Artefilosofia*. Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, semestral, número 4, janeiro.
- _____. (2007) O autor como gesto. In *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Almeida, M. (org.) (2015) *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. Brasília: IFB.
- Anzieu, D. (1981) *Le corps de l'œuvre*. Éditions Gallimard.
- Aristóteles. (335 a.C.-323 a.C/2003) *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- _____. (322 a.C/2009) *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Atlas.
- Badiou, A. (1998/2002) *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Bardet, M. (2014) *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Marins Fontes.
- Bataille, G. (1957/2013) *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Bausch, P. (1978/1985) *Cafe Müller*. Tanztheater Wuppertal. Suhrkamp Produktion.
- Bernard, M. (1995) *Le corps*. Paris: Éditions du seuil.
- Bentivoglio, L. (1994) *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Acarte.
- Bourcier, P. (2001) *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Caldeira, S. P. (2006/2009) *O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana*. São Paulo: Annablume.
- Canelas, L. (2003) Por dentro todos temos a mesma linguagem. In *Jornal de Lisboa*, janeiro.
- Cegalla, D. P. (2008) *Novíssima gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Chatelard, D. S. (2005) *O conceito de objeto na psicanálise: do fenômeno à escrita*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Didier-Weill, A. (1998/1999) *Invocações*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- _____. (1996/2014) *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- _____. (1995/1997) *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

<http://www.bettymilan.com.br/artigos/publicados/90-49-didier.htm>

Dunder, K. (2000) Pina Bausch traz Masurca Fogo ao Brasil. In *Revista Marie Claire*, número 117, dezembro.

Durán, C. (1994) Teatro-dança de Pina Bausch faz 20 anos. In *O Estado de São Paulo*, caderno 2, ano IX, número 2768, setembro.

Erler, D. (1994) *Pina Bausch*. Kilchberg: Stemmler.

Fernandes, C. (2000) *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec.

Foucault, M. (1966/1995) *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1966/2013) O corpo utópico. In *O corpo utópico, as heterotopias*. Rio de Janeiro: Livraria da Travessa.

Freud, S. (1885-1886/1992) Informe sobre mis estudios en Paris y Berlín. In *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1888/1992) Histeria. In *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1888/2007) Histeria. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1888-1893/2007) Estudio Comparativo de las Parálisis Motrices Orgánicas y Históricas. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1892-1899/1992) Fragmentos de la correspondencia con Fliess. In *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1895/2007) Estudios sobre la histeria. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1895/1992) Proyecto de una psicología para neurologos (Entwurf). In *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1895/1996) Projeto para uma psicología científica (Entwurf). In *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1895/2007) Proyecto de una psicología para neurologos (Entwurf). In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1896/2007) La etiología de la histeria. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1900/1992) La interpretación de los sueños. In *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1900/1996) La interpretación de los sueños. In *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1900/2007) La interpretación de los sueños. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1901/2007) Análisis fragmentario de una histeria (Caso Dora). In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1901/1992) Analisis fragmentario de una histeria (Caso Dora). In *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1905/2007) El chiste y su relación con lo inconsciente (Witz). In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1905/1992) Tres ensayos para una teoria sexual. In *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1905/2007) Tres ensayos para una teoria sexual. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1907/2007) Los actos obsesivos y las practicas religiosas. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1908/2007) La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1910/2007) Concepto psicoanalitico de las perturbaciones psicogenas de la vision. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1910/2007) Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1914/2007) El Moises de Michel Angel. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1914/2004) À guisa de introdução ao narcisismo. In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Volume 1. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1914/2007). Introduccion al narcisismo. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1914/2007). Historia de una neurosis infantil (Caso del Hombre de los lobos). In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1915/2004) Pulsões e destinos da pulsão. In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Volume 1. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1915/2006) O inconsciente. In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Volume 2. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1915/2007) Los instintos e sus destinos. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1915/2007) Lo precedero. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1915-1917/2007) Lecciones introductorias al psicoanálisis. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1919/2007) Lo siniestro. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1920/2007) Mas allá del principio del placer. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1922/2007) La cabeza de Medusa. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1923/2007) El yo y el ello. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____. (1939/2007) Moisés y la religión monoteísta. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Gil, J. (2001) *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'água.

Godard, H. (1995/2001) Gesto e percepção. In Michel, M. & Ginot, I. *La danse au XXème siècle*. Paris: Bordas.

Gullar, F. (2010) *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Heidegger, M. (1950/2012) *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco.

_____. (1962/1987) *O que é uma coisa (Die frage nach dem Ding)*. Lisboa: Edições 70.

Hoghe, R. (1980) The theatre of Pina Bausch. In *The drama review German theatre issue*. Wuppertal: A Publication of The School of the Arts - New York University, volume 24, number 1, march.

Jeudy, H. (1998/2002) *O corpo como obra de arte*. São Paulo: Estação Liberdade.

Klein, M. (1929/1975) Situações de ansiedade infantil refletidas numa obra de arte e no impulso criador. In *Psicanálise da criança*. São Paulo: Editora Mestre Jou.

Laban, R. (1978) *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus.

Lacan, J. (1949/1998) O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

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

_____. (1955/2010) *O seminário, livro 2: o eu na teoria e na técnica psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1955/1998) A Coisa freudiana. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1957-1958/1999) *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1957-1958) Les formations de l'inconscient. In <http://staferla.free.fr/>

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

_____. (1959-1960/2008) *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1959-1960) L'éthique. In <http://staferla.free.fr/>

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

_____. (1960) Subversion du sujet. In <http://staferla.free.fr/>

_____. (1962-1963) *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. (1962-1963) L'Angoisse. In <http://staferla.free.fr/>

_____. (1964/2008) *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1964) Fondements. In <http://staferla.free.fr/>

_____. (1965-1966) L'objet. In <http://staferla.free.fr/>

_____. (1968-1969) D'un Autre à l'autre. In <http://staferla.free.fr/>

_____. (1972/2003) O aturdido. In *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1972) L' étourdit. In <http://staferla.free.fr/>

_____. (1975-1976/2007) *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1975-1976) Le Sinthome. In <http://staferla.free.fr/>

_____. (2003) Maurice Merleau-Ponty. In *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lara, L. (2010) *Arqueologia de um processo criativo*. Brasília: Anti Status Quo Companhia de Dança.

- Lévi-Strauss, C. (1962/1989) *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus.
- Lima, C. A. (2008). *Dança Teatro: a falta que baila, a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG.
- Lobo, L. & Navas, C. (2008) *Arte da Composição: teatro do movimento*. Brasília: LGE.
- Manning, S. (1986). An American Perspective on Tanztheater. In *The Drama Review*, number 30.
- Mendes, M. (1987) *A dança*. São Paulo: Ática.
- Merleau-Ponty, M. (1959/2012) *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1964/2014). *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Mundim, A. C. (2015) O que é coreografia? In Almeida, M. (org.) *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. Brasília: IFB.
- Murce, N. F. Filho (2006) *Corpoíesis: um ator, uma escrita*. Tese de doutorado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- Pina Bausch Foundation <http://www.pinabausch.org>
- Platão. (IV a.C./1993) *A república*. Lisboa: Calouste Gulben-Kian.
- Rancière, J. (2001/2009) *O inconsciente estético*. São Paul: Editora 34.
- Rivera, T. (2002) *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. & Safatle, V. (orgs.) (2006) *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- Safatle, V. (2006) *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP.
- Saussure, F. (2002) *Curso de linguística geral*. São Paulo: Pensamento cultrix.
- Scheinkman, D. (1995) *Da pulsão escópica ao olhar: um percurso, uma esquizo*. Imago: Rio de Janeiro.
- Sibony, D. (1995) *Le corps et sa danse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Sousa, E. L. A., Tessler, E. & Slavutzky, A. (orgs.) (2001) *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes o Ofícios.
- _____. (2007) *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme.
- _____. (2011) Por uma cultura da utopia. In *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, número 12.
- Tanztheater Wuppertal <http://www.pina-bausch.de/en/index.php>

Tessler, E. (2000) A instalação enquanto lugar e o lugar do espectador. In *Correio da APPOA: psicanálise e ato criativo*, número 78.

Valery, P. (1921/2005). *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1938/2012). *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify.

Víctora, L. (2014) Espaço-tempo em análise. In *Correio da APPOA: o espaço-tempo da psicanálise*, número 232.