



Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura

CAROLINA MATOS DE PAULA FÉLIX

O Corpo em Movimento da Clínica à Dança:

Intersecções entre a Teoria Psicanalítica e a Técnica Klaus Vianna

Orientadora

Daniela Scheinkman Chatelard

Brasília-DF

2021

**O Corpo em Movimento da Clínica à Dança:
Intersecções entre a Teoria Psicanalítica e a Técnica Klaus Vianna**

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientadora: Profa. Dr. Daniela Scheinkman Chatelard

Brasília-DF

2021

AGRADECIMENTOS

À professora Daniela, por sua orientação e por apostar nesta pesquisa;

À Universidade de Brasília, essa casa para a qual sempre retorno;

À minha família, em especial Marcus e Maria Aparecida – de onde herdei o prazer pelo estudo. À vocês apostam nas minhas invenções, acompanhando o meu percurso com alegria e confiança;

Aos meus amigos queridos, companheiros nessa empreitada, obrigada pela alegria e pelo apoio sempre prestativo onde quer eu tenha precisado;

Às amigas do grupo de estudos clínicos que sustentamos há alguns anos. É com vocês que eu tenho elaborado as questões que me movimentam em minha profissão;

À Juliana Pacheco, eterna mestra, amiga e brincante;

Ao LAPSUS e colegas de pesquisa com suas preciosas leituras e paixão contagiante com a produção de conhecimento;

Aos meus alunos pela empolgação em aprender e me ensinar com sua infinita criatividade;

À todos os meus professores;

Aos meus analisandos que a mim confiam suas palavras e suas mais sérias brincadeiras;

À minha analista escutadora e brincante;

À CAPES pela bolsa que viabilizou esta pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo traçar qual é o entendimento de corpo dentro da teoria psicanalítica levando em conta o atravessamento pela linguagem e o conseqüente movimento pulsional. Para tanto, foi usado o método de pesquisa *em psicanálise* combinado ao texto ensaístico, de modo que pesquisador e objeto não estão distanciados no processo investigativo. Traçamos um percurso pela constituição do sujeito como a construção de um intervalo significativo no qual o corpo pulsional advém. Nesse processo, a brincadeira infantil é de suma importância. Salientou-se o seu caráter pulsional e de mostraçã do real na clínica. Aproximamos a criança que brinca do artista cênico que cria e falamos da importância da arte como essencial para o ser humano, na medida em que se aproxima da função constitutiva da brincadeira. Foram trabalhados conceitos como lalíngua, gozo e escrita, como teorizados por Lacan. Foi apresentado um breve histórico da técnica Klauss Vianna, pioneira no desenvolvimento da dança contemporânea no Brasil, além de seus fundamentos e conseqüências no corpo e no âmbito artístico e político. Buscou-se identificar intersecções entre a teoria psicanalítica e o campo da dança, mais especificamente, a técnica Klauss Vianna. Com esse objetivo, aproximou-se psicanálise e dança a partir das noções de corpo falante e de corpo dançante. Concluiu-se que ambas as práticas contêm em si o interesse investigativo sobre o corpo vivo ao vivo, com suas ebulições inconscientes. Desse modo, salienta-se a importância da presença e da improvisação brincante para ambos os campos. Assim, dança e psicanálise consistem em práticas que traçam meios de dar vazão e destino ao movimento pulsional, cada qual para seus próprios fins e com instrumentos distintos.

Palavras-chave: corpo; pulsão; lalíngua; gozo; dança; teatro; brincadeira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
Objetivos	16
Justificativas	17
Método.....	19
Divisão dos capítulos	22
CAPÍTULO 1 – CORPO E MOVIMENTO NA PSICANÁLISE	24
1.1 Constituição do sujeito, constituição de um corpo.....	24
1.2 O jogo infantil e o jogo poético.....	28
1.3 Ritmicidade entre mãe e bebê.....	30
1.4 LaÍngua: teatro musical do encontro com o Outro.....	33
1.5 Corpo: movimento e escrita.....	38
CAPÍTULO 2 – CORPO E MOVIMENTO NA DANÇA	41
2.1 Histórico da Técnica Klauss Vianna.....	41
2.2 A técnica.....	51
2.3 A escuta do corpo.....	54
2.4 Brincar e improvisar: do vazio à criação.....	57
2.5 Pedagogia do movimento.....	60
2.6 O que é dança?.....	61
CAPÍTULO 3 –PASSO DE DOIS: DANÇA E PSICANÁLISE	68
3.1 Palco para o inconsciente.....	68
3.2 Corpo falante, corpo dançante.....	71
3.3 Presença e improvisação na psicanálise e na dança.....	74
3.4 Um sopro de vida.....	77

CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	37
---------------	----

O Corpo em Movimento da Clínica à Dança:

Intersecções entre a Teoria Psicanalítica e a Técnica Klaus Vianna

Este trabalho se inicia, em seu ponto germinal, a partir de minha própria análise. É nesse espaço começo a revisitar minha infância e, com isso, suas inúmeras fantasias, brincadeiras e angústias. Na produção de uma narrativa para minha infância encontro meu próprio corpo e lhe dou uma história. Sinto suas marcas invisíveis atualizadas em meus sonhos e em minhas palavras. Em análise descubro que a questão do corpo sempre esteve em minha vida, me movimentando e me paralisando.

Com o início da atividade clínica como analista, não demoro até começar a atender crianças – a princípio, meio a contragosto; depois, estarecida e apaixonada. A clínica com crianças foi algo que aconteceu, sem meu planejamento ou preparação prévia. Produziu em mim a surpresa e a ebulição que me tocaram em movimento. Comecei, então, a estudar para me instrumentalizar clinicamente e tentar responder aquilo que me chegava como questão a partir do que se convulsionava em mim no contato com aqueles pequenos sujeitos brincantes, seus sofrimentos e narrativas.

A clínica com crianças coloca em evidência os movimentos pulsionais do corpo. É com ele que a criança fala, suas narrativas de faz-de-conta teatrais convidam o corpo para o centro da ação. A brincadeira tem importante participação no processo de constituição do sujeito e da subjetividade da criança (Sobral & Viana, 2014). Brincando, a criança alinhava o simbólico das suas narrativas de fantasia, com o movimento pulsional do corpo, colocando-o em cena. Numa análise, o brincar não é utilizado somente como instrumento lúdico para acessar a criança, mas é tomado como a própria articulação significante da qual ela se serve para colocar seu dizer em ato, formulando seu desejo singular.

Embora seja evidente, nas análises de crianças, o quanto a experiência com o inconsciente implica necessariamente o corpo, o sujeito em causa nesta pesquisa é o sujeito do inconsciente, este, atemporal. Ainda que o pulsional da enunciação e a teatralidade da fantasia operante na transferência seja mais facilmente observável na clínica com crianças, o sujeito de que trata este trabalho independe do seu período de vida. Para o adulto a fala não é sem corpo e ele não deixa de colocar em transferência sua fantasia, seu teatro particular, seu mito individual, vestindo o analista com os personagens das narrativas que ele vive e revive.

Freud (1908) aproxima a brincadeira da criação poética. Para o pai da psicanálise, a segunda é consequência direta da primeira. Ou seja, a criação artística é a substituição da brincadeira infantil. Vemos frequentemente nas artes a referência à brincadeira. Aristóteles (335 a.C./2015) define o homem a partir da mimesis, paradigma da criação artística; localiza seu início na infância e coloca a arte como essência do ser humano, como aquilo que o diferencia dos outros animais. O grande filósofo diferencia o poeta do historiador, o segundo escreve histórias que aconteceram de fato, enquanto o primeiro as inventa, é um criador de mundos e habita o território da imaginação, usufrui a liberdade daquilo que *não é*, seu material de trabalho é o impossível.

A invenção implicada na criação artística, não se trata de mentira, mas evidencia que a verdade tem estrutura de ficção (Lacan, 1953-1954/1986b). A arte, então, transmite uma verdade, um grão de real ali contido em seu faz-de-conta. Para o humano, que vive no campo da linguagem, e dele nunca se retira, a ficção é tão ou mais real do que a própria realidade. Esta, é perdida pelo sujeito ao se constituir como ser falante inserido na ordem simbólica. O ser humano perde a totalidade do Real para ganhar o mundo simbólico da cultura, para ele, o único possível.

No presente trabalho, para nos referir a arte poética, vamos nos aproximar da dança. Essa escolha se justifica pela amizade que esse campo artístico tem com o real, pois prioriza a sensação corporal antes da captura pela compreensão, dispensando-a, muitas vezes. Habita, desse modo, a fronteira entre Simbólico e Real, numa topologia borromeana. A verdade transmitida na obra de arte tem a ver com o corpo pulsional, diretamente afetado no espetáculo. Na apresentação de uma peça, tanto bailarinos quanto plateia estão juntos e participando do desafogar de afetos proporcionado pela obra. Freud (2015/1905-06) considera não só o poeta enquanto cria, mas também o olhar participativo da plateia como algo análogo à satisfação que a criança encontra na brincadeira.

Na constituição subjetiva do bebê, o papel que desempenha seu cuidador é essencial. Há entre o *infans* e seu primeiro Outro uma relação assimétrica e importante. O bebê é cuidado por um adulto que está inserido na linguagem e o transmite seus significantes, sendo capaz de inserir o *infans* na ordem simbólica. Nos cuidados primordiais, uma série de experiências complexas ocorrem. Enquanto satisfaz as necessidades orgânicas do bebê, o cuidador lhe banha de linguagem, impondo seus significantes ao mesmo tempo em que interpreta as manifestações do corpo do bebê, seus gritos e incômodos. Os primeiros cuidados vêm juntamente com qualidades sensoriais complexas. Ao dedicar ao bebê uma atenção desejante, o cuidador interage com o pequeno com tons de voz diferenciados, cantigas, fala prosódica, experimenta o toque na pele, o cheiro, o calor do corpo, o olhar e os gestos acompanham as interações num complexo teatro musical. Todas essas experiências entram pelo corpo do pequeno sujeito em constituição e lhe produzem marcas vivificantes. Aí a linguagem se mostra como um dado corporal, sensorial.

Nessa interação primeva, existem falhas, a própria estrutura da linguagem prevê isso. Falta um significante para tudo dizer. Há um limite na interpretação, resta algo insatisfeito,

indizível sobre o bebê, além disso, o desejo da mãe não se encerra nele, ela se ausenta, vai e volta. A alternância gera um ritmo e impõe ao bebê a tarefa de lidar com as pausas. Esse trabalho imprime a base para o simbólico.

No âmbito da estrutura da linguagem, temos que o sujeito se constitui através do intervalo significante S_1-S_2 . Nesse intervalo silencioso o corpo do bebê e suas manifestações vem à tona, é nele que se produzem as criações originais do pequeno sujeito, seu modo singular de dar conta do real. No âmbito da relação entre o pequeno sujeito e o Outro podemos entender que existe alternância entre presença e ausência, continuidade e descontinuidade que compõe o espaço onde o psiquismo e a criação do bebê se faz. É o lugar onde ele se constitui pelas operações de alienação e separação. A brincadeira de *fort-da* do neto de Freud é paradigmática nesse sentido.

Durante a maternagem, os significantes que vêm do Outro, juntamente com os cuidados e interações corporais, vão fazendo marca no sujeito em constituição. O que resta desse processo é a entrada do bebê na linguagem. Os cuidados e significantes endereçados a ele fazem vibrar o corpo e produzem sulcagem. O significante tem função paradoxal: ao mesmo tempo que produz cortes no corpo, também determina o regime de gozo. Os cortes significantes compõem as bordas das zonas erógenas, que são os órgãos do corpo erotizado, e, portanto, marcado pela linguagem, compõem as bordas por onde o gozo escorre e pode ser enquadrado. A consequência da entrada do *infans* na linguagem é a pulsionalidade, consequência da relação entre psíquico e somático, litoral constituído pelo contato entre linguagem e corpo. Assim, a língua materna deposita gozo no corpo pela marca negativa da incidência do significante. Esse processo vai erogenizando o sujeito em constituição, dando substância ao seu corpo, num processo de corte e costura.

O vestígio deixado pela incidência da língua materna no corpo é o que Lacan chama de lalíngua. Se trata de uma língua muito singular pois, diz respeito a como ela foi entoada nos momentos primevos. Ela não se dobra ao universal do dicionário, são pedaços daquelas palavras e gestos que foram introduzidos no corpo durante a constituição subjetiva. São fragmentos cinestésicos, visuais, táteis e sonoros que prescindem de significação. É esse resto da língua materna escrito, cavado, no corpo pela chuva dos significantes do Outro que fará o sujeito mover-se, dançar, gozar de um corpo, e, portanto, gozar da vida. Lalíngua vivifica o corpo, entra pela pele sensível, pelos buracos dos sentidos e faz o corpo vibrar. É sopro de vida das palavras que lhes foram entoadas por um outro encarnado, desejante.

A partir da constituição de um intervalo – de um buraco de respiro e de criação do espaço subjetivo onde o corpo falante advém – podemos conceber o que é o corpo em movimento para a psicanálise. Freud (1920) teoriza o trabalho do inconsciente como condensação e deslocamento; Lacan (1998), chamando atenção para a estrutura de linguagem do inconsciente, estabelece a metáfora e a metonímia. O trabalho do inconsciente, é movimento e não está desconectado do corpo. No movimento metonímico, o sujeito desliza entre um significante e outro. Esse movimento não é aleatório, carrega uma verdade a respeito do inconsciente do sujeito. É uma das formas como a verdade do traumatismo do corpo pela linguagem se dá a conhecer.

A técnica Klauss Vianna (TKV) é uma técnica de dança que pode nos ajudar a pensar o movimento do corpo na sua relação com a linguagem. A dança contemporânea, desenvolvida inicialmente pela TKV no Brasil coloca em cena, no palco, a transitoriedade das significações, marcando a independência entre significante e significado. A dança é a respeito de não-entender, mas se permitir afetar, fazendo com que o Real incapturável por uma significação estanque habite o espaço entre bailarinos e plateia.

Aqui, a técnica não é (como tradicionalmente é na dança), apenas um instrumento de treinamento do corpo do bailarino para a realização do espetáculo belo que busca a melhor forma estética do movimento. Mas compreende o trabalho técnico imbrincado na ação investigativa e criativa sobre o próprio corpo do artista, sendo o espetáculo sua consequência. Assim, o trabalho técnico compõe o próprio percurso de pesquisa criativa que culmina na obra de arte; não é apenas um treinamento corporal repetitivo para o aprendizado perfeito do movimento. Dessa forma, é o caminho que determina a obra e não o contrário.

Para isso, a TKV se instrumentaliza com brincadeiras, jogos cênicos, e improvisação e tem como fundamento a escuta do corpo. Compreende, então, que o artista, durante a ação técnica e investigativa, deve atentar para a cinestesia, o sentimento do movimento. A imagem perfeita do movimento para o espetáculo não é o mais importante, inclusive, o espelho é dispensado nas aulas orientadas pela TKV. O bailarino orientado pela Escola Vianna busca o corpo lábil, ou seja, o corpo sensível e curioso sobre o próprio movimento, criador e pesquisador do próprio corpo.

Assim, busca-se construir o corpo dançante, curioso e criador de movimentos singulares. A TKV supõe um sujeito implicado na construção do movimento. É a transitoriedade do próprio desejo do artista-pesquisador que conduz à criação artística. A TKV não está preocupada com a forma bela do movimento, mas sim com o desejo do artista na criação e investigação sobre o corpo próprio.

Nessa perspectiva, com vistas à construção do corpo cênico, existe o interesse por promover a presença do corpo vivo ao vivo na cena. A presença é muito importante em dança, pois mantém o corpo disponível para o movimento, sempre fresco na cena. As artes cênicas envolvem a *tikê*, encontro com o real a cada repetição de uma nova apresentação (Quinet,

2019). Cada repetição é um encontro inédito, demandando a presença do bailarino em cena. A presença dispõe o corpo para a transitoriedade do movimento.

Como instrumento da TKV, a brincadeira e a improvisação proporcionam a presença do corpo cênico. Estes instrumentos propiciam a desestruturação dos movimentos repetitivos, abrindo espaço para a novidade, e, portanto, para a criação. O uso da brincadeira e da improvisação busca acessar movimentos originais e desestruturar as repetições fixadas, abrindo espaço de respiro para o advento de outra coisa. Esse espaço diz respeito tanto aos espaços articulares, quanto ao espaço subjetivo do bailarino. É de uma abertura simbólica que estamos falando. Cria-se a partir da experiência com um novo movimento, com o vazio da sala ou com uma nova palavra.

A abertura de espaço subjetivo proporciona o respiro necessário para a criação, é o sopro de vida que vivifica o corpo e o faz criar a partir de um movimento singular. A TKV produz movimentos a partir do que mobiliza o corpo desde seu interior. Assim, abre-se o horizonte das representações para um caminho ainda não significado, em direção ao novo.

Por conta de suas práticas do movimento em busca da criação nesse campo aberto do não significado, a dança contemporânea tem consequências políticas importantes. Ela busca retirar o corpo dos movimentos repetitivos e massificados, impostos pelos modos de poder constituídos. Por exemplo, os movimentos da produção e acumulação de capital, na aceleração repetitiva da instrumentalização do corpo para o trabalho alienado. Dançar é produzir caminhos para que o sujeito escape dessa opressão melancolizante e promover o movimento desejante a partir do corpo, com presença e criação. Na escuta do corpo dançante na vida social, procura-se deixar que os barulhos do corpo, antes abafados na alienação cotidiana, possam ser escutados e habitar o coletivo, promovendo laços diferenciados.

A psicanálise e a técnica Klaus Vianna se aproximam em diversos aspectos, pelo que produzem de encontro com o real. Uma análise só se realiza através do estabelecimento da transferência. Ao ocorrer esse laço típico, o que se instaura em sessão é um teatro das narrativas que mobilizam um sujeito, seus sintomas, traumas e repetições. O analista é vestido com as fantasias dos personagens da história que compõe o analisando. Por essa operação podemos considerar o espaço da análise como um palco para as manifestações do inconsciente. Ele fala, atua e revive sua ficção particular. O analista, para cumprir sua função usa dos semblantes que lhe cabem, das máscaras desse teatro, no manejo da transferência de modo a fazer o sujeito encontrar com o real de seu próprio inconsciente (Quinet, 2019). Todo esse processo implica diretamente o corpo pulsional com seus ritmos e afetações.

Na análise com crianças isso fica evidente, o faz-de-conta da brincadeira coloca em ato a ficção criada pelo sujeito, é uma fala em ato. A criança evidencia o caráter pulsional da fala em análise. Entendemos, então, que o corpo falante que habita a análise é análogo ao corpo dançante, pois coloca em cena, na cena inconsciente do analisando vivenciada em análise, o movimento corporal atravessado pelo simbólico. Assim como na dança há a transmissão do real em causa nos movimentos ali representados, é uma verdade transitória, não-toda que está em causa na psicanálise. É o real de cada sessão, sempre nova.

Assim, é interessante ao psicanalista entender algo sobre a presença e a improvisação, na medida em que seu ofício exige a disponibilidade para o movimento, para o ato e para o frescor da cena de cada analisando. É pelos semblantes que o psicanalista trabalha para evidenciar a ficção que está em questão em cada análise. O uso dos semblantes envolve a lida com o não-saber, com o imprevisto e a disponibilidade para a surpresa. Tudo isso fazendo funcionar a presença do analista, pelo seu desejo de analista.

O improviso do ato analítico e a presença implicam a destituição subjetiva tornada possível pela própria análise do analista. É preciso suportar o vazio para que o sujeito do inconsciente possa advir, para isso, o analista precisa estar presente e disponível, improvisando, sujeito à surpresa e à novidade, não-sabendo o que virá em seguida nesse roteiro onírico da fantasia, podendo, assim, equivocá-lo.

Tanto dança quanto psicanálise trabalham com o corpo vivo, sensível e presente, ao vivo. Em uma análise, busca-se provocar desejo do lado do sujeito, por isso o analista ocupa o lugar de objeto causa de desejo. Essa posição compreende a sustentação do vazio e provoca o deslizamento dos significantes pela associação livre. Isso é tocar o corpo onde ele pulsa e deixar que essa força de vida que é a pulsão possa emergir. A dança, sob a perspectiva da técnica Klauss Vianna provoca o corpo vivo para outros fins, evidentemente, mas também procura evidenciar seus movimentos singulares, desejantes. Com a finalidade estética, a dança se fia pelo movimento original do corpo dançante do artista cênico, entendendo que ali pulsa um desejo singular, usado para a produção criativa e que conduz a busca por um movimento único.

Para concluir, entendemos que psicanálise e dança compartilham intersecções possíveis. Assim, o estudo e a experiência com a dança, seja como bailarino, seja como espectador, pode contribuir para o ofício do psicanalista em seu trabalho com o Real. Ambos, psicanalista e bailarino, trabalham com o corpo vivo ao vivo e suas ebulições, cada um ao seu modo e para atingir sua respectiva finalidade.

Objetivos

A presente pesquisa tem por objetivo investigar o que é o corpo em movimento na teoria psicanalítica;

Compreender o atravessamento entre corpo e linguagem na constituição do sujeito;

Pesquisar, no âmbito da dança, qual seu entendimento sobre o corpo em movimento, particularmente sob a perspectiva da escola Vianna;

Traçar intersecções possíveis entre a concepção de movimento do corpo na psicanálise e na arte da dança, tomando como referência a Técnica Klauss Vianna.

Justificativas

O interesse pelas artes é bastante presente na pesquisa psicanalítica desde Freud. Ele dedicou particular interesse sobre a literatura, mas não só. Durante toda a sua obra, Freud promove a fricção da clínica com a arte, produzindo com isso, a própria psicanálise como campo distinto. Elaborou trabalhos sobre a obra de Jensen, a ligação entre a atividade infantil e o ofício do artista, sobre a obra de Hoffmann e o infamiliar, sobre Leonardo da Vinci etc. Além disso, sua obra é pontilhada de citações e comentários a respeito de escritores e artistas, sobretudo Goethe.

Freud devota seu gênio investigativo tanto aos escritos, com suas personagens e tramas específicas, quanto à história de vida de seus escritores. Ademais, ele utilizou largamente as tragédias gregas para construir a psicanálise, lá encontrou os mitos de que precisava para articular seu pensamento acerca do que lhe convocava na clínica. O exemplo mais explícito é a utilização da tragédia de Édipo Rei com a teorização do complexo de mesmo nome. Lacan o seguiu utilizando a tragédia de Antígona para teorizar a ética da psicanálise; podemos também destacar seu interesse por Shakespeare e pela obra de James Joyce, dedicando ao último um seminário inteiro. O psicanalista francês também se utilizou de quadros de pintores consagrados como Velázquez e Hans Holbein em sua elaboração teórica e ensino.

Além de Freud e Lacan, a aproximação entre esses dois campos, as artes e a psicanálise, ainda ocorre hoje como importante tema de pesquisa, e é explorado por

psicanalistas contemporâneos. Os dois campos se interseccionam a partir do interesse pelo mistério humano que se expressa, dentre outras formas, através da poética presente no jogo simbólico: tanto no texto poético quanto no chiste, lapsos e sonhos, que são as formações do inconsciente. O próprio Freud comenta que os poetas estão sempre um passo à frente na caminhada através dos mistérios da alma humana, e que os psicanalistas têm muito a aprender com eles. O estudo psicanalítico sobre o campo das artes faz a primeira se desenvolver e achar vias para pensar o humano a partir da experiência singular da clínica.

Embora a conversa entre arte e psicanálise seja profícua, ao realizar uma breve pesquisa nos periódicos da CAPES usando as palavras-chave: “psicanálise”, “Freud”, “Lacan” e “dança”, “performance”, “teatro”, foram encontrados poucos artigos que de fato se interessavam pela relação entre clínica psicanalítica e dança/performance/teatro. Sabe-se que Lacan se utilizou largamente do teatro em suas elaborações, explorando a tragédia grega para teorizar a ética da psicanálise, além de se debruçar sobre a dramaturgia de Shakespeare, destacando Hamlet. Contudo, seu interesse dizia respeito à literatura dramática e não a seu aspecto performático, evento evanescente, que principia e acaba no ato da apresentação da peça, com a presença física das pessoas no palco e plateia.

Como analista de crianças, é possível entrar em contato com o efeito poético e cênico das brincadeiras na clínica durante o tempo de cada análise. Dado a similitude existente entre a brincadeira e o jogo do teatro, onde nem espectador, nem performer/ator/bailarino estão desimplicados no encontro cênico – uma vez que estão envolvidos na cena a partir dos efeitos vividos em seus corpos –, justifica-se a pesquisa a respeito das intersecções entre psicanálise e artes cênicas. Nesse trabalho privilegiou-se a dança por se tratar de uma arte do movimento e do corpo que carrega em sua história a relação independente da palavra falada. Se encontra, porém, dentro do registro do simbólico, mas não-toda. É uma linguagem que privilegia a

relação com o corpo, o som e o ritmo. Em entrevista, Nobrega (2016) fala sobre a dança da seguinte forma:

“O que acho interessante na linguagem da dança é ela ser de natureza simbólica. Dá para expressar uma cena realista por meio da mímica e da pantomima. Porém, quando o universo é carregado de signos simbólicos que não se entende mas se internaliza pela sensação – ou seja, pelos diversos tipos de emoção (emoção do riso, emoção dramática etc.) –, você está, de alguma maneira, compreendendo a dança.”

Assim, a dança é uma arte que não privilegia o significado, mas o significante em seu caráter corporal, sensorial, ou seja, no modo como ele ressoa no corpo. Dessa forma, deixa que a significação seja transitória, transmitindo um saber que é da ordem do real do corpo. Assim, a dança só pode ser “compreendida” quando nos permitimos sentir o que ela causa no corpo, sendo essa significação sempre transitória, vivida no aqui e agora do espetáculo.

Com esse estudo, objetiva-se alcançar não só a análise de crianças, como também a de adultos, afinal, os princípios que norteiam e fundamentam a análise são independentes do período de vida da pessoa, uma vez que, a psicanálise privilegia o sujeito do inconsciente, este atemporal.

Durante sua formação, e em cada análise conduzida, o analista reinventa a psicanálise, tamanha sua singularidade. Desde Freud, existe proximidade entre clínica e criação artística. Nesse sentido, Azouri (1997) defende que é no laço entre psicanálise e arte que estão os ingredientes de que Freud se serviu para inventá-la. É nas artes, portanto, que o analista pode buscar uma forma de inventar sua clínica autoral e pensar as questões atuais da psicanálise.

Método

Proponho neste trabalho a pesquisa *em* psicanálise imbrincada com a pesquisa *em* arte. Entendo que ambas se aproximam na medida em que envolvem uma experiência corporal

investigativa com a relação entre corpo e palavra. A psicanálise é um método de pesquisa, além de ser uma práxis clínica que abarca o dizer em ato e o ato de dizer, colocando em causa o desejo e o corpo pulsional. Na arte ocorre a experiência do corpo atravessado pelo simbólico da obra e, ainda, a construção de um saber enquanto o artista faz seu produto. Assim como quando esse produto artístico é atualizado pelo espectador/leitor em contato com a obra. Desse modo, a arte constitui o trabalho de pesquisa e ao mesmo tempo é a mostra e a transmissão de um saber através da linguagem poética.

A escrita do analista-pesquisador também tem esse caráter transitório do saber *enquanto se faz*, porquanto é uma escrita que, por mais que envolva pesquisa, estudo e rigor, implica igualmente na falta de controle onde a racionalidade linear cambeia e o conhecimento vai se fazendo na medida mesma em que se escreve. Assim, o método psicanalítico de investigação permite que o pesquisador não se coloque numa posição exterior ao seu objeto e a sua questão. Sua escrita implica, então, não só o testemunho de um percurso de estudos e vivências exploratórias, mas também faz da escrita o próprio percurso, onde se caminha ao mesmo tempo em que se registra. O registro, assim, se torna os próprios pés com os quais se faz o caminho.

Jussara Miller (2012) diferencia a pesquisa *sobre* arte da pesquisa *em* arte. Para ela, o pesquisador sobre arte aborda o que a arte tem a dizer e até mesmo para quem ela diz com todas as suas ressonâncias, ao passo que o artista-pesquisador *em* arte estabelece uma relação direta com o objeto de pesquisa, que é ele próprio em sua expressão artística. Portanto, o processo é o resultado de sua pesquisa acadêmica, ao passo que a obra criada não deixa de ser o produto de sua pesquisa *em* arte. (p.127)

Assim assumo uma abordagem metodológica que é análoga à pesquisa *em* arte – a pesquisa *em* psicanálise –, que está intrincada com a criação e indissociavelmente marcada

pelo meu desejo de pesquisadora, que alinhava todo este texto. Na escrita desse trabalho, a investigação curiosa teve como resultado o texto, bem como a escrita, com seu caminho próprio – até certo ponto incontrolável – me guiou e fez da pesquisadora seu produto.

Rivera (2017) define a escrita ensaística como uma questão de método no que tange à escrita psicanalítica e a defende como ferramenta para o desafio de fazer pesquisa em psicanálise, segundo ela

a particularidade do objeto da psicanálise obriga o teórico a forçar sempre os limites de seu próprio campo (...) e que é o contrário de qualquer *aplicação* da teoria a objetos e questões externas a seu campo. Sobre esta base, podemos dizer que a reflexão psicanalítica tende ao ensaio, na medida em que tenta, com frequência, buscar em outros campos o que lhe seria próprio – e assim não cessa de repetidamente *descentrar-se*, experimentando, a cada vez, a vertigem de sua origem alheia. (p.16)

Assim, esta dissertação considera, com Rivera (2017) e Miller (2012), a aproximação entre pesquisa *em* psicanálise e pesquisa *em* arte pela qualidade de se escrever a partir de dentro; não se tratando de mera *aplicação* da teoria psicanalítica no campo da arte, mas de uma verdadeira fricção entre os dois campos com vistas a produzir uma terceira coisa, rumo à “origem alheia” da psicanálise como práxis. Rivera (2017) acrescenta que ensaiar consiste que “em lugar de aplicar uma teoria sobre um objeto passivo e inerte, o ensaio visa, assim, ativá-lo, *dar-lhe voz*.” (p.12).

Rivera (2017) delinea o ensaio como uma questão ética e defende que esse modo de escrita não é menos rigoroso do que qualquer outra escrita acadêmica, mas nele, “como sabemos, *ensaia-se* – ou seja, *tateia-se* um terreno que não se abarca ou compreende de imediato e nele experimenta-se um gesto que não se apresenta como ato consumado” (p.12). Assim, o ensaio diz respeito à experimentação de um gesto. Leio aí algo análogo ao que

ocorre em dança, bem como no pensamento clínico que a psicanálise demanda: pensar com os pés – como aconselha Lacan em vários momentos de seu ensino. Talvez pudéssemos falar também em escrever com os pés, para nos referir ao ensaio.

A escrita ensaística não se propõe à captura do objeto de pesquisa pelo saber do pesquisador, ao contrário, implica a renúncia da posição de saber, colocando o próprio autor em questão na relação com seu texto, com a teoria, com o mundo e o objeto de pesquisa escolhido. “Trata-se de considerar a teoria como algo mutante, movente, desejante, talvez” (Rivera, 2017), acrescentaria: dançante.

Através da potente ideia que o significante “ensaio” transmite no âmbito da dança, entendo que ele seja uma forma de movimento. O ensaio é experimentar descentrar-se e se movimentar como autora para, a partir da posição de não-saber, produzir um conhecimento não-todo.

Sendo a psicanálise tanto um meio clínico, quanto um método de investigação e pesquisa, utilizo aqui o método psicanalítico; que coloca o pesquisador em questão, não como observador distante de seu objeto, mas como sujeito contaminado por sua própria questão.

Divisão dos Capítulos

No primeiro capítulo vamos tecer um caminho através da constituição do sujeito como intrinsecamente atravessado pela linguagem. Faremos um percurso para compreender melhor como esse atravessamento constitui o corpo do sujeito falante. Passaremos por Freud em seu entendimento da constituição do Eu corporal e por Lacan sobre a relação do inconsciente com a linguagem. Estudaremos o aspecto sonoro, rítmico e os consequentes efeitos poéticos da linguagem durante essa constituição e como a performance cênica e poética observada na brincadeira da criança trás aspectos constitutivos para o pequeno sujeito. Nesse capítulo,

entenderemos que a linguagem com sua ritmicidade, é o sopro que vivifica o corpo e o toca em movimento, fazendo-o vibrar.

No segundo capítulo entraremos no território da dança para investigar o modo como os artistas cênicos compreendem o corpo em movimento e como isso se articula com a produção de linguagem poética e produção de vida no meio social. Usaremos, para tanto, a perspectiva de dança construída pela escola de Angel e Klauss Vianna. A Escola Vianna construiu no Brasil uma filosofia e pedagogia do movimento cênico que pensa o corpo como sensível e vivo, enquanto subjetividade e enquanto cidadão dançante no mundo social, político e cultural. Além disso, leva em conta a individualidade e a originalidade de cada sujeito que dança no processo investigativo de criação artística. Portanto, entende-se a criação como resultado da investigação do próprio corpo do bailarino rumo a construção do corpo cênico.

No terceiro capítulo trataremos das intersecções possíveis entre psicanálise e dança no que se refere a ideia de constituição do corpo em movimento e do movimento no corpo. Caminharemos pelo palco do inconsciente, tanto na situação analítica como no espetáculo de dança. Para tanto, passaremos pela articulação com a brincadeira infantil e com a fantasia neurótica do adulto em transferência. Esse palco onde se desdobra a fantasia e o onírico favorece o encontro com o Real, tanto nas formações do inconsciente em análise, como na poética da dança. Pensaremos as aproximações possíveis entre as noções de corpo falante e corpo dançante através da articulação com a língua. Conversaremos sobre as noções de presença e improvisação, muito recorrentes nas artes cênicas, mas que, veremos, também tocam o fazer do psicanalista.

Capítulo 1: Corpo e Movimento na Psicanálise

1.1 Constituição do Sujeito, Constituição de um Corpo

O humano, para a psicanálise, tem dois nascimentos. Além do nascimento biológico, real que todos atravessamos sem nunca nos lembrarmos propriamente (falta representação), há de haver um nascimento simbólico, este nos remete à noção de origem, primeira marca, é a partir disso que compreendemos a noção de constituição do sujeito. Ele é plantado num terreno simbólico, é lavrado por uma narrativa que o precede, é falado antes mesmo de conseguir entoar suas primeiras palavras. Os significantes que vêm do Outro formam seu primeiro berço que o permitirá nascer e crescer para o mundo. Essa rede simbólica já o constitui antes mesmo do organismo biológico nascer. A fantasia dos pais suporta a chegada do bebê e transmite um desejo singular, encarnado. Este é o fio que vai conduzir a atenção que é dedicada ao bebê, pelo narcisismo dos pais.

Essa condição, humana por excelência, introduz o desamparo e o não-saber no cerne do ser. É em torno desse furo real que o sujeito se constitui e onde se compõe a trança simbólica e imaginária das narrativas que o originam. É também esse fio que conduzirá a tecitura das narrativas originais do sujeito, as que ele vai contar e recontar para si e para os outros quando tiver condições de tomar a palavra.

Para o ser humano, diferente de outras formas de vida, ser parido e ter suas necessidades biológicas atendidas não é garantidor da continuidade de sua vida por si só. O bebê humano vem ao mundo em desamparo radical, a consequência dessa condição é que, para a regulação de seu organismo, o bebê depende de um adulto que disponha da cultura e que lhe dedique atenção desejante. Os primeiros cuidados com o neonato vêm repletos de qualidades que extrapolam o puro e simples atendimento às necessidades orgânicas.

Essa condição torna a relação com o outro essencial quando falamos da constituição do sujeito. Desamparado, seja no nível biológico (nascemos ainda prematuros) seja no nível simbólico (de início somos incapazes de tomar a palavra com sujeitos – talvez apenas como quem toma o leite que dá vida) o bebê depende inteiramente de um outro que cumpra a função de regular seu organismo ao mesmo tempo que o insere na ordem simbólica.

Os primeiros cuidados com o *infans* (criança que não fala) produzem um banho de linguagem em seu corpo, as palavras que lhe são endereçadas e a recepção de suas respostas, se dão no nível corporal – há ali a troca de contato tátil, pele a pele, o cheiro, a voz da mãe e o som das palavras que ela entoa, o olhar que esse cuidador lhe dedica – as palavras, num primeiro momento, são apenas sons entoados, e carregam a qualidade do sensorio. Essa é a parte corpórea da palavra, por assim dizer; sua musicalidade imprime um ritmo que faz dançar.

Esses primeiros cuidados, as primeiras cantigas e interações languageiras compõe uma gramática sensorial muito rica e complexa entre cuidador e bebê. Leite e Souza Jr. (2021) destacam que

nesse registro de fala dá-se um uso bastante específico da voz, que frequentemente se articula com expressões corporais de quem materna: o olhar dirigido ao bebê, a gesticulação intensa, as expressões faciais, os movimentos rítmicos corporais e o toque corpo a corpo. Ademais, surpreende também o fato de a fala materna manter uma relação estreita com os turnos que caracterizam um diálogo – ora falando do lugar da criança, ora aguardando e abrindo espaço para o que viria dela. (p.44)

Esse jogo dançante entre palavra e corpo compõe as primeiras experiências do bebê e fazem marca no sujeito em constituição.

Freud, em seu Projeto para uma psicologia científica (1895/1950) e, posteriormente em toda a sua teoria da libido dá atenção especial para os estímulos endógenos, aqueles que advém de dentro do corpo e que demandam uma *ação específica* para serem satisfeitos. Freud compreende como função primária do sistema nervoso manter-se com o mínimo de quantidade de energia possível em seu interior, tendendo à inércia. Assim, os estímulos que advém de dentro do próprio corpo são um desafio diferenciado para que o organismo escape deles, pois não podem ser descarregados apenas com a ação muscular/motora. No início da vida, o bebê humano precisa de “ajuda alheia” para a satisfação de suas necessidades. O *infans* precisa estar acompanhado de um aliado que o ajude na descarga dos estímulos endógenos. Essa condição é radical e tem como consequência todos os processos psíquicos e culturais que o humano será capaz de criar posteriormente.

Para o pai da psicanálise (Freud, 1923), o Eu se constitui como a projeção da superfície do corpo, nos remetendo às pulsões parciais e à produção cultural. Freud (1923) nos fala do corpo como ponto de interface, torção entre interno e externo. Vorcaro (2004) explana o corpo como ponto de encontro de duas substâncias, litoral entre a carne (material) e a linguagem (imaterial). Anzieu (2000), nos diz que a primeira superfície fantasmática é a pele, pois é nela, nesse grande órgão dos sentidos, que as primeiras experiências sensoriais são registradas, produzindo a base do simbólico. Assim, os cuidados que o primeiro outro do bebê lhe dedica para a descarga dos estímulos endógenos fazem marca, erogenizando seu pequeno corpo, dando-lhe substância e compondo uma superfície sensível.

O que resta desse complexo processo de maternagem é a entrada do bebê na linguagem como sujeito e a resultante pulsionalidade do corpo. Assim, os processos biológicos são simbolicamente determinados. Assim, podemos compreender o define Lacan sobre as pulsões serem a consequência, no corpo, de que há um dizer. O significante produz

cortes, enquadramentos, é ele, sempre articulado ($S_1 - S_2$), nunca sozinho, que gera a fenda, por onde flui o mais-de-gozar no corpo (Miller, 2015). A partir disso podemos compreender o que são as zonas erógenas, os furos do corpo, suas bordas sensíveis por onde sujeito e objeto, sujeito e Outro, se ligam e se separam, é aí que Lacan articula as operações constitutivas de alienação e separação. As zonas erógenas são os órgãos do corpo pulsional, erotizado (Freud, 1905/2016). A partir do momento em que o significante produz a perda de gozo da entrada na linguagem, as funções biológicas serão reguladas (ou desreguladas) pelo regime pulsional, o organismo está sujeito as variações do regime de gozo ligado à pulsão. (Barroso, 2012).

Freud (1905/2016) define a sexualidade como perversa e polimorfa. Com a incidência da linguagem no organismo, há a desnaturalização do corpo, o significante mata a coisa. Com isso, o objeto da pulsão se torna indeterminado, não existindo, para sua satisfação, um objeto adequado, como é o caso do instinto para os animais. Lacan (1964/2014) define o objeto da pulsão, chamando-o de *objeto a* e o define a partir da perda promovida pela incidência do significante; o *objeto a* é, essencialmente, objeto perdido. É um cavo deixado no corpo como resto, vestígio do banho de linguagem onde a pulsão tece seu circuito. Ele é o registro de perda de gozo no corpo.

Lacan (1964/2014) compara a montagem freudiana da pulsão a uma colagem surrealista. Trata-se do corpo fragmentado, cortado e costurado pela paradoxal função do significante. A pulsão tem sua face simbólica e sua face de silêncio do gozo real indizível, a parte incapturável pelos significantes do Outro. Assim como o significante recorta, também deixa para trás, como um rastro, o mais-de-gozar, “Se o significante mata o gozo, da mesma forma o produz.” (Miller, 2015, p. 84). É corte que dá uma costura ao corpo fragmentado. O significante corta a carne infinita, humaniza a vida (Lispector, 1925/1998). Tem algo do corpo do bebê que não é jamais satisfeito pela mãe, há desencontro, a pulsão, mesmo a fome e a

sede, não têm objeto definido, resta sempre a insatisfação que é tributária do gozo e da constância da pulsão.

O sujeito é furado, sua estrutura comporta um buraco, ele é intervalar (Lacan, 1964/2014). Daí o *fort-da* do neto de Freud ser paradigmático da constituição do sujeito, é nesse jogo infantil que o pequeno sujeito se constitui como pulsional. *Fort* é análogo ao S_1 e *Da*, ao S_2 (Barroso, 2012). Aí o sujeito se representa no brinquedo feito de dois fragmentos sonoros que a criança recebeu dos significantes do Outro, é o teatro musical do *fort-da* (Quinet, 2019).

É o próprio caminho da pulsão que o menino produz no jogo de carretel que some e aparece, ritmadamente, em alienação e separação, sempre ligado ao seu corpo por um fio, num jogo de saltos. O intervalo significativo é morada do sujeito do inconsciente e produtor de movimento e ritmo. Assim, podemos entender a constituição do sujeito como a construção de um intervalo. Espaço onde o corpo do sujeito – corpo atravessado pela linguagem do Outro – habita

O aliado do bebê, seu cuidador, tem a desafiadora tarefa de ler seus sinais, interpretar e adivinhar suas necessidades. No fundo, introduzir sua leitura, impor seus significantes. Durante esse jogo de leitura e interpretação em que o cuidador se engaja com o bebê existem momentos de desencontros e desarranjos, necessariamente. Como vimos, existe algo que fica insatisfeito pela própria estrutura da linguagem. Os momentos de ausência, pausas e discontinuidades são oportunidades em que algo do corpo do pequeno sujeito – não mais satisfeito imediatamente, mas inquieto, expressivo, convulsivo – vem à tona na forma do grito e, posteriormente, da brincadeira (Leite & Souza Jr., 2021).

1.2 Jogo Infantil e Jogo Poético

A brincadeira da criança é um dos recursos que ela cria para lidar com o intervalo, os desencontros, ausências e descontinuidades em sua realidade. Uma maneira de criar diante do real ao qual ela está passivamente submetida. Na brincadeira a criança pode rearranjar a realidade de uma maneira mais próxima de seu desejo e se colocar ativamente diante das situações potencialmente desprazerosas que vivencia. A brincadeira é um fazer com a castração, ela carrega elementos importantes da constituição do pequeno sujeito.

Em *O poeta e o fantasiar*, Freud (1908/2015) aproxima a brincadeira da criança do fantasiar do adulto, sendo a segunda, uma substituição direta da primeira. Sabemos que a fantasia é construção essencial na constituição do psiquismo, e assim também é a brincadeira infantil. A brincadeira é, para a criança, sua fala em ato. É por meio da brincadeira que a criança se representa para o outro e com ele faz laço (Sobral & Viana, 2014). A brincadeira faz laço entre o que é da ordem do real e o que pode ser representado no simbólico. No teatro engendrado pelo faz-de-conta da brincadeira, o significante e o corpo em movimento se articulam, compondo a criação singular do pequeno sujeito diante das descontinuidades de sua primeira relação, como podemos encontrar no jogo de *fort-da* do neto de Freud (1920/2020).

Na brincadeira, a criança transforma a cadeia simbólica na qual foi colocada pelos significantes do Outro. Assim, ela pode se dizer, se representar e se fazer reconhecer, como diz Lacan (1954/1986a), “a palavra é essencialmente um meio de ser reconhecido” (p. 273). Ou seja, brincar é uma forma de tomar a palavra sem se deixar submeter totalmente ao desejo do Outro, e, ainda assim, fazer laço com ele.

Brincadeira e criação poética se aproximam na medida e que, assim como a criança, o poeta não esconde o mundo de fantasia como faz o neurótico comum, que o mantém guardado a sete chaves, para Freud (1908/2015), toda criança ao brincar se comporta como um poeta

criador/mostrador de fantasias. Na poesia, o autor toma a palavra para dela fazer um dizer original, assim também se dá na brincadeira infantil.

Além disso, Freud afirma que “muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer” (pp. 54-55). Assim, tanto a brincadeira quanto a criação poética produzem uma transformação de experiências desprazerosas em prazer, promovendo um rearranjo das moções pulsionais e possibilitando o gozo das fantasias mais íntimas sem censura ou vergonha (Freud, 1905-6/2015). Para Freud, é nessa torção da transmutação dos afetos que se encontra o ponto essencial em que consiste a *Ars poética*. Para Aristóteles (335 a.C./2015) o poeta escreve histórias que não aconteceram, dando lugar para a imaginação de outros mundos (im)possíveis.

Mas não é só a fruição dos afetos reprimidos que se opera aí. Seguindo Freud, Quinet (2019), nos diz que a criação poética, ao proporcionar o gozo estético, veicula a transmissão de alguma verdade sobre o gozo que ali se opera, é um saber vivido no corpo. Essa experiência nem sempre é tão palatável, como é o caso do teatro da crueldade de Antonin Artaud, mas compreende a transformação que possibilita o gozo das moções pulsionais inconscientes.

Uma das qualidades da linguagem e que, portanto, se mostra no teatro, bem como nas manifestações infantis, é o ritmo. Vamos nos deter nele por um momento, por sua grande importância no que tange aos objetivos deste trabalho.

1.3 Ritmicidade entre Mãe e Bebê

Para Octávio Paz (1956/2012) o ritmo é uma qualidade fundamental da linguagem que carrega em si o tempo original, não se confunde com a medida, não é contagem do tempo, está fora dos relógios e calendários. Para ele, o ritmo é o próprio homem; contém em si

mesmo um sentido, é puro movimento em direção a algo. O ritmo, por si só, já é um dizer mesmo que seu significado não se dê a conhecer. Para Paz, o que diz a palavra poética, já está sendo dito pelo ritmo em que ela se apoia. Podemos aqui tomar a “palavra poética” de Octávio Paz como o próprio significante, na medida em que, para o psicanalista, a palavra que interessa tem função criativa (Lacan, 1954/1986a), se faz na disjunção entre significante e significado, é a palavra em sua potência poética e criadora.

O simbólico inaugura o mundo humano desnaturalizado e cria outro mundo constituindo o laço com o outro. Assim, Lacan (1954/1986a) afirma que a palavra só é uma palavra na medida exata em que alguém acredita nela, em que alguém se pergunta o que ela quer fazer crer; dito de outro modo, é preciso um outro que suponha um dizer, para que haja a palavra. Um aspecto fundamental do significante é a sua ritmicidade, que é a base onde se faz o dizer e se cria o homem (Paz, 1956/2012), este não se conta pelo relógio ou calendário.

As primeiras experiências do *infans* com o outro são vividas fora do tempo cronológico, há entre mãe e bebê um ritmo singular em constituição. A alternância entre ausência e presença, encontro e desencontro, atividade e passividade, demanda e resposta, produz um ritmo e compõe as bases para o simbólico, estabelece o liame entre continuidade e descontinuidade (Aragão, 2018). Podemos pensar o ritmo singular da relação primordial como uma melodia sobre a qual diversas variações (repetições que imprimem um estilo único) com diferentes instrumentos e vozes a colorem de qualidades, ritmos e sensações diferenciadas.

As experiências com o ritmo e com a linguagem implicam necessariamente o corpo, é aí que as palavras entoadas nos momentos constitutivos são registradas; essas palavras são experiências de corpo – vêm amalgamadas com seus sons, ritmos, sua música, carregam o olhar, as experiências táteis de dentro e de fora do corpo etc. – elas próprias formam a pele que envelopa o sujeito em constituição (Anzieu, 2000). Essa música complexa desperta no

corpo um movimento próprio, produz gozo, o faz dançar e instaura uma identidade primária, formadora do traço unário, que será a base para a identidade futura do sujeito e seu estilo próprio (Aragão, 2018).

Durante a alternância entre ausência e presença, algo importante se dá nos momentos de quebra do ritmo, é a surpresa. Nos momentos de quebra, de disritmia, algo do corpo do bebê vem à tona, seu grito. Esse é o momento em que o bebê tem a oportunidade de criar algo seu, de inventar seu brinquedo, de transformar sua angústia. Se essa quebra for uma ausência sob um fundo de presença, o bebê terá condições de criar simbolicamente dentro desse espaço vazio, será obrigado a criar algo do psíquico aí onde a mãe falha em sua resposta ritmada (Aragão, 2018).

Com o simbólico, o homem cria uma extensão de seu próprio corpo. Freud (1923/2011) considera as criações psíquicas como o Eu e as criações culturais e morais como extensões da superfície do corpo, afinal, sendo feito de linguagem, está sempre além de si mesmo, fazendo ponte e transbordando para fora de suas fronteiras.

A brincadeira é um recurso simbólico que vem ao socorro da angústia da criança. Com a brincadeira, ela pode transformar a ausência da mãe em algo mais palatável, com o recurso da brincadeira ela é maestra dessa orquestra, ela dita o ritmo que melhor lhe convém com seu brinquedo; a criança não está mais totalmente sujeita ao desejo da mãe, ela constrói algo com seu próprio desejo. A brincadeira, a ritmicidade das palavras e a combinação de seus sons, produzem alívio das tensões psíquicas, produzem gozo e efeitos de sentido. Segundo Freud (1908/2015) as brincadeiras das crianças são mobilizadas pelo desejo de um dia ser grande, para ele, elas compõem ensaios para outra coisa, mobilizam transformações, colocam em causa a transitoriedade, e são criações inteiramente novas, ensaísticas.

O ritmo, para Roussillon (2006), com citado por Aragão (2018), “é uma característica da pulsão (‘o impulso rítmico interno’), se compõe e se desenvolve na música do encontro com o outro.” (p. 5). É aí que se compõe a dança que anima o inconsciente. De fato, a pulsão é um conceito que articula dentro e fora, passividade e atividade, eu e outro; é no vai e vem da alternância e da repetição pulsional que se gera um ritmo.

1.4 Lalíngua: Teatro Musical do Encontro com o Outro

Lacan cria o conceito de lalíngua para falar do que vibra no corpo como gozo que resta de seu contato com a linguagem. Na conferência conhecida como *A terceira*, onde Lacan (1974/1975) elabora o que seria lalíngua, ele a utiliza num discurso em ato, Lacan fala de lalíngua se utilizando dela; dessa maneira, ele faz da palavra brinquedo, produz jogos de linguagem a partir de suas homofonias e potencializa a multiplicidade de sentidos que o significante pode oferecer a partir de seus equívocos possíveis, produzindo efeitos poéticos e privilegiando a sonoridade no uso das palavras.

Podemos observar em seu discurso que Lacan reiteradamente remete o pensamento e as palavras ao corpo, sugerindo que pensemos com os pés ou com os músculos da testa. Para ilustrar essa proposição, Quinet (2019) cita o dramaturgo Novarina, para ele “todo pensamento que não é dançado é falso. Todo pensamento sem ritmo, é porque não encontrou seus pés. Todo pensamento se dança, todo pensamento verdadeiro deve poder ser dançado” (p.220). Lacan, então, faz como Freud e os artistas cênicos, remetendo o que há de mais elevado da cultura, ao corpo. Nessa perspectiva, em *Lituraterra* (1971/2003), Lacan explana que

o sujeito do inconsciente só toca na alma através do corpo, por nele introduzir o pensamento (...), O homem não pensa com sua alma (...) ele pensa por que uma

estrutura, a da linguagem – a palavra comporta isso –, porque uma estrutura recorta seu corpo, e nada tem a ver com a anatomia. A histérica o atesta. (p.511).

É por isso que Lacan nos fala em linguisteria para se referir a lalíngua, esta diz respeito ao atravessamento da linguagem no corpo e do corpo produzido através dos cortes que a linguagem imprime como escrita. Assim, a carne infinita, se humaniza, se faz corpo.

O que resta dos cortes produzidos pela incidência da linguagem do Outro, o que o significante deposita de gozo no corpo, é o que produz o ritmo que coloca cada sujeito em movimento. Assim, nos diz Miller (2015) sobre o poder do significante: “existem dois efeitos do significante no corpo: um, que é a mortificação, e o outro, que é a produção do mais-de-gozar. Se o significante mata o gozo, da mesma forma, o produz.” (p.84). Desse modo, no humano, o corpo é necessariamente atravessado pela linguagem, a palavra mata a coisa, mas também a contorna, delimitando seu lugar. Portanto, “no falasser, o gozo é ligado ao significante como sua consequência” (p.86). O corpo humano é cortado e costurado pela língua, podendo, com isso, se mover em suas articulações.

O contato do *infans* com a língua materna “implica tanto as toadas que fazem dormir a criança quanto o jogo em que ela desperta para certo prazer/contentamento que captura o seu corpo” (Leite & Souza Jr., 2021, p.42). O contato do corpo do bebê com a língua materna implica, então, o gozo, a fruição da posição que o *infans* primeiro ocupou como objeto do Outro. Este contato entre corpo e linguagem faz do sujeito corpo falante e dançante pela música de lalíngua que anima as formações de seu inconsciente e suas criações. Dessa forma, ela carrega em si uma verdade sobre o gozo escrito no corpo, este que só se vivencia em ato, no instante do corpo dançante, vibrante, enquanto vivo.

Lalíngua é um componente da linguagem que vai além do significado, é a língua que não se dobra à gramática; ela se enrola na fala, é o que sobra do sentido, é a parte da palavra

que resiste a função de compreensão, ela está presente nas formações do inconsciente, em seus lapsos e alterações da fala. É o componente da língua que provoca o corpo e o faz vibrar; é a musicalidade da língua e o dizer que veicula em forma de ritmo, lalação. Ela, portanto, não se confunde com a língua, tampouco com a linguagem: (...) trata-se de um funcionamento em que os fragmentos prescindem de significação linguística e são destacados pelo modo como soam, ressoam e repercutem no corpo. (Leite & Souza Jr., 2021, p.46)

Lalíngua, então, está ligada ao Real da palavra, ao toque da linguagem que deposita gozo no corpo e o veste de vestígios.

Ela é o resultado do banho de linguagem que o *infans* recebe do Outro. As primeiras palavras entraram pelos ouvidos, boca, ânus e pela pele de forma geral, sendo ela o grande órgão dos sentidos; associado aos primeiros cuidados, o significante produz os furos que compõe as zonas erógenas, e o gozo resultante. A consequência dessa operação é o poder de falar e gozar de um corpo, que para Lacan (1974/1975) é o gozo da própria vida, transformando o *infans* em corpo falante, corpo vivo.

Dessa forma, lalíngua compõe o que há de mais singular no modo de cada um falar, se movimentar, dançar, escrever, fazer uso do corpo e por ele se afetar. É o modo como o corpo de cada um vibra no contato com o outro e com o mundo. Com esse conceito, Lacan potencializa ao máximo a singularidade em psicanálise.

Além disso, lalíngua está ligada à falta de um significante no universo da linguagem, no campo do Outro. É por causa dessa falta que não se pode dizer tudo, algo resiste ao significado, as palavras se equivocam e podem carregar uma multiplicidade de significados, não se fixando a um único sentido. Assim, podemos compreender o significante como intrinsecamente ligado à pulsão, na medida que segue a sua definição de não ter apenas um

objeto, mas poder se ligar à uma infinidade deles (Freud, 1915/2013), assim, o significante se articula e se desarticula sem nunca se fixar completamente a uma única significação.

Para representar essa dinâmica podemos observar o Jogo do 15, onde, por conta de uma peça que falta, é possível colocar todas as outras em movimento, é possível brincar. Assim, a falta de um significante, a impossibilidade de tudo dizer, permite que falemos, que possamos escolher as palavras, e para isso, deixar de escolher muitas outras. Cada um faz essa escolha ao falar de modo muito particular, fazendo de cada falante, único. A falta de uma palavra no tesouro dos significantes é a marca do Um no campo da linguagem.

Por isso, é graças à língua que são possíveis os efeitos poéticos. Em *Lituraterra* Lacan (1971/2003) chama a atenção para o ravinamento que a palavra faz no corpo, após a “chuva” de significantes, produzindo diferentes texturas por onde passa, além de determinar caminhos privilegiados de repetição e escoamento da libido. Por meio dessa metáfora, Lacan faz do corpo leito. Nesse sentido, cito o trabalho de Elida Tessler (fig.1) em que o significante PA LAVRA, escrito dessa maneira, com suas sílabas separadas causa o efeito de duplo sentido onde a palavra é tomada como instrumento humano de trabalho bem como aquilo que produz sulcagem, furo na terra, lavoura arcaica¹. O pensamento do inconsciente veicula, por sua estrutura de linguagem, um “saber que não pensa, não calcula e não julga, o que não o impede de trabalhar (no sonho, por exemplo).” (Lacan, 1973/2003, p. 517).

1 Podemos lembrar a cena em que o protagonista do romance *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975/2014) tem um encontro erótico com sua irmã. Na descrição dessa experiência incestuosa o narrador compõe o encontro dos corpos como terra que vai sendo lavrada no contato erótico da pele, dos cheiros e texturas. Essa cena diz, também, sobre o contato entre posições, irmãos, que segundo a lei do pai, não devem se encontrar eroticamente. No entanto, no romance, essa lei é ambígua, tirânica e afirma, como um imperativo, justamente aquilo que abole.



Uma PA LAVRA

PA LAVRA – Fig. 1

Quando falamos dessa sulcagem que a incidência do significante produz no corpo, falamos de escrita, que para Lacan (1971/2003) é de fato o próprio ravinamento, é o próprio corte operado pela estrutura da linguagem. Quinet (2019), ao falar de escrita na psicanálise, afirma que ela “é o ravinamento do gozo que, ao banhar o corpo, lhe confere sua partitura gestual e de movimento” (p. 224). O nome cunhado por Lacan à essa partitura – a escrita dos

fragmentos simbólicos que nada significam, mas nem por isso deixa de ressoar no corpo fazendo-o dançar – é lalíngua.

1.5 Corpo: Movimento e Escrita

Sobre a escrita, podemos falar tanto de uma escrita no corpo, como da escrita do corpo. Em *Lituraterra*, Lacan (1971/2003) nos fala da escrita cursiva “na qual o singular da mão esmaga o universal” (p. 20). Aí vemos que o corpo para a psicanálise é o lugar onde se marca o singular produzido na incidência da linguagem que o vivifica e o toca em movimento. Para falar dessa escrita do movimento no/do corpo podemos recorrer à caligrafia como o registro de um corpo em movimento.

A escrita, em psicanálise, guarda relação com a letra e o traço unário, que é o resultado do que falamos na primeira sessão desse capítulo, o primeiro traço resultante da incidência da linguagem no corpo a partir da relação do *infans* com o Outro cuidador. Como diz Aragão (2018) o ritmo constituído nessa relação fundamental imprime um traço primário de singularidade que vai posteriormente sustentar a identidade do sujeito ao longo da vida. Esse traço é unário tanto no sentido de ser o primeiro, que sustenta todos os outros que virão rasurá-lo, quanto de carregar em si, o Um, a singularidade radical. O traço unário diz respeito à identidade não pela similitude, mas pela marca da diferença. Lacan o remete à Letra e a toma como o osso do significante, sendo este, a carne. A letra é aquilo que sustenta o significante e ao mesmo tempo, compõe sua essência.

Para Lacan, a letra é o traço rasurado que localiza a fronteira entre linguagem e corpo, onde duas substâncias se encontram. Assim, ele coloca a questão: “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?” (Lacan, 1971/2003, p.18). Sendo então a letra essa faixa fronteira e móvel a qual a imagem do litoral nos remete, ela se

articula ao movimento pulsional do corpo, além de remeter à erosão que esse roçar produz na linha de contato. A letra é sinal do roça-roça do corpo com os significantes do Outro.

Sobre essa relação entre traço unário, letra e escrita do corpo, Lacan recorre à caligrafia chinesa em seu ensino. Andrade (2016) explica que

o traço (da letra) do caractere chinês e da caligrafia é inseparável de uma experiência com o corpo e com o movimento da pulsão. Ele coloca em evidência o que é mascarado pela escrita alfabética e fonética. Ao ser a notação dos fonemas (...), a letra do alfabeto perde a força de suas formas que só são observadas se forem reinterpretadas pela nossa caligrafia ou pelas poesias de poetas que brincam com essas formas como e. e. cummings, Mallarmé, Appolinaire, e James Joyce.

Fora essas releituras, a imagem da letra sucumbe à sua função de fazer a notação dos sons e fonemas. A escrita sinográfica, ao contrário, mantém a força do traço. (p.74)

Assim, o que Lacan ensina, através da caligrafia chinesa, é que a letra tem a ver com a marcação do traço resultante de um corpo em movimento. A escrita chinesa é a expressão de Um traço singular que veicula a forma como a língua vivifica um corpo. Andrade (2016) explana que “a arte da escrita chinesa é mais que um exercício estético, é uma prática do movimento carregada intrinsecamente das noções mais centrais do pensamento chinês” (p.75) e acrescenta que ela “é essencialmente uma arte do movimento. Se Lacan se interessa por ela, não é pela forma final do escrito, mas pela dimensão que implica o corpo” (p.77).

O calígrafo, busca registrar, dar forma ao próprio movimento do corpo, como um dizer em si. Não busca uma forma final perfeita ou ideal, mas pretende imprimir a singularidade do traço do movimento corporal, o calígrafo busca registrar a sensibilidade de seus gestos.

Assim, pode-se comparar a arte da escrita chinesa à arte da dança, onde o movimento do corpo, com sua ritmicidade singular, já configura um dizer, sem precisar se apoiar num significado. Coloca a letra no palco, por assim dizer e, dessa forma, produz uma “mostração do real” (Quinet, 2019). Há em ambas, o que Andrade (2016) chama de “enunciação pelo movimento do corpo”.

Sobre o aspecto técnico da escrita chinesa, Andrade (2016) explana que ela “não pode ser uma prática que vise puramente a estética ou a dimensão decorativa do caractere, bem como sua mais restrita perfeição de formas, está inteiramente banida. A busca é pelo movimento, não pela forma final” (p.76). Posto isso, podemos entrar no assunto da técnica Klauss Vianna, que produz dança buscando privilegiar o movimento singular de cada corpo e não o produto final de uma série de repetições e treinos que resultam na perfeição da forma gestual apresentada no espetáculo.

Capítulo 2 – Corpo e Movimento na Dança

A arte é, antes de tudo, um gesto de vida. (Vianna, 1990/2005. p. 52)

No presente capítulo, vamos introduzir um breve histórico da técnica Klauss Vianna e traduzir aqui seus princípios e pontos que nos interessam para esta pesquisa. A escolha por essa técnica se dá por ser um potente campo de investigação, na medida em que se trata de uma modalidade filosófica e prática sobre dança que foi totalmente desenvolvida por brasileiros e em território nacional numa época em que a dança no Brasil vinha de fora como repetição das culturas europeia e americana.

Aqui vale salientar um fato cultural brasileiro que podemos depreender do trabalho de Antônio Nobrega. O artista observa, em sua trajetória, a maior facilidade de acesso (compreendendo a dificuldade geral de acesso à cultura que é vivido pela população, talvez poderíamos falar menor dificuldade) que o brasileiro tem à cultura europeia e americana, como culturas de massa. Ficando nossa cultura popular como se fosse estrangeira, vivida com estranhamento e desconhecimento, como cultura encoberta e mal compreendida (Nobrega, 2021). Sendo assim, acessar a cultura brasileira aqui é mais uma forma de tentar descobrir nossas origens e acessar a extimidade do brasileiro, bem como tentar acessar, como nos diz Rivera (2017), a origem êxtima da psicanálise.

A Técnica Klauss Vianna é, até hoje, uma técnica inovadora em dança tanto no Brasil quanto no exterior, ajudando a compor o que hoje é a dança contemporânea. Já vem sendo desenvolvida e sistematizada por algumas gerações de bailarinos, coreógrafos e atores no âmbito das artes cênicas, tendo fundado uma verdadeira tradição prática, filosófica e de pesquisa multidisciplinar em dança. Vamos investigar mais a seu respeito a seguir.

2.1 Histórico da Técnica Klauss Vianna

A chamada Técnica Klauss Vianna foi desenvolvida no período entre os anos 1940 até os anos 1990 por Klauss e Angel Vianna. Ambos nascidos em Minas Gerais, Belo Horizonte, no mesmo ano, em 1928. Tiveram uma infância e adolescência comum, compartilhando seu período inicial de formação como artistas. Além disso, na fase adulta, compartilham anos de casamento e um filho, Rainer Vianna, que continua a obra dos pais, propondo sua sistematização. (Miller, 2016)

Em seu livro *A Dança*, de 1990, Klauss Vianna descreve uma infância repleta de percepções e curiosidade acerca do corpo, músculos e tendões e a forma como se movimentava no espaço. Klauss fala dos pelos e músculos do jardineiro da casa de seus pais e dos movimentos que o assistia fazer ao trabalhar, além dos seios “caídos e feios” de sua avó, com a qual dormia quando era menino. Relata uma curiosidade pulsante sobre o corpo do outro, mas a ausência de percepção do próprio corpo:

Só a mim não olhava: tomava banho de olhos fechado. Dizia que era por causa do sabão. E me cobria com uma toalha cada vez que fazia xixi ou cocô. (...) não tinha corpo, vivia o corpo dos outros. Os gestos do meu pai, da minha mãe, o jeito de andar, de pisar, o movimento das mãos (...) é um fato inesquecível: meu corpo se tornou ausente. (Vianna, 1990/2005, p.24)

O Klauss menino descobre seu corpo através dos pés, de tanto olhar para baixo: “conheci todo o chão de minha casa. E, com muita dificuldade, meu corpo começou a reaparecer: do chão, da base, dos pés. Durante anos, foi a única consciência que tive de mim.” (p.24).

Ainda na infância, Klauss se interessa pela literatura e, como consequência da busca por relacionar os livros com sua própria vida, se interessa pelo teatro. Ao ver um espetáculo do Balé da Juventude em Belo Horizonte, despertou o interesse pela dança e o laço entre teatro, música e dança não mais se desfez. Carlos Leite, primeiro bailarino da companhia se

fixa em Belo Horizonte e dá aulas de dança na UFMG a convite do Diretório Central dos Estudantes. Klauss é o primeiro a se matricular e logo se decepciona. Percebe o abismo existente entre o que vê no espetáculo e o que ocorre em sala de aula. Mesmo assim continua estudando e se empenhando; busca movimentos que sejam menos dolorosos, rouba livros sobre o assunto, assiste filmes sobre dança.

Após um ano, Klauss começa a dar aulas e se torna assistente de Carlos Leite. Ao mesmo tempo, descobre uma “deficiência técnica”: tem uma perna mais comprida do que a outra, o que lhe dificulta alguns movimentos. Klauss relembra aulas que não respeitavam a singularidade de cada corpo, nem o tempo de cada um para a execução e aprendizagem dos movimentos, eram brutais, repletas de xingamentos, varadas, dores articulares, humilhações e sofrimentos vários. Além disso, não respondiam ao espírito questionador de Klaus, que ficava sem respostas e buscava sozinho o porquê de cada movimento aprendido:

Para aprender um *deboulé* foram anos: porém, um dia o professor resolveu que eu tinha de sair de lá sabendo fazer. Acabou minha sapatilha e eu lá. A sola do pé acabou e eu lá. Sofria, enjoava, mas não desistia. Tive uma pneumonia para aprender um passo. Não sabia para que servia aquilo. (Vianna, 1990/2005, p. 26).

Ao mesmo tempo que se dedicava à dança, Klauss convivia com outros artistas. Teve a oportunidade de servir de modelo vivo para Guignard, pintor residente em Belo Horizonte. Inventava histórias sobre os personagens que interpretava nas poses para pintor e observava o que a ideia, a intenção do movimento, produzia em termos de atuação da musculatura a cada posição que fazia. As artes plásticas têm uma importante contribuição para a formação de Klauss; é nas pinturas renascentistas, por exemplo, que encontra a atuação da musculatura e o porquê de alguns movimentos do balé clássico.

Nos anos 1940, Klauss começa a produzir suas primeiras coreografias, encenadas por ele e Angel que juntos, começaram a se dedicar à dança aos 14 anos. No caso de Angel, o piano e a escultura precedem sua relação com a dança: é como se a música tocasse a escultura em movimento e o foco no toque das mãos se estendesse para o corpo todo.

Em 1959, o coreógrafo cria, em parceria com Angel, o Balé Klauss Vianna em Belo Horizonte. Nesse período, as pesquisas coreográficas buscam por uma linguagem brasileira de dança,

“esses estudos eram permeados de inovações, como a exploração do espaço cênico sem as rotundas, coreografias dançadas no silêncio ou com música concreta composta por ruídos de carro, máquina de escrever e passos na nave de uma igreja, pesquisa gestual do homem mineiro, entre outros olhares que, na época, causavam apreciações diferenciadas.” (Miller, 2016, pp. 35-36).

Três anos depois, participam do I Encontro de Escolas de Dança do Brasil em Curitiba. O espetáculo é recebido com muitas críticas e vaias, porém, com suas inovações, gera um convite para dar aula na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Em Salvador, os Vianna desenvolvem seu trabalho ampliando o conhecimento sobre dança a partir dos movimentos e sons da capoeira e começam a estudar anatomia com um dentista (não existia ainda o estudo de anatomia nas escolas de dança). Além disso, fazem trocas artísticas com Caetano Veloso e Maria Bethânia. É na UFBA, a partir do contato com as greves e movimentos sociais ali atuantes, que entram em contato com o pensamento politizado sobre as artes. “É preciso sempre notar isso, a relação entre a dança e o espaço onde se faz essa dança.” (Vianna, 1990/2005, p.45). Assim, algo que já estava presente no trabalho dos Vianna – a relação indissociável entre vida, arte, mundo social e sala de aula – se torna ainda mais evidente.

Por conta da caótica situação social e política em que vivia o Brasil em 1964, o casal deixa Salvador e se desloca para o Rio de Janeiro. Lá, ambos tentam sobreviver dando aulas de balé e Angel trabalha dançando para a televisão. Em 1968 Klaus se aproxima novamente do teatro. É convidado para desenvolver o trabalho corporal dos atores na peça *A ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht, com atores como Dulcina, Marília Pêra e o jovem José Wilker em início de carreira; Angel participa como bailarina e idealizadora (Lazslo, 2018). Nessa oportunidade, os Vianna operam uma virada importante na forma como dança e teatro se relacionavam até então.

Nessa época era comum que o diretor imaginasse uma “dancinha” a ser realizada em algum momento do enredo da peça, mas Klaus vai muito além disso e produz algo que chama a atenção tanto dos atores quanto da crítica (Vianna, 1990/2005). A proximidade entre dança e teatro através do trabalho corporal com a proposta de um corpo presente e disponível para a expressividade em cena muda a forma como o corpo e seus movimentos eram pensados no teatro. Klaus inaugura, então, a função de “preparador corporal”. Diferente do que seria o “coreógrafo” fazedor de “dancinhas” no teatro, ele dá início a uma nova forma de pensar o movimento e o corpo em cena através do trabalho que seria posteriormente denominado “expressão corporal”. (Miller, 2016; Laszlo, 2018). Neves (2008), citada por Laszlo (2018), comenta que

Ao todo, foram aproximadamente 25 peças, dando início à profissão de preparador corporal, no Rio de Janeiro, nos moldes propostos por Klaus, o que diferencia do papel do coreógrafo, pois buscava instrumentalizar o corpo do ator para as necessidades de um teatro que começava a rejeitar a supremacia do texto, valorizando a atuação e a expressividade corporal. (p.24)

Os Vianna não separam dança e teatro como duas formas de se estar no palco e fazer arte, ambas se unem e se atravessam mutuamente no decorrer de seus trabalhos e construções sobre as artes cênicas no Brasil. Klauss vivia essa amalgama em seu próprio dia a dia:

meu trabalho com os atores modificava minhas aulas com os bailarinos no dia seguinte.

Ao mesmo tempo, essas aulas influenciavam a coreografia que fazia para o teatro, mais tarde. O teatro à noite, modificava a dança de dia. E tudo se juntava numa coisa só.

(Vianna, 1990/2005)

Essa permeabilidade e atravessamento entre as diversas linguagens do campo das artes e o encontro da vida com a arte está presente no ensino e trabalho artístico da Escola Vianna até os dias de hoje. Além disso, com suas pesquisas a respeito da gestualidade do cotidiano brasileiro por onde passaram, influenciou definitivamente a forma como se pensa e se compõe a dança enquanto uma construção artística nacional.

Em 1968, Klauss recebe um convite para dar aula na Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro, dá aulas para crianças e observa a relação da criança com a escola e com os pais, lhe chama atenção as exigências das “mães de bailarinas” (para ele, elas são quase uma instituição do balé, de tão caricatas) e as imposições do balé europeu para as meninas brasileiras, que não têm o mesmo corpo nem os mesmos interesses e formas de aprender. Klaus (1990) com seu espírito crítico, observa que a dança no Brasil era sempre percebida como uma coisa estrangeira, vinda de fora, “era como se a dança brasileira não fosse feita aqui, era uma coisa estranha, não fazia parte do país. Essa foi a fase em que acreditei não ter mais nada que ver com a dança, em não voltar mais a trabalhar com bailarinos.” (p.48)

Em 1972, trabalha no teatro como coreógrafo e ator e ganha o prêmio Melière de teatro. Depois, em 1975, deixa a Escola de Bailados e segue numa pesquisa pela gestualidade do homem carioca. Em parceria com Angel Vianna e a professora de balé, Tereza D’Aquino,

Klauss funda o Centro de Pesquisa Corporal e Educação (Miller, 2016) onde Rainer Vianna, filho de seu casamento com Angel, então com 17 anos, começa a dar aula e desenvolver sua precoce e profícua atuação profissional como bailarino, preparador corporal para cinema e teatro, diretor, ator e coreógrafo. Logo em seguida, Rainer assume como diretor do centro de pesquisa, ficando lá até 1982 (Laszlo, 2018).

Ainda em 1975, Klaus passa a dirigir a Sala Martins Pena, escola oficial de teatro do Rio de Janeiro. Nessa oportunidade, também traz diversas inovações para a escola: abole o vestibular e propõe cursos livres, além de colocar em prática sua abordagem corporal nas artes cênicas. Nesse mesmo ano, forma com Angel o Teatro do Movimento, um grupo de dança de vanguarda em que colocavam em prática jogos e improvisações na composição e treinamento para os espetáculos mesclando teatro e dança (Laszlo, 2018). Em 1977, Klauss dirige inteiramente seu primeiro espetáculo de teatro *O exército*, com o qual ganha o Prêmio Mambembe na categoria melhor diretor. Sai da direção da Sala Martins Pena em 1978 e segue para o Instituto Estadual das Escolas de Arte do Rio de Janeiro (Inearte).

Em 1980, insatisfeito, larga tudo e segue para São Paulo para iniciar uma nova fase em sua carreira e vida. Sobre isso comenta que sua partida foi “um pouco de fuga e de busca – como parece ser em todos os casos” (Vianna, 1990/2005, p.56). Nesse período, Klauss se aproxima mais da dança, assumindo a direção da Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo entre 1981 e 1982.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, Angel Vianna, o filho Rainer e sua esposa Neide Neves fundam o Centro de Estudo do Movimento e Artes – Espaço Novo, que se tornou a Escola Angel Vianna e atualmente é a Faculdade Angel Vianna (Laszlo, 2018). É hoje um importante centro onde se concentra no Brasil o ensino e pesquisa sobre dança. A instituição oferece cursos livres, curso técnico, graduação e pós-graduação *lato sensu* em dança e tem

formado gerações de bailarinos, coreógrafos e pensadores sobre dança e sobre o corpo cênico numa visão multidisciplinar, englobando educação, saúde, filosofia e artes, para citar algumas.

Na direção da Escola de Bailados em São Paulo, Klauss se depara novamente com a postura conservadora na dança e escreve: “mais do que nunca, ali senti que os cursos oficiais de balé não levam a nada. As Escolas de Bailados podem e devem fechar porque é impossível aprender alguma coisa sobre dança em suas aulas.” (Vianna, 1990/2005, p.58). Assim, com sua inquietação crítica, Klauss repensa a forma de ensinar dança por onde passa. Na Escola de Bailados de São Paulo, por exemplo, antes da chegada de Klauss, o aluno só ia para o palco após oito anos de estudo, porém, na visão do coreógrafo, dança se aprende no palco.

Começou então a produzir espetáculos com os alunos e introduziu no currículo aulas semanais de dança criativa, com jogos de improvisação e brincadeiras. Levou artistas, como Ruth Rachou e Célia Gouveia para dar aulas de dança moderna, em um espaço onde a dança clássica reinava (Vianna, 1990/2005). Além disso, levou artistas diversos para conversar com os professores, propôs que eles estimulassem a curiosidade das crianças e respondessem suas perguntas. Também abriu a escola para a comunidade com uma turma noturna, aumentando o acesso da população à dança. Com essa medida, duzentos rapazes se inscrevem e com isso, modificam o público que costumava frequentar a escola, a diversidade modifica a paisagem da dança em São Paulo.

Entre 1982 e 1983, Klauss assume a direção do Balé da Cidade de São Paulo, lá ele estimulou a leitura entre os bailarinos, solicitando a Secretaria de Cultura livros sobre história da arte e jornais locais para reflexão crítica, continuou convidando artistas para introduzir novas abordagens em artes cênicas nas escolas e criou o Grupo Experimental para promoção de pesquisa em dança, foi o primeiro do gênero no Brasil (Vianna, 1990/2005). Esse grupo

contava com a colaboração de bailarinos que não faziam parte do corpo de baile oficial da escola, como Ismael Ivo, por exemplo, falecido no ano passado por Covid-19. Por um dos espetáculos realizados nesse período, Klauss ganha o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), como diretor artístico do melhor espetáculo de dança do ano.

Em 1985 teve uma breve passagem pela Unicamp no mesmo ano em que a Faculdade de Dança da universidade era fundada, Klauss participa da elaboração de seu currículo (Miller, 2016). Nesse mesmo ano, com a ajuda de órgãos estaduais e federais de fomento à cultura, iniciou uma pesquisa que resultou no espetáculo *Dã-dá corpo*, apresentado em 1987. Um espetáculo inovador, com apenas três bailarinos, um percussionista-ator, um pianista, um grupo de percussão e um coral. Esse espetáculo parece reunir o pensamento dos Vianna a respeito das artes e do corpo cênico, além de ser, por isso mesmo, uma expressão muito particular nascida de sua subjetividade. Nas palavras de Klauss (1990/2005):

Dã-dá corpo buscava isso: a dança, para mim, não é apenas espetáculo. Ali coloquei minhas ansiedades e questionamentos, depois de quarenta anos de reflexão e de trabalho. Mas a pretensão não era pouca: quis colocar em um espetáculo uma forma de expressão viva e singular, que pudesse transcender a sala de aula e ganhar os palcos, as ruas, a vida. (p.68)

Em 1990 escreve seu único livro intitulado *A Dança* e em 1992 funda, com seu filho Rainer e nora, Neide Neves, a Escola Klauss Vianna em São Paulo com o curso de formação. Rainer Vianna, com seu trabalho de sistematização, estabelece o trabalho dos pais como Técnica Klauss Vianna (TKV). Há alguns anos, Rainer se dedicava à sistematização da TKV enquanto dava aulas e se dedicava à dança e ao teatro. Sua atuação foi fundamental para preservação do legado dos Vianna e a possibilidade de sua transmissão. Pouco tempo depois da abertura da escola, em abril de 1992, morre Klauss.

Após sua morte, a Escola Klaus Vianna continua com Rainer e Neide Neves como professores e outros das gerações seguintes, seus antigos alunos, também dando aulas e mantendo vivo seu legado. Em outubro do mesmo ano, Rainer representa seu pai ao receber o Prêmio Unesco na França, pelo valor da técnica totalmente elaborada por um brasileiro. Em agosto de 1995, Rainer falece prematuramente aos 37 anos e a Escola Klaus Vianna fecha as portas (Miller, 2016). Segundo Laszlo (2018),

mesmo com a morte de Klaus e Rainer em 1995, as pessoas que com eles trabalharam estavam preenchidas por esse projeto transformador, de modo que o cenário da dança nunca mais seria o mesmo após a passagem deles. O legado Vianna, portanto, continua vivo nas diferentes pesquisas e experiências de seus sucessores. (p.28)

Após a passagem dos Vianna por São Paulo, são criados dois centros de dança muito importantes, a Faculdade de Dança da Unicamp, e o Salão do Movimento, aberto por Jussara Miller, que trabalha com a TKV também com crianças, uma inovação sua.

Angel Vianna permanece trabalhando, dançando e pesquisando no Rio de Janeiro, com mais de 90 anos de idade atualmente e muitas gerações de alunos continuadores e transformadores de seu legado. Tem uma atuação importante na área da saúde, trabalhando com dança para pessoas com deficiência e corpos atípicos, com crianças, adultos e idosos.

Sobre esse histórico, Miller (2012) observa que desde os anos 1990, que a dança contemporânea brasileira passou por uma significativa mudança de pensamento e de operação artística, configurando uma nova dramaturgia corporal, com outra construção do corpo, o que eu chamaria de corpo vivo – ao vivo na cena. O momento presente na cena ficou mais evidenciado, muitas vezes com estratégias de improvisação, surgindo relações mais permeáveis entre dança, teatro e performance. (p. 48)

É esse contexto de fronteiras móveis nas artes cênicas, facilmente observável atualmente por qualquer pessoa que vá ao teatro, além da aproximação entre a dança e o pensamento acadêmico, que Angel e Klauss Vianna ajudaram a construir no Brasil de forma determinante com o desenvolvimento de seus trabalhos desde os anos 1940.

2.2 A Técnica

A palavra “técnica” pode sugerir apenas o uso de um instrumento para se atingir um fim, este sim, importante. Não é este o caso na perspectiva da Técnica Klauss Vianna (TKV). Até o momento de virada da dança no Brasil com o desenvolvimento do trabalho de Klauss e Angel Vianna, o que vinha acontecendo no universo da dança é que a técnica era algo que respondia somente à necessidade de treinamento do corpo do bailarino para a perfeição do movimento a ser apresentado no espetáculo.

Levantar a perna cada vez mais alto ou repetir mecanicamente um dado movimento coreográfico visando a perfeição da forma para a apresentação no espetáculo era o objetivo principal do treinamento corporal do bailarino. Essa prática gerava uma separação alienante entre o processo de treino em sala de aula e seu produto artístico. Nesse sentido, podemos pensar em algo semelhante aos movimentos de Charles Chaplin (1936) em seu *Tempos modernos* em que o operário repete os movimentos incessantemente para a produção final de seu trabalho que ele mesmo desconhece. Tratava-se, então, de uma disciplina do corpo que ignorava o sujeito ali presente, o alienava de seu próprio processo e produto. Para este fim, diversas técnicas em dança produziam repetições exaustivas e dolorosas para esses trabalhadores das artes, desconectadas do processo criativo.

Na contramão disso, a Escola Vianna entende a técnica, as aulas, e tudo aquilo que se passa fora do espetáculo como intrinsecamente imbricado no processo investigativo que

culmina na criação artística. É uma técnica-pesquisa que inclui o aluno-criador e pesquisador do próprio corpo. Para ilustrar sua posição sobre isso, Klauss Vianna (1990/2005) explica que quando você aperta o dedo anular para dentro sente todo o braço reagir e é por isso que a mão tem essa postura no balé clássico. O problema é que professores e bailarinos repetem apenas a forma e isso não leva a nada. O processo deveria ser o oposto: a forma surgir como consequência do trabalho. (p.30)

Ele então parte da origem da dança, de suas explicações mais básicas, dando importância ao modo como cada corpo reage ao movimento; faz isso a cada aula e para cada aluno-criador de seu próprio corpo em movimento. Para Klauss, “as técnicas de dança nunca estão prontas: têm uma forma, mas no seu interior há espaço para o movimento único, para as contribuições individuais, que mudam com o tempo.” (Vianna, 1990/2005, p.82). Este é o interesse da TKV.

A repetição também é entendida de modo diferente no trabalho dos Vianna. Klauss fala de sua experiência com o treinamento repetitivo e a relação entre a repetição e a novidade singular de cada artista:

É preciso que eu vivencie muitas e muitas vezes um movimento. Não adianta entendê-lo, racionalizar cada gesto – é preciso repetir e repetir, porque é nessa repetição, consciente e sensível, que o gesto amadurece e passa a ser meu. A partir daí tem a capacidade de criar movimentos próprios e cheios de individualidade e beleza. (p.73)

Dessa forma, entende-se a criação implicada na experiência com o movimento, como se a repetição criasse uma história corporal.

É também na relação entre professor e aluno em trabalho técnico que a TKV entende o liame entre originalidade e tradição. Trata-se da repetição que ao mesmo tempo cria o novo, enlaçando tradição e originalidade, continuidade e descontinuidade. Ocorre o acolhimento dos criadores das novas gerações. Estes, embora carreguem o rompimento que a novidade

invariavelmente produz, se inserem numa linhagem de pesquisa e construção de conhecimento através do corpo. Esse processo torna a dança sempre não-toda e aberta para novas contribuições dentro de sua tradição técnica, pedagógica e artística.

Na perspectiva dos Vianna o modo alienante como a dança vinha sendo conduzida até então, produzia dormência, fazia com que a atenção do aluno escapasse de seu próprio corpo e matava o desejo curioso de aprender e explorar os movimentos e suas conseqüentes sensações. Miller (2012) explana que o que se entende por técnica na perspectiva da Escola Vianna

não é sinônimo de aquisição acumulativa de habilidades corporais. Portanto, quando falamos de técnica Klaus Vianna, compreende-se o processo de investigação que provoca e proporciona, por meio de procedimentos específicos, um caminho de construção de um corpo cênico, e que esses procedimentos não se apresentam de forma cristalizada e estanque; ao contrário, são estratégias propulsoras de processos corporais transformadores que disponibilizam um corpo que dança. (p. 26)

A TKV se utiliza de brincadeiras e jogos de improvisação com vistas a desestabilizar os movimentos repetitivos do cotidiano, criando espaço para que a singularidade do aluno possa surgir. Não há separação entre a sala de aula, a vida cotidiana e o produto artístico, trata-se de um encontro íntimo entre a vida e a arte. O corpo que dança não se separa do corpo que trabalha, que ama, que caminha pelas ruas, senta-se, deita-se, e se levanta. Há, então, a suposição de um sujeito implicado no movimento criativo durante todo o processo de aulas e treinos, sendo o produto artístico, sua consequência. Segundo Klaus, “o ser humano que existe no bailarino precisa estar atento e perceber tudo lá fora, nas ruas. É impossível dissociar vida de sala de aula.” (Vianna, 1990/2005, p.41).

Assim, Miller (2012) explana que

a técnica Klauss Vianna propõe a ação criativa imbrincada na ação técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espço, com a sua percepção aguçada do momento presente para a criação de um outro momento/movimento. (p. 30)

A TKV se encontra no território de fronteira entre dança e teatro. Tem como objetivo subsidiar a construção do corpo cênico, elemento presente nas artes do corpo ao vivo: dança, teatro, *performance*, música (Miller, 2012). Nessa perspectiva, Klauss afirma que “a técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico.” (p.73).

2.3 A Escuta do Corpo

Uma das premissas da Escola Vianna, apontada por Miller (2012) é a escuta do corpo. Escutar é perceber o invisível. A escuta do corpo compreende o despertar dos sentidos, acurar a percepção de seus movimentos e seus ritmos, mesmo os mais sutis. Ainda que o corpo esteja parado, o bailarino consegue estar presente em cena (e fora dela, na vida) atento e disponível para o movimento. A autora afirma que esse estado de presença é fruto de um trabalho que dispõe o corpo para o frescor necessário à cena, sempre nova, em transformação a cada apresentação, como se fosse sempre a primeira vez de um encontro inédito.

A autora, ainda, diferencia o corpo hábil do corpo lábil, sendo o primeiro, aquele trabalhado pela técnica mecanicista, que busca o virtuosismo na dança e a forma perfeita do movimento, visando o acúmulo de habilidades para o espetáculo. Já o corpo lábil, diz respeito ao corpo sensível e curioso sobre si mesmo. Miller (2012) define o corpo lábil como “transitório, instável e sempre em transformação, [o] que permite ao artista cênico deixar viva e ativa a postura da investigação necessária ao processo criativo”. (p.73). Aqui falamos do

corpo vivo dançante, “cidadão da dança da vida”. O corpo lábil compreende o corpo presente, disponível para o movimento, sensível e em estado de pesquisa. Podemos entendê-lo como o corpo vivo, atento aos acontecimentos interiores que o dispõe para o movimento singular, experienciando e buscando conhecê-lo.

Nessa mesma perspectiva, Angel Vianna em suas aulas e pesquisas dá importância especial à pele. Essa superfície é explorada como ponto de apoio, lugar de sensibilização e possibilidade de conhecimento através dos sentidos. Na dança fazer é conhecer: no momento em que se faz a ação, algum conhecimento é possível por meio da experiência corporal com um dado movimento. Dito de outra forma, a dança, como toda arte, ao alcançar o corpo de um sujeito, transmite alguma verdade no momento em que o movimento acontece. Para a Escola Vianna, a sensibilidade do corpo, seu peso e sua estesia constituem um saber e a possibilidade de construção de conhecimento; este sempre não-todo, pois tem caráter transitório. Assim, o sentimento do corpo, é, em si, uma forma de conhecimento. A Escola Vianna busca provocar e sustentar a postura curiosa sobre o corpo, produzindo pesquisa e criação no próprio processo da dança, tanto como aprendizado em sala de aula, quanto como produto artístico no palco.

Sobre a disponibilidade do corpo para o movimento e o despertar de seus sentidos, Klaus Viana (1990/2005) afirma que

É difícil vivenciar com intensidade nossas emoções e sentimentos mais profundos. Por vezes, esse enfrentamento assume a conotação de um risco, que nem todos estamos dispostos a correr. Acostumados a introjetar a ordem a nossa volta, habituamo-nos a não olhar, não ouvir, não sentir intensamente e desprezar a importância dos fatos e acontecimentos menores, quase imperceptíveis – embora fundamentais. Quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que

passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram. (...) a respiração representa nossa troca com o mundo. (pp. 70-71)

O despertar dos sentidos é buscado com a finalidade de construir a presença necessária ao corpo cênico disponível para o movimento no palco e na vida. Por conta da ligação entre o trabalho técnico e a sensibilização para tudo aquilo que vivifica o corpo, inclusive suas emoções, a TKV foi confundida, por vezes, com terapia corporal. Não é disso que se trata. Embora implique a experiência com as emoções no movimento e no fazer criativo do bailarino, Klauss (1990/2005) faz questão de diferenciar a sua técnica de qualquer forma de terapia. Embora a experiência corporal que a TKV proporciona possa ter efeitos terapêuticos (inclusive, daí advém sua intersecção multidisciplinar com a área da saúde), não é esse o seu objetivo. Sua finalidade é servir ao espírito artístico de cada um. É proporcionar ao corpo de cada um a sensibilidade e o despertar para a escuta dos seus movimentos. Isso ganha importância no preparo do corpo para a disponibilidade exigida na cena contemporânea, propiciando o advento do corpo como lugar de criação e não de adestramento. Assim, a TKV não tem um objetivo final estabelecido, como, por exemplo, curar uma queixa de dor na coluna. Ela se faz caminho, e não fim.

Ao abordar a escuta do corpo, faz-se necessário falar de duas palavras importantes do campo da dança: a estesia e a cinestesia ou sentido do movimento. A primeira diz respeito a sensorialidade e a segunda ao sentimento do movimento provocado a partir dos estímulos internos do organismo. Essas duas palavras nos remetem à percepção do corpo em movimento no espaço e no tempo.

Essas noções nos aproximam do que é o corpo dançante, aquele que se guia não pela imagem formal do movimento no espelho – instrumento, aliás, dispensado nas aulas

orientadas pela TKV – mas pelos sentidos e percepção do movimento de cada um, pela atenção à sensorialidade corporal. Assim,

a anatomia sensível guia o corpo dançante em relação com a força da gravidade, com o espaço, com o outro, numa gama infinita de escuta, percepção e fruição da experiência no diálogo constante do interno com o entorno. (Miller, 2012, p.76)

2.4 Brincar e Improvisar: do Vazio à Criação

Um dos objetivos da TKV é a criação, percepção e preservação dos espaços internos do próprio corpo. Não estamos falando somente de espaços articulares ou musculares, ou da ventilação pulmonar de forma literal, mas de espaço simbólico. Abrir espaço nesse sentido é possibilitar o movimento corporal e subjetivo, é abrir espaço para a criação e para o respiro. A respiração aqui representa a troca com o mundo e é sinal de vida. É também o movimento que produz a palavra, a boa palavra, aquela que dá vida. É um movimento primordial, aquele que se encontra na nossa origem, ao nascermos com o primeiro grito.

Nesse sentido, podemos retomar uma metáfora usada por Sloterdijk (2016) em seu livro *Esferas I: Bolhas*. Nessa publicação, ele compreende o ser humano como um ser pneumático, na medida em que seu vazio interior é estruturante e constitutivo para a vida. O autor resgata a história bíblica em que Deus sopra no interior do boneco de barro oco e este ganha vida, o inanimado se torna animado e o barro vira carne, ocorre a transmutação num corpo vivo, num homem. O autor retoma essa metáfora para falar da criação do próprio homem, uma repetição original do ato de seu criador. Para isso, fala de uma criança que, com seu sopro, anima uma bolha de sabão. Esta, anima a criança e a faz se sentir flutuando pelo olhar fascinado, é como se uma sustentasse a vida da outra, havendo uma dialética entre o criador e a criação. Assim, para o ser humano, criar é sobreviver, é estar vivo.

Retomando, é só na medida em que há espaço que o corpo pode se mover, sendo esse movimento indicador da vida e produtor desta. Podemos observar essa ideia no filme *Pendular* (Murat, J. (Diretora), 2017) em que um casal de artistas vive num mesmo espaço. Sendo um grande galpão, tudo se faz ali, sem paredes ou fronteiras, como em nosso espaço subjetivo. Cada um utiliza esse galpão de maneira particular. A mulher é bailarina, o homem, escultor. O material dela é o próprio corpo, às vezes leve, às vezes pesado, suave ou violento, se utilizando ou não de palavras ou música. Já o dele compreende materiais pesados e muito sólidos, como concreto, madeira maciça, ferro. Ele vai ocupando todo o espaço com seus materiais, constantemente pedindo a ela que ceda sua parte do espaço para que ele o ocupe. Eventualmente, ela engravida e assim ele ocupa literalmente o espaço interior do corpo dela. Ela, ao contrário, produz vazios e é nesses espaços que consegue dançar, se mover, estar viva. Faz, inclusive, a escolha pelo aborto, a fim de preservar seu vazio interior.

Na TKV compreende-se que a criação de um intervalo – subjetivo, espacial, simbólico e também articular e respiratório – permite que a singularidade criativa do sujeito pesquisador de seu próprio corpo emerja. É como se o artista fosse aquele que se coloca diante do abismo do instante logo antes de um movimento surgir, seja esse movimento composto de palavra, ou sensação. Klauss (1990/2005) afirma que “é preciso dar espaço, um espaço novo em mim para que surjam coisas novas” (p.72). Isso tem a ver com a disponibilidade para o movimento de que falamos anteriormente. A produção da disponibilidade para o novo instante, sempre evanescente, é que torna possível o advento da novidade. Essa originalidade está sempre implicada numa transmissão, numa tradição. É repetição e ao mesmo tempo novidade, continuidade e descontinuidade.

Sobre o gesto original, Klauss Vianna (1990/2005) afirma que

Se a dança se torna adulta em mim, se levantar o braço é um processo que conheço intimamente, que conheço como meu, posso então criar um gesto maduro, individual. À medida que trabalhamos, é preciso buscar a origem, a essência, a história dos gestos – fugindo da repetição mecânica de formas vazias e pré-fabricadas. Só assim o trabalho resultará em uma criação original, em uma técnica que é meio e não fim, pois a técnica só tem utilidade quando se transforma em uma segunda natureza do artista.

(p.73)

Assim, podemos entender que a repetição da experiência sensível do gesto, provoca a incorporação deste e o modifica, tornando-o original, único. É um processo que, evidenciando o traço de diferença que faz de cada corpo um, transforma seus movimentos em dança.

Para esse objetivo, a TKV se utiliza de jogos e improvisação a fim de “desarticular” ou “desestruturar” o corpo. Segundo Miller (2012),

na técnica Klauss Vianna, a improvisação é um recurso primordial para acessar o corpo presente, em prontidão, na escuta do momento que se transforma instantaneamente. Durante as aulas, o estudo do movimento se apoia na estratégia de improvisar e perceber o que acontece enquanto se faz. A percepção do movimento e de sua articulação com o outro e com o espaço ancora e integra a prática diária de construção de um corpo presente e de construção de um corpo cênico que dança, seja este um bailarino, um ator ou um performer. (p.79)

Esses jogos visam desestabilizar um pouco a repetição alienante no interior do cotidiano, a fim de tirar o corpo da inércia e de uma certa imobilidade anestesiada em que a vida capitalista nos convida a permanecer. Propõe-se brincar com essas repetições, deslocar seus gestos, experimentando-os em outros contextos, por exemplo, para produzir dança. Assim, busca-se perder a fixidez anterior e abrir espaço para movimentar-se, ou seja, abrir

espaço para *outra coisa* advir. Nesse sentido, a brincadeira cria um lugar possível para o gesto não calculado no interior da relação com o outro, com o próprio corpo e com o espaço vazio.

2.5 Pedagogia do Movimento

Em seu livro de 1990, Klauss Vianna afirma que “se o corpo não estiver acordado é impossível aprender seja lá o que for.” (p.77), essa frase sintetiza sua visão de educação em dança. Esta é sempre imbrincada com a escuta do corpo (acordado, desperto para sua sensorialidade), além de compreender que a arte e a estesia do corpo são, em si, formas de aprender e de conhecer, sendo a arte também uma forma de pesquisa e transmissão de conhecimento. Para Klauss, “a arte não é gratuita: se não aprendo com ela, se não cresço com ela, é o mesmo que não fazer nada.” (p.76). O preço da arte é a transformação do sujeito.

A Escola Vianna supõe uma verdade a ser experienciada no corpo de cada um, trata-se do corpo da curiosidade, amigo do não-saber. Angel Vianna (2018) considera que o maior filósofo da humanidade é o próprio corpo. Com essa perspectiva, ela privilegia o corpo em estado de pesquisa, investigação. É esse estado que mantém o corpo vivificado, presente no ato da dança, produzindo movimento e produzindo vida. Quando dirigia o ballet oficial da cidade de São Paulo, Klauss sugeria aos professores que

É preciso responder a essas curiosidades, a essas ansiedades, a esses questionamentos [dos alunos], porque as respostas vão ampliando a curiosidade que move o mundo, que move o artista, que move a criança. Se você não tem mais dúvidas, então só tem uma saída: parar. (Vianna, 1990/2005. p. 60)

Sobre a relação entre escuta do corpo, criação artística, pesquisa e pedagogia em dança, Klauss entende que

A primeira coisa que um professor precisa fazer é dar um corpo ao aluno. Mas como é possível dar um corpo a alguém? Todos sabemos que o corpo existe, mas sabemos

intelectualmente. Só nos lembramos dele quando surge algum problema, alguma dor, uma febre. Para acordar esse corpo é preciso desestruturar, fazer que a pessoa sinta e descubra a existência desse corpo. Somente aí é possível criar um código pessoal, não mais aquele código que me deram quando nasci e que venho repetindo desde então. O que proponho é devolver o corpo às pessoas. (p.77)

O corpo que se busca, é o lugar da originalidade, é o corpo próprio, de onde se cria e onde é possível se transformar. É o corpo sensível aos próprios movimentos internos que a TKV busca “devolver” às pessoas. Mas as pessoas perderam o corpo? Entende-se que, após um processo civilizatório alienante de abafamento dos barulhos do corpo, este fica mortificado e insensível aos próprios movimentos que falam e querem ser escutados.

2.6 O que é Dança?

Ao quebrar os paradigmas que sustentavam o fazer em dança tradicional, a dança contemporânea se volta para suas bases e coloca as seguintes questões: o que é dança? Qualquer movimento é dança? Qualquer corpo pode dançar? O que é estar imóvel e o que é se movimentar?

Após o percurso traçado no presente capítulo, podemos nos arriscar a dizer que a dança contemporânea tenta bordejar o que é o movimento em si. É como se, na dança contemporânea, houvesse o resgate da reflexão sobre o que constitui sua própria essência.

O corpo, no processo civilizatório capitalista, passa por diversos convites à imobilidade, o que nossa sociedade valoriza é o não-movimento. Por exemplo, caso eu adquira a última tecnologia do momento, provavelmente comprarei uma máquina automática, com controle remoto ou de voz que me permita permanecer com o corpo inerte; assim, qualidade de vida se torna sinônimo de imobilidade. No trabalho ou no estudo, o corpo é convidado a sentar-se, na escola, o movimento corporal é sinônimo de indisciplina. O excesso

de horas trabalhadas pela maioria dos brasileiros não permite que o corpo se mova verdadeiramente, aprisionado a movimentos repetitivos, que mais o coloca em imobilidade do que o faz mover-se a partir de sua própria vivacidade, daquilo que de fato o mobiliza. Atravessamos processos de controle e vigilância, já trabalhados em outras publicações, que colocam o corpo nessa condição.

Com Le Breton (2010), entendemos que o corpo e suas manifestações têm um sentido simbólico e são atravessados pela cultura nas interações sociais. Nesse atravessamento, o corpo é investido como instrumento técnico, assim, se constituem gestos sequenciais e sincronias musculares repetitivas que podemos encontrar onde quer que olhemos: no trabalho, no esporte, nas artes, na marcha militar e na etiqueta. Esses movimentos do corpo se constroem com a finalidade precisa de produzir prática dentro do tecido social. Le Breton nos fala que

As técnicas do corpo desaparecem frequentemente com as condições sociais e culturais que as viram nascer. A memória de uma comunidade humana não reside somente nas tradições orais e escritas, ela se constrói também na esfera dos gestos eficazes. (p.44)

Nesse mesmo sentido, ele cita uma empreitada antropológica de construção de um acervo descritivo de gestos humanos de diferentes culturas e tempos. Isso seria como empreender uma arqueologia do gesto e, segundo ele, nos revelaria tanto sobre uma dada sociedade quanto a sua escrita, vestimenta e objetos cotidianos. Além disso, ele nos fala que a significação dos gestos e movimentos corporais socialmente determinados se constroem na relação com o outro, ou seja, estão em constante transformação, não se dão completamente à tradução, sua significação se constrói junto com o outro no tempo e no espaço, tornando impossível o estabelecimento de um “dicionário dos gestos”.

O teórico francês comenta que esses gestos são passados de geração em geração de forma inconsciente, protegidos pela sua insignificância; é um dado silencioso da cultura que se transmite independente da educação formal ou intencionalidade dos atores sociais. Ele sinaliza aí um silêncio, um apagamento para o qual a determinação social do gesto trabalha. Porém, ainda que o corpo humano seja o mais natural instrumento do homem, ainda que seja usado como ferramenta em muitos âmbitos de suas interações e procure comunicar algo com seus movimentos, ele nunca se encerra como um simples objeto técnico a serviço de gestualidades pré-determinadas. Nesse sentido, Le Breton (2010) nos fala de outro tipo de movimento corporal que escapa à etiqueta e normas das interações sociais, é o tropeço da comunicação.

O teórico francês desenvolve a tese de que as normas sociais servem a um apagamento da corporeidade. Quando o corpo se manifesta escapando dos movimentos pré-determinados socialmente, como na flatulência, no tropeço, o ronco do estômago no momento inoportuno, o gesto mal colocado, um toque inesperado, ou na gagueira, o sujeito se mostra em sua corporeidade, subitamente ele tem um corpo diante do outro. As normas sociais servem para fazer com que o corpo desapareça nas interações, elas promovem um apagamento. Assim, interagimos como se não habitássemos uma carne; Le Breton (2010) refere que estar diante de outro corpo gera desconforto. Ao tropeçar nas normas que determinam os movimentos corporais, o corpo é visto como estrangeiro ou lido como louco, está fora do pacto simbólico, como se não partilhasse do mesmo código, sai da linguagem compartilhada e denuncia sua singularidade. Quando falamos desse “desconforto” que ocorre quando o corpo “aparece” na interação social, estamos falando da angústia que o Real do corpo desperta, essa parte inapreensível que tentamos recalcar para entrar no laço social.

A arte carrega uma afinidade com o Real, ela permite que ele apareça no social, ela possibilita que a singularidade radical, o corpo estranho, habite o coletivo e ainda assim seja viável o laço com o outro para além do recalque promovido pelas etiquetas sociais. A arte promove o descentramento do sujeito, o coloca diante do estrangeiro, daquilo que escapa ao bom senso, abre novos campos de percepção para além do que já está codificado. Ela promove o encontro com a turbulência que podemos sentir como loucura, no primeiro momento, mas que é o espaço de criação de todos nós. No campo da arte, o não-simbolizado é prenhe de possibilidade de criação. A dança, portanto, é um campo que busca o saber no corpo real, enquanto vivo em movimento e se instrumentaliza a partir da quebra do significado dado pelos gestos dentro do social, permitindo o movimento criativo, fazendo advir o corpo real através do uso poético dos gestos.

A palavra poética privilegia a multiplicidade dos significados, ela não entrega um sentido completo e estanque, pelo contrário, produz movimento a partir do ritmo e do deslizamento de seus significados. Entrega um sentido somente para, logo depois, deslocá-lo, provocar os equívocos e indeterminações da linguagem. Assim também faz a dança ao desestabilizar os sentidos dos gestos e a fixidez do corpo.

Fernandes (2017), a respeito da definição de dança proposta pela obra de Pina Bausch nos diz que “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” (p.49). E acrescenta que o movimento – compreendido como nuances desafiadoras entre ebulição e quietude –, constitui a base relacional e instável que a tudo permeia, paradoxalmente estabilizando o campo da dança como fundamental em todas as instâncias da vida. (p.49)

A dança utiliza o corpo de forma a privilegiar o encontro com o real não simbolizado, o tropeço, a não-comunicação e o equívoco. Em suma, ela abre o horizonte das representações

para o que não está dado de antemão, permitindo o encontro com a turbulência que produz o novo. Assim, ela possibilita o surgimento da corporeidade da qual, segundo Le Breton (2010), nos defendemos nas interações sociais massificadas. Fernandes (2017) nos diz que a dança versa a respeito da falta de comunicação, o sentido do gesto não se dá à tradução por inteiro, se mostra infamiliar e, por isso mesmo, provoca o corpo pulsional do espectador – corpo sensível, erotizado, pulsante, vivo – este é o objetivo da dança.

Podemos traduzir isso como o estabelecimento de um laço possível com o outro em que a corporeidade pode aparecer, onde a singularidade e a diferença não precisam ser apagadas por etiquetas sociais ou alienações cotidianas – como no caso dos movimentos cotidianos dos trabalhadores nas cidades, nas rodoviárias, sempre rumo a algum lugar onde chegar, mas sem estar presente, sensível ao caminho. Nesse sentido, a técnica Vianna é uma proposta de estado de atenção e percepção sensível no dia a dia da vida. Jogando com a repressão social, ela propõe o despertar para o Real, para a percepção do outro e de si mesmo, provocando na dança a diferença e a presença.

Assim, a dança, em seu processo de criação, é amiga do não-saber, pois promove uma investigação sobre o corpo próprio sem nunca encerrá-lo. Miller (2012) afirma que isso é uma forma de pesquisa em estado de fruição do corpo dançante na vida, que é manter contato curioso com o vivo que se movimenta – entre ebulição e quietude – em cada um de nós.

Dessa forma, assumimos que dança é política na medida em que tem efeito sobre o laço social e o corpo dos indivíduos em relação. Nas interações sociais, existe o esforço pelo apagamento do corpo, pela alienação da capacidade dos sujeitos de se afetarem com a vida, é isso que estabiliza o laço social pela dominação dos corpos, produzindo sujeitos melancolizados e embotados.

A dança, pode ser compreendida como forma de resistência a essa captura pelos modos de poder a que estamos submetidos, pois promove a sensibilização no contato com o outro e com o mundo, despertando o real do corpo, com sua sensibilidade e abertura para a percepção do mundo. A dança provoca estranhamento diante da realidade social que está posta e que atravessa os corpos. Ela promove o corpo que escapa à alienação, nos coloca diante do movimento que não se deixa capturar. Nos arranca, portanto, das filas exaustivas e nos coloca diante do horizonte turbulento de criação e imaginação do novo. A dança desestabiliza o laço social e inclui, na relação com o outro, aquilo que nos mobiliza internamente, atíça as paixões provocando assombro e ao mesmo tempo fascínio. Ela é potência de deslocamento entre Eu e Outro. É o tropeço no ar que nos coloca entre o céu e a terra. Permite-nos que brinquemos seriamente com os discursos correntes que nos pressionam pelos modos de poder que produzem.

A questão do corpo presente é muito importante em dança, pois se trata de um saber do fazer, enquanto se faz. É uma arte do corpo vivo ao vivo. Compreende, portanto, a impermanência do saber que só se sabe no momento em que se faz a ação. Implica na transmissão da verdade construída no momento do espetáculo a partir da afetação dos corpos envolvidos: plateia e bailarinos. A dança é a arte do fazer que, enquanto se faz, inventa o próprio modo de fazer (Miller, 2012).

Uma das máximas de Angel Vianna, que caracteriza sua filosofia da dança, é: “gente é como nuvem, está sempre em transformação”, nada mais impermanente. Dançar é evidenciar conflitos de forças internas e externas e usá-los para o movimento coreográfico (Vianna, 1990/2005).

Em seu livro intitulado *A dança* (1990/2005), Klaus Vianna diferencia a todo tempo o que é ginástica do que é dança. Para ele o trabalho alienado que treina o corpo para ser sempre

mais flexível, ou mais forte, ou mais condicionado, é apenas ginástica. Nessa perspectiva, o corpo está sempre aquém do que deveria, há sempre um “a mais” a ser realizado, e sem um sentido claro para tanto, é uma produção que exclui o sujeito que cria. É o corpo que goza (sem saber) da submissão aos modos de produção capitalista, que quer sempre mais e que produz algo sobre o qual nada sabe. É o corpo que está sempre aquém da imagem formatada e acabada, e acredita que essa imagem é o que responde ao seu desejo. Para o pensamento da escola Vianna, esse processo produz um corpo anestesiado e de movimentos adestrados, sendo, portanto, um corpo que caminha para a imobilidade.

Enquanto a anestesia é produto da captura do corpo pelos modos de produção estabelecidos – que fazem do corpo instrumento através do qual se produz capital e mais valia pela formatação de seus movimentos – a dança propõe a subversão desse processo através da produção de intervalos no interior da vida cotidiana que visam despertar os sujeitos e seus corpos, abrindo um campo que ainda não está significado. A dança propicia a reedição do que já estava escrito antes do sujeito nascer por intermédio do jogo cênico que brinca com os significados estabelecidos, evidenciando seus furos.

Dentro dessa perspectiva de corpo dançante, não há um corpo de formato padrão para a escola Vianna, como tradicionalmente vemos na dança: em sua maioria corpos magros e tonificados. O corpo que dança para os Vianna pode ser qualquer um. Nesse sentido, Angel Vianna tem um importante trabalho artístico junto a pessoas com deficiência. Essa é mais uma marca da subversão presente no desenvolvimento da TKV rumo à essência do que é a dança: o movimento. O trabalho de Angel leva a sério o fato de buscar o movimento criativo singular como objeto da dança, não a definição excludente a respeito do corpo que dança.

Capítulo 3 – Passo de Dois: Dança e Psicanálise

Considerando o modo como a psicanálise entende a linguagem na clínica, interligada com a palavra poética, e o modo como o significante afeta o corpo, como podemos ter notícias a partir das manifestações do inconsciente, no presente capítulo vamos traçar algumas aproximações possíveis entre a técnica Klaus Vianna e a teoria psicanalítica.

3.1 Palco para o Inconsciente

Uma análise só se realiza a partir da fala em transferência. Ela é o elo que o discurso analítico produz, um laço singular entre analista e analisando. Esse laço coloca em ato o mito individual do neurótico, a ficção singular na qual o analisando vive seu drama particular. O sujeito em transferência coloca em fala e em ato seu modo de funcionar e estar no mundo, reeditado na análise a narrativa que o determina. Isso ocorre na medida em que o analista sustenta o lugar de *objeto a* para o sujeito e este lhe supõe um saber. É a partir da cena transferencial que o analista usa dos semblantes que lhe servem para realizar seu ato analítico. Considerando esse teatro da fantasia que é articulado na análise de cada um, o ato do psicanalista é um ato cênico (Quinet, 2019).

A teoria psicanalítica compreende a constituição do sujeito pelo viés do atravessamento entre corpo e linguagem no contorno litoral de um intervalo entre dois significantes. Esse intervalo implica diretamente o corpo, pois é nele que o sujeito advém com o grito, a angústia, e as diversas afetações e efeitos da pulsão. É no espaço intervalar que é possível o movimento do corpo vivo, pulsional. Esse movimento não prescinde do simbólico, acontece dentro e fora desse registro numa relação borromeana, de mútuo atravessamento, entre simbólico e real, onde um registro não se sustenta sem os outros.

Esse laço e atravessamento mútuo é resultado do corte proporcionado pela incidência do significante no corpo vivo. Assim, a ordem simbólica produz cortes, dá nome, contorna a

experiência, mas também determina o regime de gozo do ser falante, liberando desse corpo o mais-de-gozar indizível (Miller, 2015). Esse processo deixa para trás um rastro, restos, vestígios, pois a língua é não-toda: há uma parte do corpo que nunca é capturada por completo pela nomeação do Outro, sempre falta um significante no mundo da linguagem. Como diz a bailarina Jussara Miller (2012), o corpo veste vestígios. Isso faz parte de sua própria estrutura, fazendo do objeto da pulsão, indeterminado.

Entendemos que a brincadeira, como articulação entre Real, Simbólico e Imaginário, compõe um contorno possível do intervalo que existe na relação entre mãe e bebê, entre o bebê e sua realidade. É um fazer com a própria falta na estrutura da linguagem que compõe o mundo humano. A brincadeira, assim, é constituinte do sujeito, é por meio dela que o ser humano se humaniza e se realiza enquanto ser falante. A criação artística, como substituição direta da brincadeira (Freud, 1908/2015), também se compõe da mesma estrutura e cumpre função semelhante. Assim, quando cria, o ser humano cria a si mesmo – como na metáfora citada no capítulo 2 a respeito da criança que, com o sopro cria a bolha de sabão. É criando que ele vive e sobrevive, modificando a si mesmo e ao mundo a sua volta.

A brincadeira prescinde de uma meta determinada, ela é um fim em si mesmo: a criança, quando brinca, não tem para si um objetivo claro, a brincadeira, em suma, não “serve” para nada, mas o próprio ato de brincar já envolve a fruição e a construção que interessa ao brincante. É brincando que a criança constrói/destrói, se relaciona com seu mundo e se representa a si mesma para o outro. Aqui, o caminho é a própria chegada, o processo é o próprio produto. Na brincadeira, fica claro que a pulsão se satisfaz com o próprio movimento de vai e vem em torno do objeto. Sua meta não é necessariamente alcançá-lo, mas sim mover-se simplesmente. Aqui, o objeto se torna motor e não ponto de chegada.

Na dança sob a perspectiva da Escola Vianna, algo semelhante acontece, o movimento se torna brinquedo, como as palavras são brinquedo na poesia. O processo, enquanto criação mobilizada pelo desejo de um sujeito artista, é mais importante do que a beleza estética formal do espetáculo. No entanto, quando criam, a criança e o artista não necessariamente sentem alegria. Há, porém, uma satisfação pulsional em causa, a mobilização dos afetos, o desafogar da libido, como afirma Freud (1905-06/2015) sobre o gozo estético. Se opera o trabalho do inconsciente e a mobilização das pulsões.

Na análise com crianças, fica evidente que a brincadeira constitui um verdadeiro palco para o inconsciente no consultório. Com o adulto essa cena, muitas vezes, não se dá a ver de forma literal, pois ele a esconde e a vive com vergonha, guarda-a como seu bem mais precioso e mais íntimo. A arte poética consegue tocar esses afetos, fazendo o sujeito fruir de sua fantasia sem vergonha ou custos; essa função, as artes cênicas, como o teatro e dança realizam (Freud, 1905-06/2005).

A análise é o palco da transferência onde o ballet entre o analisante e seu objeto, sustentado pela presença do analista, se faz. Nesse ballet, o analista equivoca as fantasias que lhe são vestidas pelo inconsciente do sujeito, produzindo outros significados a partir dos gestos e palavras que lhe são endereçados, provocando, com seus atos, o deslizamento dos significantes, a fim de quebrar significados fixos e assim, tocar no que sustenta o sintoma.

A análise, como a dança, se faz em presença e somente no presente da sessão. É um encontro singular de corpos e palavras ao vivo. Esse encontro envolve a improvisação em cena, na cena da fantasia do sujeito analisado, a isso chamamos semblant (Quinet, 2019). A função do analista está em sustentar a sala vazia o suficiente para que o sujeito possa advir da queixa do sintoma. Assim, será possível que ele crie outra coisa a partir de suas equivocações e movimentos no espaço deixado vazio pelo analista; este se destitui como sujeito para melhor

usar os semblantes de objeto. Para isso, o analista supõe uma verdade inconsciente do lado do sujeito, e no interior de seu sintoma, colocando a si na posição de objeto para esse sujeito. Dessa maneira, permite que surja um saber sobre o gozo inconsciente que mobiliza o analisante, gozo este que implica sempre o corpo. Assim, o analista provoca o corpo do sujeito no que ele é marcado pela linguagem, causando desejo, movimento.

A causação de desejo vivida em análise coloca em cena as formações do inconsciente, que começam a aparecer nesse estranho teatro. Na brincadeira infantil, podemos observar, literalmente, a mostração do real através da cena do faz-de-conta que ela desenvolve com seu corpo. Quinet (2019), é exatamente isso que ocorre, também, no teatro – e portanto, na dança, considerando a íntima relação entre essas duas artes da cena. Assim, o Real habita o interior da cena teatral, por aquilo que ele transmite de verdade através dos seus semblantes, suas máscaras.

Tanto na cena analítica, quanto na cena dançada, teatralizada, o Real se apresenta e provoca os corpos dos sujeitos ali presentes. Essa abertura do horizonte das significações para o que ainda não está significado, esse encontro com o Real é o que produz o despertar da anestesia cotidiana, uma das funções políticas da arte. A psicanálise também cumpre essa função na medida em que incide justamente no palco da fantasia em transferência, mexendo com seus enquadramentos e fazendo equivocar os seus sentidos.

3.2 Corpo Falante, Corpo Dançante

Tanto para a criança, como para o adulto, estamos falando do sujeito do inconsciente. A análise é uma experiência corporal com o simbólico, com a palavra brincada, dançada, atuada, gritada, falada com seus diferentes tons de voz, diferentes musicalidades e escolhas significantes que marcam a singularidade de cada falante. Quando o sujeito desliza seus significantes em análise, é ele mesmo quem vai se deslocando, se movimentando na sua

própria ritmicidade. É como a dança de um corpo de palavras, sílabas e sons. A associação livre facilita esse processo. Em análise, a fala é ato de corpo, é a palavra afetada que é dita, o significante é a palavra que dá vazão à ebulição do movimento pulsional. Ou seja, a análise é uma experiência de deslocamento com os significantes que afetam o corpo, esses significantes correm e escorrem no ravinamento da escrita do gozo no corpo.

Freud (1900/2019) estabeleceu o trabalho do inconsciente como condensação e deslocamento; Lacan (1957/1998) em sua releitura dos escritos freudianos salientando a estrutura de linguagem, estabelece a metáfora e a metonímia como trabalho do inconsciente. O sujeito do inconsciente é o efeito dos deslocamentos e substituições, articulações e desarticulações das palavras em metáfora e metonímia. Ele é o próprio intervalo entre um significante e outro que vai se deslocando a cada palavra que é adicionada à cadeia. A escolha inconsciente da próxima palavra revela a singularidade de cada sujeito. Dessa maneira, o sujeito é efeito do movimento do silencioso espaço que se cria entre uma palavra e a outra que virá em seguida.

Numa análise, então, o analista deve suportar o vazio para que o sujeito do inconsciente possa se produzir na associação livre. Lembremos do Jogo do 15 em que as peças só se movimentam e produzem novas imagens a partir do buraco deixado por uma peça faltante. O vazio que o analisa permite habitar na sessão, proporciona o advento do que marcou o sujeito nos sulcos e rasuras que restam à incidência da linguagem em seu corpo. Disso, só podemos ter notícias através de seu deslocamento pelos significantes e pelas formações de seu inconsciente – sonhos, sintomas, lapsos. Nesse sentido, a análise visa a produção de um sujeito singular, onde as palavras – som, entonação, pausas, silêncios – carregam corpo, afeto, ritmo. É o corpo falante e dançante, vivo e pulsante em seu gozo – angústia, estranhamento e prazer – que habita a sessão.

O intervalo significante e seus deslizamentos é análogo aos movimentos do corpo expressos na dança. Em análise, produz-se uma fala atravessada pelo Real, como aquilo que não cessa de não se escrever, aquilo que passa pelos significantes quando eles se articulam, o silêncio que exige a próxima palavra, a escrita do gozo no corpo que subjaz na fala, nos ritmos e escolhas por determinadas palavras. É na superfície do corpo – na pele como território estésico, erótico e simbólico (Anzieu, 2000) – onde se escreve a marca de gozo que sinaliza a origem do sujeito do inconsciente, como o “*made in german*” sugerido por Freud (1925/2011).

O espaço intervalar acolhe os movimentos do corpo. É resultado da incidência do simbólico no corpo do pequeno *infans* durante os cuidados primordiais. Os fragmentos da língua que banhou o bebê dispensam a significação, são o modo como a língua materna soou e ressoou em seu corpo (Leite & Souza Jr., 2021). Esses restos compõe a partitura gestual e o teatro musical de lalíngua, é a forma de cada um “*falalalalar*” (Quinet, 2019). Ela é vestígio que veste o corpo, como veste a própria pele.

Aqui então, aproximamos o corpo falante e o corpo dançante, como coisas análogas, considerando a dimensão da lalação. A música da lalação materna entra pelo corpo e o faz dançar, lhe sopra a vida e o erotiza, fazendo-o balançar, vibrar. São esses movimentos que se repetem, em diferentes variações, nas formações do inconsciente e na criação artística.

Assim, é possível aproximar a *escuta do corpo* proporcionada pela técnica Klaus Vianna e a *escuta do inconsciente* realizada em psicanálise. Ambas com funções e ferramentas diferentes, evidentemente; porém, com o objetivo da criação e do deslocamento do corpo rumo à outra coisa, seguindo o fio do desejo singular de um sujeito encarnado. Em ambas, essa escuta corresponde à abertura para o que não está significado através do que afeta o corpo e da experiência com a linguagem.

A fala em análise – o modo como o significante é privilegiado como acontecimento de corpo – é semelhante ao que se busca na dança enquanto expressão de um movimento singular. A psicanálise busca a palavra que invade o discurso, estrangeira; a brincadeira que se faz sem planejamento, aberta ao improviso; o ato que se impõe sem anúncio prévio; a linguagem do sonho. Busca, portanto, provocar a emergência do trabalho do inconsciente através do improviso facilitado pela associação livre.

3.3 Presença e Improvisação na Psicanálise e na Dança

A regra fundamental da psicanálise, a associação livre, nada mais é do que um convite à improvisação e, portanto, à presença. É convite para a fala em ato. Quando se propõe que o analisando fale sem pensar, que deixe a fala sair sem nenhum tipo de julgamento, se faz um convite à presença enquanto se fala. Abre-se um espaço de acolhimento do não saber onde se torna possível a construção da trilha no próprio ato de caminhar. É um convite a estar presente no momento da fala, é preciso falar, mas também se escutar numa análise. Dito de outra forma, é preciso dar corpo às palavras.

Na análise com crianças, a brincadeira é o palco dessa fala, é através dos atos simbólicos ali operados que a criança fala e se representa. Nesse momento, se torna mais evidente o caráter corporal dessa fala, onde é o próprio corpo quem fala e quem improvisa em ato. Em análise, falar é fazer.

Mas não é só o analisando que é convidado ao improviso com a regra fundamental; o analista, em contrapartida, precisa estar disponível para o que vier do inconsciente que ali se desenrola em fala. Ele precisa estar disponível para o movimento. O analista está presente junto com o paciente em transferência. O laço transferencial o coloca na cena do outro a ser analisado. É um risco. O que pode nos apaziguar é que, supostamente, o analista está advertido das manifestações do inconsciente. Me pergunto: o que faz do analista, alguém

advertido? Sua análise, claro. Seria um ganho da análise a produção da presença e disponibilidade para o inconsciente (e seus movimentos), necessários para se conduzir uma análise? Essa disponibilidade tem a ver com a destituição subjetiva que teoricamente se produz ao final de uma análise? Essas questões poderão ser respondidas em um trabalho futuro, aqui as coloco como ensaio para outro momento.

Ainda sobre o fim da análise, todavia fazendo um retorno à questão da regra fundamental, a análise não tem uma meta final clara, mas é um modo de deixar algo vir à tona na cena analítica e fazer isso trabalhar, sem saber de antemão que caminhos serão traçados. A posição de não saber do analista produz o vazio necessário para que esse caminho se faça. Para que o analisando produza o seu próprio saber-fazer com seu inconsciente, com os movimentos pulsionais que lhe tocam em ebulição.

Tanto psicanálise como dança são ofícios do corpo vivo ao vivo. Ambas necessitam da presença dos corpos ao vivo (mesmo que seja remotamente, como fizemos em tempos pandêmicos para continuar sustentando a prática psicanalítica, no ao vivo da chamada de vídeo). Com isso, ambas buscam provocar o real do corpo a partir do jogo simbólico e seus efeitos poético com as palavras e seus ritmos.

Lacan teoriza a presença do analista como algo fundamental para que haja uma análise. Freud estabelece que uma análise não pode ser feita *in absentia*. A presença do analista tem a ver com a presença do corpo vivo, corpo falante em silêncio. É a presentificação do real em sessão, motor da articulação significante. Quinet (2019) em seu trabalho a respeito das homologias entre o teatro e a psicanálise explana que “estar presente é nada apresentar a não ser a presença do corpo pulsional falante” (p. 83) e acrescenta que é justamente a presença no aqui e agora da cena que coloca em evidência o Real. Ao tentar definir a presença do artista cênico, Quinet (2019) explana que “Antes mesmo de falar ou de

se mover, há algo que é difícil de se objetivar, de clarificar, que se chama a presença do ator, ter presença é estar ali como ser vivo e visto, um ser pulsional em pulsação.” (p. 83). A presença é aquilo que presentifica o real do gozo do corpo. Aquilo que evidencia um corpo diante de outro (bailarino e público), corpos vivos e vivificados pela pulsação.

O tempo presente da cena que implica a presença do artista cênico é um trabalho de corpo e envolve um risco inescapável, “a ação e a fala só têm uma única chance. Uma vez a ação efetuada não dá para voltar atrás. (...) o que é erro, fica errado. É um momento de alto risco.” (Quinet, 2019, p. 83). Não é à toa que essa presença é trabalhada na dança através da escuta do corpo, deixar o corpo pulsional emergir e com ele se mover.

Não é à toa que, na Técnica Klaus Vianna, busca-se a implicação do desejo do artista em seu movimento criativo, afinal, só assim é possível alcançar a presença necessária ao corpo cênico. Dessa forma, Quinet (2019) afirma que “é o grau de implicação do desejo do artista que determina a presença da obra de arte. A presença é a presentificação do desejo ao vivo, o real em cena. É como a presença do analista que presentifica um real irrepresentável.” (p. 84) É por isso que não há análise sem o desejo do analista, resultado do fim de sua análise e motor das análises que conduzirá.

O “alto risco” corrido pelo artista cênico de que nos fala Quinet (2019) é consequência da improvisação que está sempre em causa em toda apresentação. Muito embora os espetáculos tenham seus roteiros, sua coreografia, seus tempos e movimentos definidos, a repetição dos ensaios etc., a presença coloca em cena a improvisação sempre fresca da cena inédita. A arte cênica implica, necessariamente, que nenhum espetáculo é repetido, nenhuma apresentação é a mesma, pois a presença dos corpos apresenta sempre a marca de diferença de um encontro inédito, é repetição *tikê*, encontro sempre novo com o Real (Quinet, 2019). Assim, o artista há de preparar o corpo para o frescor da cena, sempre nova a cada

apresentação (Miller, 2012). Acrescentaria aqui que assim também é para o analista, sendo importante, em sua formação, o trabalho com a presença e a disponibilidade para o movimento fresco de cada cena transferencial.

A presença do artista cênico, bem como a presença do analista são fundamentais para ambos os trabalhos, cada um com seu objetivo. É na presença do corpo que o vivo entra em cena e se mostra movido por lalíngua, que é a forma como o gozo lhe foi depositado no corpo pela chuva significativa do Outro. Assim, o corpo falante mostra suas ebulições, motor de um trabalho que será distinto para o psicanalista e para o bailarino/ator. Há, de toda forma, em ambos os ofícios, a transmissão do Real que ali se apresenta corporificado. É só em presença que o ato, seja do bailarino, seja do analista pode se operar e causar desejo, provocando o corpo pulsional e transmitindo o Real em causa. Ambos, bailarino e psicanalista, trabalham com o inconsciente, ou seja, com a escuta do corpo vivo ao vivo e suas ebulições que denunciam um dizer.

3.3. Um Sopro de Vida

A abertura no campo das representações, do senso comum, promovida pela técnica Klaus Vianna coloca em prática uma das funções da arte que é retirar o ser humano do embotamento produzido pelo cotidiano capitalista e fazê-lo despertar para a vida que pulsa em si, fazendo-o sentir a força de vida que emana do corpo (isso nem sempre é exatamente agradável, evidentemente). Se tomarmos a anestesia alienada ou o descompromisso com o próprio desejo como algo do campo da mortificação, então a arte promove, com essa abertura, o sopro de vida que reanima o corpo, busca devolver aos sujeitos sua vitalidade e sua força de luta.

A arte é um modo de sobreviver no mundo, ela é um gesto de vida (Vianna, 1990/2005). No capítulo dois, entendemos que a TKV produz espaços corporais e subjetivos,

espaços de respiro. Respirar é entrar em contato com o movimento corporal que mantém e produz vida em cada sujeito. Aristóteles (335 a.C./2015) entende o homem como um ser da mimesis, um ser-para-a-arte (Quinet, 2019). O habitat do ser humano é a arte. Este é o campo simbólico e imaginário permeado pela linguagem que compõe o próprio ar que se respira.

Se esse campo permite ao homem criar, então ele está vivo, sobrevivendo e se fascinando com sua criação, como na metáfora da bolha de sabão de Sloterdijk (2016). Se o corpo está vivo, há criação apaixonada. Esse sopro de vida que anima a bolha de sabão, igualmente vivifica o sujeito que lhe soprou. Assim, o menino que se fascina com sua criação pode, ele também, flutuar. Nessa metáfora entendemos que criar é brincar.

Lembremos do boneco oco de barro vivificado no momento mítico da criação, segundo a mitologia cristã, trabalhado por Sloterdijk (2016) e citada no capítulo dois desta dissertação. Para o filósofo, o ser humano é um ser pneumático, sua vida se manifesta no hálito da respiração. Esse sopro de vida é verbo, não está fora da linguagem. O que equivale a dizer que o humano é um ser que vive a partir de uma linguagem que é não-toda. O buraco é necessário na medida em que ele permite o respiro que é a criação humana (artística e brincante) e, portanto, a vida. O respiro é, então, a metáfora para o próprio movimento que anima o corpo. É este movimento que está em causa na dança, bem como na psicanálise.

O ser humano está vivo quando pode criar de acordo com sua própria singularidade, promovendo, no laço social, não a adequação massificada, mas um laço pela diferença, onde diferentes ritmos e singularidades podem habitar o espaço compartilhado a partir do estilo de cada um. Assim, é possível acessar o estado de dança (Miller, 2012).

Em entrevista, Angel Vianna (2018) fala que “corpo é movimento, a vida é movimento, então, se você não souber mover, você não vai saber dançar. Movimento é muito importante, quanto mais você move, mais você descobre o seu caminho”. Assim, sob a

perspectiva do bailarino, fica evidente que a vida e a dança se ligam intimamente. Não há vida sem movimento, sendo a dança o saber-fazer, na vida, que se constrói a partir do que se move no corpo.

Tanto a dança quanto a psicanálise produzem e suportam um laço social pela diferença através daquilo que vivifica o corpo de cada um, sem sufocar suas ebulições e quietudes. São formas de saber-fazer com o Real, sempre transitório.

Do lado do analista (...) saber-fazer com o Real implica na arte de tratar o impossível. Suportar o que não faz relação como ponto central para encontrar, caso a caso, a melhor maneira de fazer uso do sintoma, sempre singular ao modo de gozo de cada falasser. (Guerra, 2009, p. 09)

Do lado do bailarino, existe um saber-fazer com o real do próprio corpo. Quer dizer, existe uma aposta na verdade transitória que ali se manifesta. É aposta de que, em seus movimentos, o corpo se dá a conhecer e que, com isso é possível ser em movimento (sendo) e fazer laço, representando.

Considerações Finais

Vimos que é possível traçar algumas homologias entre dança contemporânea e psicanálise, na medida em que, ambas promovem o encontro com o real vivido no corpo através da fala, afetos e atos. Compreendemos que o corpo falante é análogo ao corpo dançante, pois implicam a fruição do corpo vivo e mobilizado pelo desejo e pela pulsão. Com o presente trabalho sugerimos a importância de despertar o interesse do psicanalista por aspectos das artes cênicas como a presença e a improvisação, entendendo que esse estudo pode trazer consequências clínicas importantes no sentido de favorecer a condução das análises não pela compreensão racional do que ali se fala, mas pela surpresa da escuta dos movimentos do inconsciente, promovendo no psicanalista a capacidade de estar presente e estranhar, se surpreender com a novidade sempre fresca, podendo ele sempre encontrar o equívoco novo que faz a análise conduzida por ele, caminhar, saltar, dançar.

Aqui salientamos a clínica psicanalítica como um teatro dançado, onde palavra, atos e afetos são entendidos como movimentos das paixões humanas, do corpo pulsional ao vivo em sessão. Entendemos que uma das funções de uma análise é provocar o sujeito no real do corpo, colocando em cena o corpo vivificado por língua, no presente da sessão, promovendo efeitos na vida fora de consultório.

A dança desenvolvida e praticada na Escola Vianna permite o contato criativo com a força de vida que habita os corpos. Permite que o corpo se abra para as próprias paixões e com isso crie, de acordo com sua ritmicidade, com seu desejo próprio. O que é o desejo, se não o movimento em si? Esse fio que conduz a vida através do que pulsa no corpo? Como nos diz Mia Couto (2004) “As missangas, todos a vêem. / Ninguém nota o fio que, / em colar vistoso, vai compondo as missangas. / Também assim é a voz do poeta: / um fio de silêncio costurando o tempo.” O desejo é o fio das missangas. É aquilo que não cessa de não se

escrever, e com isso, está no intervalo entre um significante e outro, os faz articular, fazendo-os deslizar, tocando-os em movimento. Freud nos fala do desejo enquanto aquilo que conduz as narrativas de vida. O desejo, então, é o fio que alinhava passado, presente e futuro costurando o tempo pela dança que compõe o ritmo original de cada sujeito.

Assim, proponho que o encontro entre dança e psicanálise pode ter implicações clínicas interessantes para a prática dos psicanalistas, na medida em que a dança produz um saber sobre o teatro musical dramático que se faz presente na clínica.

A experiência psicanalítica e a dança sabem que o conhecimento não é só construído pelo intelecto, mas sim pelo corpo e suas afetações. Quando Lacan recomenda aos psicanalistas “pensar com os pés”, revela que o pensamento e os pés estão enlaçados. São os pés que pensam, os pés que sabem. Como o corpo filósofo sugerido por Angel Vianna. Podemos entender a dança como o próprio pensamento dos pés.

A cultura popular brasileira, nesse sentido, é muito rica para a clínica psicanalítica, pois carrega em si uma multiplicidade de musicalidades, compondo poesia cantada e falada, danças e ritmos diversos, jogos de roda brincantes, diferentes maneiras de usar o corpo, a métrica das palavras, entre outras manifestações. O brasileiro encontra a seus pés um ritmo muito rico e que vale a pena ser estudado e mais bem compreendido, inclusive pelos psicanalistas.

A palavra que ocorre na clínica psicanalítica é falada, gritada, cantada em lalação, é aquela que se movimenta no corpo em ebulições e quietudes. É, então, justamente a palavra cênica que aí se coloca. Seu estudo pode levar a conclusões interessantes para o desenvolvimento da clínica psicanalítica, rumo à origem extima da psicanálise.

Uma delas é a possibilidade de interpretar a partir não do sentido, mas do que o equivoca, colocando em movimento a cadeia através do ato analítico. Sendo a dança a arte da

impermanência de sentidos, do não-entendimento, é na aproximação entre psicanálise e dança que podemos buscar nos instrumentalizar para a prática clínica, de modo a fazer funcionar a interpretação que não visa a compreensão, mas se interessa pelo movimento.

Referências

- Andrade, C. (2016). *Lacan Chinês: Poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma psicanálise*. Edufal.
- Anzieu, D. (2000). *O Eu-pele*. Casa do psicólogo.
- Aragão, R. O. (2018). Entre mãe e bebê: Continuidade, descontinuidade e ritmo. In R. O. Aragão & S. A.-J. Zornig (Orgs.), *Continuidade e descontinuidade no processo de subjetivação do bebê*. Escuta.
- Aristóteles (2015). *Poética*. Editora 34. (Trabalho original publicado por volta de 335 a.C.)
- Azouri, C., Didier-Weill, A., & Jorge, M. A. (1997). *Nota azul, Freud, Lacan e a arte*. Contra Capa.
- Barroso, S. F. (2012). Sobre a pulsão: corpo e gozo na psicanálise com crianças. *Almanaque On-line Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais*, 10. <http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/index.php/corpo-e-gozo-na-psicanalise-com-criancas>.
- Chaplin, C. (diretor) (1936). *Tempos Modernos* [Filme]. Charlie Chaplin Film Corporation.
- Couto, M. (2004). *O fio das miçangas*. Companhia das Letras.
- Fernandes, C. (2017). *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e transformação*. Annablume.
- Freud, S. (1950). Projeto para uma psicologia científica. In J. Strachey (Trad.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 1.) Imago. (Trabalho original publicado em 1895).
- Freud, S. (2011). O eu e o id. In P. C. Souza (Trad.), *Sigmund Freud – Obras completas* (Vol. 16, pp. 13-74). Companhia das letras. (Trabalho original publicado em 1923).

- Freud, S. (2011). A negação. In P. C. Souza (Trad.), *Sigmund Freud – Obras completas* (Vol. 16, pp. 275-282). Companhia das letras. (Trabalho original publicado em 1925).
- Freud, S. (2013). As pulsões e seus destinos. In P. H. Tavares (Trad.), *Obras incompletas de Sigmund Freud* (1. ed., pp. 13-72). Autêntica (Trabalho original publicado em 1915).
- Freud, S. (2015). Personagens psicopáticos no palco. In E. Chaves (Trad.), *Obras incompletas de Sigmund Freud* (1. ed., pp. 45-52). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1905-06).
- Freud, S. (2015). O poeta e o fantasiar. In E. Chaves (Trad.), *Obras incompletas de Sigmund Freud* (1. ed., pp. 53-66). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1908).
- Freud, S. (2016). Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In P. C. Souza (Trad.), *Sigmund Freud – Obras completas* (Vol. 6, pp. 13-172). Companhia das letras. (Trabalho original publicado em 1905).
- Freud, S. (2019). A interpretação dos sonhos. In P.C. Souza (Trad.), *Sigmund Freud – Obras completas* (Vol. 4). Companhia das letras. (Trabalho original publicado em 1900).
- Freud, S. (2020). Além do princípio de prazer. In M. R. S. Moraes (Trad.), *Obras incompletas de Sigmund Freud* (1. ed., pp. 57-221). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1920).
- Guerra, A. M. C. (2009) Sutilezas do tratamento do real no final do ensino laciano. In: Jorge, Marco Antonio Coutinho e Lima, Marcia Mello (Orgs) Saber fazer com o real. Diálogos entre psicanálise e arte. Companhia de Freud Editora.

- Lacan, J. (1998). A instância da letra ou a razão desde Freud. In V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 496-533). Zahar. (Trabalho original publicado em 1957).
- Lacan, J. (2003). Lituraterra. In V. Ribeiro (Trad.), *Outros escritos* (pp. 15-25). Zahar. (Trabalho original publicado em 1971).
- Lacan, J. (2003). Televisão. In V. Ribeiro (Trad.), *Outros escritos* (pp. 508-543). Zahar. (Trabalho original publicado em 1973).
- Lacan, J. (1975). A terceira. *Lettres de l'École freudienne*, (16), pp. 177-203. <http://lacanempdf.blogspot.com/2019/04/a-terceira-jacques-lacan-1974.html>. (Trabalho original publicado em 1974).
- Lacan, J. (1986a). A função criativa da palavra. In V. Ribeiro (Trad.), *O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud* (pp. 307-319). Zahar. (Trabalho original publicado em 1953-1954).
- Lacan, J. (1986b) A verdade surge da equivocação. In B. Milan (Trad.), *O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud* (pp. 297-310). Zahar. (Trabalho original publicado em 1953-1954).
- Lacan, J. (2014). A pulsão parcial e seu circuito. In M. D. Magno (Trad.), *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (pp. 171-182). Zahar. (Trabalho original publicado em 1964).
- Laszlo, C. M. (2018). *Outros caminhos de dança: Técnica Klauss Vianna para adolescentes e para adolecer*. Summus editorial.
- Le Breton, D. (2010). *A sociologia do corpo*. Vozes.
- Leite, N. V. A., & Souza Jr., P. S. (2021). Corpo e língua materna. In D. Taperman, T. Garrafa, & V. Iaconelli (Orgs.), *Corpo* (1. ed., v. 4, pp. 39-52). Autêntica.

- Lispector, C. (1998). *A paixão segundo GH*. Rocco. (Trabalho originalmente publicado em 1925)
- Miller, J. (2012). *Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças*. Summus editorial.
- Miller, J. (2016). *A escuta do corpo*. Summus editorial.
- Miller, J-A (2015). *O osso de uma análise + o inconsciente e o corpo falante*. Zahar
- Murat, J. (Diretora) (2017). *Pendular* [Filme]. Vitrine Filmes.
- Nassar, R. (2014) *Lavoura Arcaica*. Editora Schwarcz S.A. (Trabalho originalmente publicado em 1975).
- Nóbrega, A. [Instituto Brincante]. (2021, 17 de julho). *Imaginário cultural encoberto: o mundo cultural popular brasileiro* [vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=-XXl647_VNw&t=1746s
- Nóbrega, A. (2016) Entrevista concedida para a revista Piapara Cultura (2016, 06 de setembro). Disponível no site
<http://piaparacultural.blogspot.com/2016/09/antonio-nobrega-fala-do-espetaculo-de.html>.
- Paz, O. (2012) *O arco e a Lira*. Cosac Naify. (Trabalho originalmente publicado em 1956)
- Quinet, A. (2019). *O inconsciente teatral, psicanálise e teatro: Homologias*. Atos&Divãs Edições.
- Rivera, T. (2017). Desejo de ensaio. In T. Rivera, L. A. M. Celes, & E. L. A. Souza (Orgs.), *Psicanálise* (1. ed., pp. 11-23). Funarte.
- Sloterdijk, P. (2016). *Esferas I: Bolhas*. Estação Liberdade.

- Sobral P. O. e Viana T. C. (2014). A fala criativa das crianças e os efeitos poéticos: Recortes a partir da clínica psicanalítica com crianças. *Estilos da clínica*, 19(3), pp. 436-450. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v19i3p436-450>.
- Vianna, A. [Ocupação Angel Vianna] (2018, 28 de fevereiro) Corpo Filósofo [Vídeo] Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=wUu3wTwPmCE>
- Vianna, K. (2005). *A dança*. Summus Editorial. (Trabalho original publicado em 1990).
- Vorcaro, A. (2004). *A criança na clínica psicanalítica*. Companhia de Freud