



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

NARA PRATTA

**A (RE)INVENÇÃO DE UMA BAILARINA:
UM ACIDENTE... UM CORPO... UMA DANÇA**

**CAMPINAS
2016**

NARA PRATTA

**A (RE)INVENÇÃO DE UMA BAILARINA:
UM ACIDENTE... UM CORPO... UMA DANÇA**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas para obtenção do título de Doutora
em Linguística.**

Orientadora: Profa. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite

**Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pela aluna
Nara Prata e orientada pela
Profa. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite.**

**CAMPINAS
2016**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

P889r Pratta, Nara, 1985-
A (re)invenção de uma bailarina : um acidente... um corpo... uma dança /
Nara Pratta. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Nina Virgínia de Araújo Leite.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Lacan, Jacques, 1901-1981. *Sinthome* - Crítica e interpretação. 2. Wolff,
Silvia Susana. Momento de transição - Estudo de casos. 3. Psicanálise
lacaniana. 4. Dança. 5. Corpo como suporte da arte. 6. Escrita. 7. Acidente
vascular cerebral - Pacientes - Reabilitação. I. Leite, Nina Virginia de
Araújo, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The (re)invention of a ballerina : an accident... a body... a dance

Palavras-chave em inglês:

Lacan, Jacques, 1901-1981. *Sinthome* - Criticism and interpretation

Wolff, Silvia Susana. Transition point - Case studies

Lacanian psychoanalysis

Dance

Body works (Art)

Writing

Cerebrovascular disease - Patients - Rehabilitation

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutora em Linguística

Banca examinadora:

Nina Virgínia de Araújo Leite [Orientador]

Jean-Michel Vivès

Newton Freire Murce Filho

Tânia Maron Vichi Freire de Mello

Júlia Ziviani Vitiello

Data de defesa: 17-08-2016

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Nina Virgínia de Araujo Leite

Jean-Michel Vivès

Newton Freire Murce Filho

Tânia Maron Vichi Freire de Melo

Julia Ziviani Vitiello

Vera Lúcia Colucci

Conceição Aparecida Costa Azenha

Flávia Trocoli Xavier da Silva

IEL/UNICAMP
2016

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.



Capa do DVD anexo da tese de Silvia Wolff (MOMENTO, 2010)

*À Silvia Susana Wolff,
cuja (re)invenção permitiu a inspiração deste trabalho*

Eu não estou interessada em saber como as pessoas se movem, eu
estou interessada no que as faz mover (Pina Bausch)

A vida nos vai impondo mudanças e a partir destas nos
transformamos. Nestas transformações, nos reinventamos e
reinventamos a dança. (WOLFF, p.114, 2010)

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro Fabiano, pela sua presença, carinho e amor.

Aos meus pais, Carlos e Márcia, base, orgulho e inspiração, sempre.

Aos meus irmãos, Betinho, que esteve próximo sobretudo nos momentos necessários, e Caio, pela presença sempre peculiar.

À minha orientadora Nina Virgínia de Araújo Leite, por me abrir possibilidades e enriquecer meu percurso, âncora Nina.

Ao Jean-Michel Vivès, pela acolhida, olhar cuidadoso e atento para meu trabalho durante meu período de estágio na França sob sua coorientação. Je vous remercie de votre accueil pendant mon séjour à Nice et pour tout l'enrichissement que vous avez apporté à mon travail.

À Tânia Vichi Mello, pela disponibilidade e contribuições com este trabalho desde o exame de qualificação.

À professora Júlia Ziviani Vitiello, uma das responsáveis por me despertar um olhar diferenciado e atento para o universo da Dança. Agradeço também pelas contribuições na ocasião da qualificação de área.

Ao Newton F. Murce Filho, pelas contribuições desde o exame de qualificação de área e pela pronta disponibilidade.

À Silvia Susana Wolff, cujo consentimento permitiu a inspiração e o desenvolvimento deste trabalho. Também agradeço pelas contribuições teóricas na qualificação de área.

Aos amigos, sobretudo àqueles de percurso nas andanças do doutorado, em especial Carolina Morari Mendes, pela pronta disponibilidade sempre e por compartilhar momentos e sentimentos que proporcionaram leveza neste percurso. Aos meus amigos brasileiros que conheci em Nice: à Priscilla Fernanda Campos Justino, pelas viagens, conversas e presença crucial no meu período de doutorado sanduíche na França; ao Wilson Lima, também pela sua essencial presença e pela possibilidade de compartilhar alegrias e dificuldades em um momento único; à Ana Elisa Maciel, pelos passeios, conversas e cafés; à Renata Mattos pela acolhida, indicações e presença que puderam ultrapassar as limitações geográficas.

A Juliana Guilheri e Phillipe de Jésus Marques, amigos, parceiros. Agradeço pela acolhida, carinho e possibilidade de estarmos juntos em momentos importantes. Vocês são muito especiais!

À Diva Rubim Parentoni, pela posição que permite minha invenção, “quando o sujeito chama a vida pelo nome ela responde”.

Ao pessoal do grupo do Núcleo de Psicanálise e Corpo do Clin-a (Ribeirão Preto), em especial à Carolina Molena, à Paola Salinas e ao José Danilo Canesin, pessoas com quem há alguns anos trabalho e aprendo, sempre.

À equipe de trabalho da pós-graduação do IEL, sobretudo ao Cláudio Pereira Platero e ao Miguel Leonel dos Santos, sempre prontos para atender às minhas solicitações e questionamentos.

À Françoise Emery, por todos os anos de dedicação e trabalho e, sobretudo, pelos ensinamentos que vão muito além do francês.

À Isabelle Delporte, pela acolhida em Paris durante um momento muito caro repleto de aprendizagem, descobertas e encantamentos.

Ao Adriano Clayton da Silva, revisor deste texto, pelo olhar cuidadoso e atencioso para o meu trabalho.

À Rita Elena M. Zamora, pela elaboração bastante cuidada do *abstract* da tese.

À Instituição CAPES, pela bolsa de doutorado sanduíche no período de estágio em Nice.

RESUMO

A presente pesquisa tem como proposta abrir espaços de discussão de campos com conversações ainda incipientes: a Dança e a Psicanálise. Tal proposição foi viabilizada por meio do material escolhido como *corpus* de análise: trata-se da tese de doutorado da bailarina Silvia Susana Wolff (2010), tomada como um caso a ser lido à luz da Psicanálise. Mais especificamente, trata-se de acompanhar o percurso da bailarina na construção e reinvenção de enlaces possíveis com a dança e com a própria vida após sofrer um Acidente Vascular Cerebral (AVC). Em meio aos pontos cruciais destacados pela bailarina em seu percurso de reconstrução – tais como a persistência na escrita de sua tese, da qual ela passa a ser sujeito, além da possibilidade de trabalhar com a dança como proposta de reabilitação para outros pacientes de AVC – a hipótese da leitura proposta é a de que modos diferentes de escrita se apresentam como fundamentais na sustentação de uma dança, de um sujeito do desejo. Desse modo, a escrita de sua história, como uma forma de escrita autobiográfica em sua tese, revela um tipo de escrita que lhe permitiu investir novamente em uma coreo/grafia e sustentar uma posição de « ser bailarina ». Outro delineamento proposto, alinhado com a abordagem que Lacan dá ao caso de James Joyce, e considerando o « ser bailarina » que se promove no caso de Silvia com estatuto de Nome-Próprio, é a reinvenção no campo do *sinthomático*, ao problematizar possibilidades de amarração sustentadas através de diferentes grafias. A Psicanálise foi utilizada como método de leitura, mais especificamente o lugar da psicanálise proposto por Lacan como *psicanálise em extensão*, o que se distancia de uma psicanálise aplicada. Nesse sentido, pretende-se adentrar o campo conceitual da Dança, visando à realização de um percurso histórico e a um enlace do olhar da Psicanálise no que concerne ao sujeito que dança e para quem ele dança, a fim de acompanhar a trajetória descrita pela bailarina no referido material. Em meio a inúmeros saberes propostos nos campos da Dança e da Psicanálise, qual o interesse em pensar esta conversação? O que move um corpo? Posteriormente, seguindo a lógica do material estudado, objetiva-se um olhar, por meio do referencial psicanalítico, para a construção pela bailarina de outros modos de dançar, de outros sentidos para sua própria dança após o AVC. Intenciona-se assim não só responder a inquietações de uma pesquisadora, mas também promover contribuições para um campo ainda pouco explorado pela Psicanálise, além de reflexões que tangenciam a clínica contemporânea.

Palavras-chave: Dança, Psicanálise, corpo, escrita, *sinthome*.

ABSTRACT

The following work aims to open up a discussion space for fields that still hold up incipient dialogic relations: Dance and Psychoanalysis. Such proposal was enabled by the material selected as *corpus* for analysis: ballet dancer Silvia Susana Wolff's doctoral thesis (2010), which has been chosen as a study case to be read in light of Psychoanalysis. More specifically, this work tracks down the trajectory of a ballet dancer as she constructs and reinvents potential connections with dancing and with her own life, after having suffered from a Cerebrovascular Accident (CVA). Considering essential aspects highlighted by Silvia in the reconstruction of her trajectory – such as the determination in writing her thesis, of which she becomes subject, as well as the possibility to work with dancing as rehabilitation proposal for other CVA patients – the reading hypothesis herein proposed is that different forms of writing emerge as paramount for keeping alive a dance, a subject of desire. This way, the writing of her story, which takes the form of an autobiography in her thesis, reveals a way of writing that allowed her to recreate, once again, a choreo/graphy and to hold a position of «being a ballerina». Another proposed aspect – in alignment with Lacan's approach to the case of James Joyce, and considering the «being a ballerina» that unfolds in the case of Silvia with status of Proper Name – is the reinvention in the *sinthomatic* dimension by problematizing dialogic possibilities supported via different “graphies”. Psychoanalysis was used as a reading method, and more specifically, the place of psychoanalysis proposed by Lacan as *psychoanalysis in extension*, which differs from applied psychoanalysis. In this regard, we proceed to delve into the conceptual field of Dance, aiming to undertake a historical journey and to reflect, through the lenses of Psychoanalysis, upon the subject who dances and for whom this subject dances, in order to follow the trajectory described by Silvia in the selected material. Amidst countless sets of knowledge projected by the fields of Dance and Psychoanalysis, why this interest in envisioning such dialogic relationship? What moves a body? Then, following the logic of the analyzed material, this work is intended – through the yardstick of Psychoanalysis – to look into other forms of dancing configured by the ballerina, as well as into other meanings she gives to her own dance after having suffered from an CVA. Therefore, I intend not only to answer my concerns as researcher, but also to offer contributions to a field that has been very little explored by Psychoanalysis, as well as reflections that find a point of intersection with contemporary clinical practices.

Key words: Dance, Psychoanalysis, body, writing, *sinthome*.

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objet l'ouverture d'espaces de discussion de domaines de la connaissance par des dialogues qui en sont à leurs débuts: la Danse et la Psychanalyse. Cette proposition a été rendue possible grâce au matériel choisi comme *corpus* d'analyse: il s'agit de la thèse de doctorat de la ballerine Silvia Susana Wolff (2010) que nous avons prise comme cas à lire à la lumière de la Psychanalyse. Il s'agit plus précisément d'accompagner le parcours de la ballerine dans la construction et la réinvention des liens possibles avec la danse et sa propre vie après un Accident Vasculaire Cérébral (AVC). Parmi les points clés mis en évidence par la ballerine dans son parcours de reconstruction – comme la persistance dans l'écriture de sa thèse, dans laquelle elle est devenue son propre sujet de recherche, et la possibilité de travailler avec la danse comme proposition de réhabilitation pour d'autres patients victimes d'AVC – l'hypothèse de lecture qui nous proposons est que les différents modes d'écritures sont fondamentalement présents dans le soutien d'une danse, d'un sujet du désir. Ainsi, l'écriture de son histoire en tant que mode d'écriture autobiographique dans sa thèse lui a permis d'investir à nouveau dans une choré/graphie et de soutenir sa position d'« être ballerine ». Une autre conception proposée, conformément à l'approche que Lacan donne dans le cas de James Joyce, et compte tenu de l'« être ballerine » qui est promue dans le cas de Silvia avec le statut de Nom-Propre, c'est l'invention dans le champ *sinthomatique*, à partir de questionnement des possibilités de liens qui se soutiennent à travers différentes graphies. La Psychanalyse et en particulier le lieu de la psychanalyse proposé par Lacan comme *psychanalyse en extension* a été utilisé comme méthode de lecture. Cette conception n'est pas une psychanalyse appliquée. En ce sens, nous avons l'intention d'entrer dans le champ conceptuel de la danse en présentant son contexte historique ainsi qu'un lien avec le regard psychanalytique en ce qui concerne le sujet qui danse et pour qui il danse, afin de suivre la trajectoire que la ballerine a décrite dans son texte. Parmi de nombreuses connaissances proposées dans les domaines de la Danse et de la Psychanalyse, quel est l'intérêt de mettre en place cette conversation? Qu'est-ce que faire bouger le corps? Ensuite, en suivant la logique du matériel étudié, nous avons pour objectif de regarder, par rapport au référentiel psychanalytique, la construction que la ballerine a faite d'autres manières de danser et aussi de donner d'autres sens à sa propre danse après son AVC. L'intention de cette thèse est, par conséquent, non seulement de répondre aux préoccupations d'une chercheuse mais aussi d'enrichir un domaine encore peu exploité par la Psychanalyse, ainsi que d'apporter des réflexions liées à la clinique contemporaine.

Mots-clés: Danse; Psychanalyse; corps; écriture; sinthome.

Lista de figuras:

Figura 1: Nó borromeano – RSI (Real, Simbólico, Imaginário)	64
Figura 2: O sinthoma como quarto elo	66
Figura 3: O experimento do buquê invertido	81
Figura 4: Esquema simplificado de dois espelhos	82
Figura 5: Esquema óptico com espelho côncavo e plano	83
Figura 6: Esquema simplificado	86
Figura 7: Circuito pulsional proposto por Lacan	88

SUMÁRIO

Uma apresentação - (Pré)Texto	14
Enlaces... a criação de um <i>solo</i>.....	17
Introdução	19
Capítulo 1: Dançando ao longo dos tempos: uma invocação que movimenta	36
1.1 Passos iniciais	38
1.2 A dança da história e a história da dança.....	41
1.3 Um passo a mais.....	54
1.4 Daqui para frente e... em frente.....	57
Capítulo 2: O espelho, a bailarina e o corpo que dança	59
2.1 O espelho despedaçado: em busca de uma Nova Eu Dança.....	61
2.2 O corpo pulsional em cena: uma apresentação dos conceitos em Freud.....	71
2.2.1 O conceito de Narcisismo em Freud	76
2.3 O corpo no espelho.....	79
2.3.1 O conceito de pulsão em Lacan: o corpo pulsional e os objetos da pulsão	87
2.4 Corpo: que se vê... se faz ver... se faz dançar	91
Capítulo 3: Coreo/grafia, cali/grafia, (auto)bio/grafia: escritas no/com o corpo como possibilidade de uma (re)invenção	102
3.1 ... <i>Les points de suspension</i> - "O não tempo... o não espaço... o não existir... o não corpo..." uma experiência traumática	106
3.2 Dos bastidores à cena: percursos de escritas e o circuito do olhar	109
3.2.1 Escrever no/com o corpo	111
3.2.2 Uma bailarina, uma dança: ver-se sendo vista	122
3.3 Sintoma, Sinthoma, invenção e (re)invenção	129
3.3.1 A dança que não se (ins)escreve: "onde você nada, ela se afoga"	130
3.3.2 Sintoma	132
3.3.3 Sinthoma	134
3.3.4 Invenção e (re)invenção	136
Algumas considerações	139
Referências	142

UMA APRESENTAÇÃO – (PRÉ)TEXTO

E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música. (Nietzsche)

É com o delineamento e construção de um percurso que se dá passo a passo que a produção deste trabalho foi tomando corpo e ganhando contorno.

Ao refletir sobre as contribuições desta pesquisa nos âmbitos acadêmico, científico e psicanalítico, são as possibilidades de leituras no contexto clínico que podem ser destacadas. Uma clínica contemporânea, no que concerne a toda sua amplitude e contextualização, na qual não se trata mais de busca de sentidos diversos. Uma clínica do Real¹, do saber-fazer com o sintoma e poder se haver com os modos de gozo. É do irreduzível, do resto, que se trata, do incurável e intratável do sintoma. Possibilidades de enlaces que cada sujeito em sua singularidade, Um a Um, pode inventar e reinventar.

No presente trabalho uma tese foi meticulosamente selecionada como *corpus* de análise, trata-se da tese de doutorado da bailarina Silvia Susana Wolff. Um material que a princípio não é clínico, contudo, foi tomado como clínico, como um caso, e lido à luz da Psicanálise. Hoje tal delineamento é possível, entretanto também foi necessário um percurso para atingir o estatuto de uma leitura para além do evidente, para além do escrito.

Um descolamento e distanciamento do material, para que um contexto mais clínico pudesse ser evidenciado, algo que pudesse ultrapassar o que pode ser lido diretamente. Dessa forma, foi possível não somente acompanhar o material em questão, mas olhar para uma construção do sujeito.

Uma reflexão que abarca o contexto da Dança pode parecer a princípio uma abertura restrita dentro de um campo limitado. Mas, não se trata de um destaque de uma via na Dança, e sim uma reinvenção, um saber-fazer do sujeito que passa por esse campo. É nesse sentido que este material é também clínico e interessa à clínica.

¹ A palavra “Real” aqui faz referência ao termo cunhado por Lacan ao discutir os três registros – Real, Simbólico e Imaginário – e o enlaçamento destes na constituição do sujeito. Tais conceitos serão discutidos ao longo do texto.

As possibilidades de (re)invenção de diferentes sujeitos diante de contingências e atravessamentos são também de peculiar interesse no campo da clínica psicanalítica. Com isso, destaco aqui uma inquietação concernente à contingência do “Acidente Vascular Cerebral” (AVC), tema que será discutido posteriormente no contexto do material estudado.

Ao realizar um levantamento bibliográfico sobre discussões acerca do AVC no âmbito da Psicanálise, deparei-me com uma terrível escassez de referências. Logo ao iniciar uma escrita sobre tal temática encontro uma dificuldade importante ao modo de me referir a essa questão, dificuldade que reencontrei na literatura. Os verbos *ter*, *sofrer*, *passar*, *acometer* são os mais utilizados para se referir ao AVC, mas denotam uma passividade do sujeito em questão, ele é “acometido” por algo externo.

Todavia, quando me deparei com materiais na língua francesa sobre a mesma questão, há somente uma escolha de verbo utilizado: *fazer*. O sujeito faz um AVC (*il a fait un AVC*). A mudança no uso do verbo resulta na mudança de todo o contexto, o sujeito agora ganha um estatuto ativo. Entretanto, após algumas investigações, noto que o estatuto do verbo faz referência ao corpo, algo no campo biológico se passa a partir do qual o corpo produz um AVC. Vemos então uma similaridade que se estabelece nesse ponto entre o sujeito e seu corpo: o sujeito é o corpo nesse âmbito. Contudo, considerando que o sujeito tem um corpo mas não “é” esse corpo, conforme discutirei no presente trabalho, nos deparamos com a mesma questão: é de uma contingência que se trata, um *accidente*.

No material estudado a referência ao AVC se dá pela escolha de palavras “ser paciente de AVC”. Mantenho a denominação da língua portuguesa respeitando também a denominação utilizada pela autora da tese.

A ausência de uma terminologia mais universal para o mesmo quadro que, entretanto, possui uma explicação definida, sobretudo no campo médico, nos faz refletir também sobre o não consenso do que se pode dizer sobre o AVC, sobre esse “acidente”. Mas, o que podemos destacar é que enquanto o campo médico intervém no nível de um restabelecimento e recuperação quanto aos aspectos físico-motores, a Psicanálise parte para uma via de ouvir o que o sujeito pode dizer disso e quais os efeitos que estão além do que se pode ver e constatar fisicamente.

Com isso, enquanto lemos um discurso que considera eu, corpo e sujeito como sinônimos, ressaltamos que não é essa a leitura feita pela Psicanálise. O corpo nesse contexto não é equivalente ao sujeito e ao que este nomeia enquanto imagem, o “eu”. Por isso, o sujeito

diz “ter” um corpo e não “ser” um corpo. Nesse contexto, o corpo é constituído pela linguagem e pelo discurso.

Diante de um “acidente” que atravessa diretamente o corpo de um sujeito que se utiliza deste como instrumento de trabalho, como é possível reinventar um novo contorno, uma borda que permita uma sustentação para o sujeito? É um pouco desse percurso que será discutido na presente pesquisa por meio de um relato escrito e um vídeo/anexo, tomados aqui como caso a ser lido à luz da Psicanálise.

ENLACES... A CRIAÇÃO DE UM *SOLO*

Achar uma linguagem. Para a dança. Para a vida.
(HOGHE & BAUSCH, 2007).

Uma proposta de trabalho corresponde não só a uma compilação teórica de temáticas do campo pesquisado. Acresce-se a relevância do enlace do pesquisador com seu tema e sua imersão pessoal e profissional, para além de uma neutralidade, no mínimo, suspeita.

E afinal, por que a dança?

De um corpo que se move do “passivo” e com pouca movimentação para uma dança; de uma timidez limitante que ora fazia semblante de qualidade, ora de incômodo, para um mover-se, mover-se em direção ao desejo, ao que pulsa, à própria dança, o que pudesse ser evidência de um movimento próprio.

De um movimento a outro... e a outro... um movimentar-se que permitiu não só uma travessia do Atlântico, mas um lançar voo ao que antes permanecia como a idealização de sonhos distantes.

Um mover-se, um movimentar-se. De um gesto a um movimento. Um movimento que ensina, que limita, que almeja e que nunca alcança. Contudo, um movimento que pulsa, que vive e dá vida. Uma dança para comunicação, uma dança para diversão e também para (re)invenção.

Um corpo que se faz dançar, que se faz ver e dessa forma é visto. Um corpo em movimento, um movimento próprio, que lhe é próprio.

A proposta deste trabalho é fruto de uma trajetória, vivida, sentida, pensada e dançada.

Um salto para o mundo do *ballet*, para além da dança ideal, padronizada e acessível a poucos. Um fora do padrão que abre outras possibilidades que transformam pequenos ganhos em grandes saltos.

Vivências que me suscitam provocações num campo de pesquisa tido ainda como estranho e pouco explorado: a articulação entre Dança e Psicanálise, dentro de um campo teórico introduzido por Freud e relido por Lacan.

A incipiência de tal proposta na literatura não me inibe. Pelo contrário, inquieta-me no sentido de me lançar em um meio inovador e, ao mesmo tempo, ousado. Enfim, este

percurso inicial está enodado com as inquietações de uma pesquisadora, que busca sentido para sua “própria dança”.

É em meio ao percurso que será aqui apresentado que foi se dando minha própria invenção. Um tema ainda pouco explorado pela Psicanálise... a invenção de um *solo*.

INTRODUÇÃO

A dança, em sua linguagem evanescente, não se deixa apreender com facilidade, e o psicanalista, dedicado à fala em seus tratamentos, talvez tenha dificuldade em identificar por quais caminhos a psicanálise pode se introduzir na dança (...). Ao interesse que o psicanalista deveria ter pela exploração desse campo opõe-se a fugacidade de uma linguagem difícil de decifrar. (LEBOURG, 1996, p.614 e 617)

É consenso no âmbito da Psicanálise a possibilidade de estudos e leituras em contextos diversos de conhecimento por meio do escopo ético-teórico proposto por essa teoria desde Freud. Contudo, percebe-se uma escassez de referências bibliográficas que possam guiar o olhar quando o campo da Dança e sua possível leitura psicanalítica entram em cena.

Lebourg (1996) problematiza a questão da linguagem peculiar da dança que não se deixa apreender com facilidade. Contudo, qual é o tipo de linguagem que se deixa apreender com facilidade? O campo da fala permanece, aparentemente, como objeto de investigação prioritária das discussões psicanalíticas, porém como Freud (1937[1996]) já sinalizava, também se trata de uma linguagem difícil de decifrar e que, por fim, não é pelo campo da decifração que o trabalho deve ser norteado. Freud, ao longo da construção de seu percurso teórico-técnico se depara com as limitações da interpretação analítica, recurso por ele criado, no que diz respeito a trazer à tona conteúdos recalcados. Com isso, a partir desse percurso, bem como dos impasses e limites encontrados, o direcionamento que se propõe no trabalho clínico não se trata mais de uma proposta de trabalho que almeje um deciframento e tradução de conteúdos apresentados, mas que aponte para o posicionamento do sujeito no discurso.

Freud permaneceu com uma incógnita quanto ao fim de um processo de análise, que culminava em problematizações acerca do que se entendia como cura, conforme explicitado em seu texto “Análise Terminável e Interminável” (1937[1996]). Em uma espécie de revisão do percurso teórico desenvolvido, ele aponta nesse texto para uma impossibilidade de cura em um processo de análise, já que há sempre um resto que persiste/insiste.

Lacan, no final de seu ensino, propõe um outro olhar para a questão. Para Lacan (1975-1976[2007]), como explicitado no Seminário “O Sinthoma”, não é a cura o fim do processo analítico e sim o saber-fazer com o sintoma de modo singular, uma constante criação e (re)invenção, uma amarração por um algo a mais que pode se dar pela via do *sinthoma*.

Em oposição à perspectiva de Freud sobre o fim de análise, de um resto sintomático que permaneceria indecifrável, o que estabeleceria limites para a cura, Lacan utiliza o neologismo *sinthoma* para fazer referência ao resíduo do final de análise no que concerne ao singular do sujeito, à sua marca, um nome, um laço social que o sujeito re/inventa².

Nesse sentido, é pela possibilidade da re/invenção, da criação, do singular do sujeito que este trabalho será norteado e delineado, subvertendo assim uma lógica do “para todos” e do lugar comum, direcionamento esse insistente, persistente e supostamente lógico, muito observado na sociedade atual, que faz esforços para não incluir a surpresa e o imprevisto e se empenha em tamponar incertezas e inquietudes que nos caracterizam enquanto singularmente faltantes, falantes e incompletos.

Percurso

Diante do interesse em trabalhar com Dança a partir de uma perspectiva da Psicanálise, lancei-me em busca de referências que trouxessem discussões e reflexões dessa temática e que me inspirassem na delimitação de meu objeto de pesquisa. Um caminho que me parecia claro começou então a mostrar dificuldades e apontar para uma escassez de referências norteadoras no campo. Era então preciso inventar algo diante disso, diante do quase inexistente.

Foi por meio de um percurso difícil, necessário e estrangeiro que esta invenção foi aos poucos se delineando. Esse percurso será em seguida aqui relatado, num *a posteriori* do que se pode dizer, sobretudo escrever, sobre tal elaboração.

Iniciei formalmente tal percurso através de uma disciplina junto ao curso de pós-graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, com a professora Júlia Ziviani Vitiello, por meio da qual me foi despertado um interesse particular para a possibilidade de ver a dança para além do olhar de uma simples espectadora, no sentido de um algo a mais, implícito, inconsciente, nesse mover-se do corpo.

Esse foi o início de um despertar para algo que me era tão caro ver, olhar, estudar, mas até então impossível de nomear. A partir do despertar, lancei-me em busca de um

² Esse conceito será trabalhado no terceiro capítulo deste trabalho.

doutorado num solo até então estrangeiro mas muito desejado: a possibilidade de conversações de Dança e de Psicanálise.

A temática já estava estabelecida, mas a questão ainda não estava lançada. O que pesquisar nesse campo? Qual é de fato o objeto possível para uma pesquisa? Delimitar tal questão não foi um processo simples como pensei de início, mas algo que demandou muito trabalho, sobretudo pessoal, para além de “apenas” uma pesquisa bibliográfica.

Nesse percurso, após idas e vindas, encontrei um material que me encantou e finalmente fazia sentido para o que eu buscava: uma tese de doutorado intitulada “*Momento de transição: em busca de uma nova Eu dança*”, da bailarina Silvia Susana Wolff (2010). É interessante sublinhar que no momento do curso junto ao Departamento de Dança na Unicamp eu já havia conhecido esse material e também conhecido a autora da tese em uma das aulas. Contudo, foi necessário um processo posterior de elaborações e associações para que eu pudesse olhar o material como possibilidade de estudo.

E então o objeto foi delimitado. Para a construção da questão de trabalho em torno da qual a pesquisa pudesse se nortear ainda foi necessário um tempo posterior de construção.

Nesse material, e também no vídeo anexo da tese, a bailarina apresenta seu trabalho dividido em dois momentos: primeiramente suas inquietações concernentes ao ensino e utilização das técnicas do *ballet*³ e às consequências de metodologias sustentadas em ideais padronizados; num segundo momento, considerações sobre a dança e sobre enlances desta com a própria vida após a bailarina sofrer um Acidente Vascular Cerebral (AVC). Conforme descrição de Silvia⁴ (p. 24):

Assim, apresento o capítulo 1 com base em minhas experiências antes do AVC. (...) olhar crítico sobre sua metodologia de ensino e de como os princípios que constituem esta técnica são empregados por bailarinos e professores, de modo que questões relacionadas à autoimagem, à estética do belo (...) façam parte, desnecessariamente, da mentalidade de muitos professores e permeiem o ensino e a prática da técnica clássica. (...) A segunda parte deste capítulo aborda minhas experiências com técnicas de dança moderna e contemporânea e com métodos de Educação Somática, provenientes de minha vivência durante o mestrado realizado na NYU. No

³ Utilizaremos tanto o termo *ballet*, conservando a nomenclatura francesa, quanto balé, conforme tradução para o português tendo em vista que ambos aparecem nas referências utilizadas.

⁴ Todas as referências diretas ou indiretas à tese de Silvia Susana Wolff (2010) serão feitas somente pela utilização de seu primeiro nome “Silvia”. Optamos por este formato pela importância de diferenciar a referência à tese de Silvia das outras referências utilizadas. No presente estudo, conforme explicitado anteriormente, a tese escrita e o vídeo feito por Silvia não são somente referências que embasam o trabalho, mas sim o material escolhido como objeto de estudo, o que implica a bailarina enquanto sujeito desta pesquisa.

segundo capítulo, desenvolvo reflito e discuto a forma como se ampliou a minha visão sobre dança após o AVC. Face às radicais mudanças corporais sofridas nos últimos três anos, outras questões passaram a me inquietar como pesquisadora e artista criadora. Como todos esses anos trabalhando com a dança poderiam me ajudar na construção deste novo corpo? Como poderia me apoiar na consciência e percepção corporal adquirida através de anos de formação e treinamento em dança? Como a pesquisa iniciada neste projeto poderia continuar a ser desenvolvida? O que a dança pode, o que significa — que lugar ou função a dança ocupa na sociedade?

Com uma formação de *ballet* clássico desde a infância, Silvia nos apresenta nesse material seu percurso como bailarina clássica e suas questões concernentes à formação do bailarino e ao enrijecimento de modos de transmissão que, muitas vezes, segundo sua descrição, tamponam processos criativos.

Contudo, após sofrer o AVC, alguns meses depois de ter iniciado o doutorado, ela torna-se sujeito da própria pesquisa. As teorizações anteriores acerca de questionamentos de ideais de corpo, de dança e de beleza ganham outro sentido a partir de um “novo corpo” (p. 24). E em meio a uma urgência do corpo, e também de um luto diante das modificações forçadas ocorridas, Silvia inicia um percurso em torno não só da reabilitação física de seu corpo, mas também de meios de elaboração desse novo momento, que culminam na abertura de possibilidade de voltar à cena, de continuar sustentando a posição de “ser bailarina”, porém, a partir de uma re/invenção, de uma nova coreo/grafia⁵.

Silvia tem a necessidade de suspender sua dança, sua coreo/grafia e se lançar a uma escrita, a um tipo de cali/grafia, uma escrita a partir de sua história, que lhe permite relançar algo da ordem de outra possibilidade coreográfica. Tal percurso vai permitir novos enlaces e uma sustentação de Silvia enquanto sujeito, bailarina em busca de sua própria dança.

Nesse percurso, ela nos conta sobre seu processo de reabilitação física, a importância da dança nesse contexto e, sobretudo, sobre sua volta ao mundo da dança passando agora de um tipo de grafia, de escrita, para a escrita de outra coreografia.

Na primeira parte de sua tese Silvia expõe seu interesse de estudo e questionamentos acerca dos modos de transmissão do ensino do *ballet* clássico e suas

⁵ A marcação que divide a palavra re/invenção sublinha a invenção, mas também propõe uma diferenciação, que será apresentada no terceiro capítulo, entre invenção e reinvenção.

Ao longo do texto as palavras caligrafia, coreografia e autobiografia também aparecem como *cali/grafia*, *coreo/grafia* e *auto/biografia*, a fim de ressaltar o conceito de *grafia* e destacar as diferentes formas de escrita que aparecem em diferentes contextos na tese de Silvia. Tais conceitos serão trabalhados principalmente no terceiro capítulo.

consequências, sobretudo a partir de sua própria formação e experiência: “o texto organiza-se dentro de uma dinâmica que procura reproduzir o movimento da memória física e mental que acompanha esta pesquisa” (p. 24). Diante desse panorama, vivido e observado por Silvia, ela apresenta problematizações acerca da potência do *ballet*, mas também de cerceamentos do intérprete enquanto potencial criativo: “Eu usava sapatilhas de ponta, executava passos de *ballet*, mas sentia como se meu corpo estivesse dividido em partes autônomas, ainda que conectadas, cada uma movendo-se de acordo com uma técnica diferente” (Silvia, p. 18). E ressalta a importância da técnica do *ballet* na formação do bailarino, porém afirma: “acredito que possam ser feitos ajustes neste ensino em função de seus princípios e objetivos propostos. Ter clareza de para quem se direciona este ensinamento e com que finalidade é utilizado” (p. 45-46).

Nesse sentido, por meio de um percurso empírico e de possibilidades de articulação teórico/práticas, Silvia relata sua trajetória de formação em dança em diferentes contextos, tais como Porto Alegre, Havana, Nova Iorque e cidades europeias. Em especial, ela inclui uma pesquisa da trajetória histórica da inserção e desenvolvimento do *ballet* em Porto Alegre, onde fez sua formação inicial, demarcando as diversas influências nesse processo.

Referenciais teóricos de estudiosos da dança e métodos somáticos, sobretudo Ideokinesis e Feldenkrais⁶, além de entrevistas com professores de *ballet* da cidade de Porto Alegre, foram utilizadas pela bailarina como fundamentação de seu trabalho. Desse modo, ela também esboça um olhar crítico sobre metodologias que abarcam a transmissão desse ensino e da utilização de seus princípios que, muitas vezes, são permeados por padrões e ideais estéticos.

Silvia apresenta aspectos importantes de sua formação como bailarina que exemplificam os questionamentos por ela ressaltados, a exemplo, recordações de sua iniciação na dança de aprendizado de exercícios que vinham acompanhados de palavras que seguiam os movimentos e que, desta forma, impunham padrões de certo/errado, bonito/feio, “(...) feia, bonita, bruxa, princesa, a orientação para deixar o tronco ora ereto e com o peito e o queixo ligeiramente elevados, ora colapsado, com a cabeça pendendo para frente” (p. 36). “Além de aprender os passos, aprendíamos este modelo do ‘ser bailarina’ que, na realidade, ensinava modos de comportamento e de conduta: regras de higiene, de não conflito com a família, de boa convivência (...)” (p. 38).

⁶ Estes métodos serão descritos no primeiro capítulo.

Considerada dentro do padrão solicitado no *ballet* como uma “menina bonita”, Silvia é muito bem aceita nesse universo que, aos poucos, começa a dar mostras de que não é tão encantado quanto se propagava. O tipo físico da bailarina, similar ao das bailarinas norte-americanas, além de aspectos técnicos também alinhados com os padrões da Escola Americana de *ballet*, abriram possibilidades para que Silvia se inserisse nesse mundo. Desse modo, ela inicia seu percurso profissional no *ballet* e relata uma rica experiência de aprendizado, mas também uma transmissão da técnica ainda muito alicerçada em uma estética de beleza.

O referido percurso, permeado também por questionamentos, encaminham Silvia para sua pesquisa no doutorado. As investigações em torno das questões anteriormente explicitadas são trabalhadas na primeira parte de sua tese. Ainda na lógica de um estudo que articula o trabalho vivido pela bailarina, ela escolhe continuar esse percurso incluindo seu processo de construção e reabilitação após ser acometida pelo AVC, o que se constitui na segunda parte de sua tese.

Inicia então o seu relato referindo lembranças do momento do AVC, seguido de três dias de coma e posterior processo de reabilitação. Nesse percurso, ressalta também dificuldades no processo de reabilitação que tocavam diretamente pontos de inquietações já presentes anteriormente: “apesar de conseguir visualizar internamente os movimentos, eu também me preocupava com o belo e com as questões estéticas” (p. 67). “Após anos de uma escuta permeada por valores onde o belo, a perfeição e o ideal eram usados sem nenhum entendimento a não ser o próprio objetivo da técnica clássica, minha reação era condizente com a filosofia imposta por esta técnica” (p. 69). Apesar das críticas anteriores que contestavam padrões impostos de estética e beleza, Silvia destaca o reflexo disso em seu tratamento ao almejar a perfeição e o belo. Contudo, também assinala: “Atualmente, vejo que a própria ideia de perfeição já é de saída impossível e irreal” (p. 70).

Através da possibilidade de contatos em um meio já bem conhecido, Silvia consegue articular a continuidade de sua pesquisa com o seu processo de reabilitação junto ao Departamento de Ciências da Reabilitação e ao Departamento de Dança da Universidade de Maryland: “(...) percebemos ao longo do percurso que este trabalho tem sido a ponte para a minha recuperação e a possibilidade de um futuro para a minha dança” (p. 74). E com isso Silvia aponta que “(...) sem me dar conta, eu estava procurando maneiras de criar possibilidades de trabalho como uma artista da dança na reabilitação” (p. 76).

Em meio a tal processo, Silvia aceita a sugestão de estruturar um projeto de aulas de dança para pacientes de AVC. “Do ponto de vista prático, este projeto inclui a realização de seis aulas de dança para pacientes de AVC, ministradas por mim em Baltimore e dois cursos de dança também para pacientes de AVC ministradas por mim em Zurique, e cada um destes cursos contou com aproximadamente dez aulas” (p. 24). Ao final do projeto desenvolvido em Baltimore e Zurique, os resultados apontaram melhoras significativas para os pacientes tanto no âmbito emocional, pela confiança nos progressos realizados, quanto físico, no que concerne ao quadro motor – ritmo dos movimentos e mobilidade como um todo. “E, deste modo, não tardou muito para que nesta reabilitação surgisse a oportunidade (...) para a apresentação de um solo para meu retorno à cena profissional da dança” (p. 79). “Talvez a consequência natural da reabilitação seria assumir a minha opção primeira: a de sempre retomar a dança” (p. 91).

A construção de seu percurso incluiu também a criação e direção da obra “Luto”, como parte de seu exame de qualificação, que teve a interpretação da bailarina Danielli Nascimento Mendes. Naquele momento ainda não era possível uma grafia com o próprio corpo, mas, na posição de olhar como espectadora, Silvia transmite e assiste seu luto simbolizado/interpretado por meio de outro corpo.

A criação do solo *Neue Schwann*⁷ é também parte desse processo e marca a volta de Silvia à cena, momento em que a “cortina se abre” novamente. A coreografia *Brain Game*, “composta por quatro bailarinos: duas bailarinas normais, ou seja, sem nenhuma especificidade física, um bailarino que não possui as duas pernas e eu, portadora de uma hemiplegia” (p. 99), apresentada em temporada junto à Companhia Rothlisberger de dança, em fevereiro de 2010, na Basileia, Suíça, contempla o momento final descrito por Silvia em sua tese: “O mais interessante do trabalho é que ele não gira em torno da questão da especificidade física. É um trabalho que aborda cada indivíduo como um universo particular que traz suas características, experiências e memórias” (p. 99).

Lemos nesse momento final do texto a possibilidade de *link* (p. 60) que Silvia buscava e de sentidos para sua própria dança enlaçados também com o que se pode escrever no corpo.

⁷ O solo *Neue Schwann*, criado e interpretado por Silvia, foi apresentado em Zurique em novembro de 2009.

Pelo exposto, é possível acompanhar o trajeto de Silvia, por meio de sua escrita e do material visual anexo da tese, em seu processo de reabilitação e da volta ao mundo da dança. Com isso, esta pesquisa apresentará para o leitor um pouco desse percurso descrito pela bailarina por meio de uma leitura psicanalítica, com o anseio de abrir espaços de comunicação dos campos da Dança e da Psicanálise e proporcionar reflexões que tangenciem a clínica psicanalítica contemporânea.

Algumas inquietações que dispararam as propostas para a discussão da presente pesquisa podem ser sintetizadas nas seguintes questões: Quais conversações são possíveis entre Dança e Psicanálise? Como ler pela Psicanálise o corpo que dança? Como foi possível se haver com uma “falha” após um “acidente”? Diante de uma perda, do ponto de vista imaginário (espelho) e real (limitação), como é possível produzir um novo enlaçamento?

Frente a um “acidente” que teve como consequência limitações reais dos movimentos do corpo, de que modo uma bailarina, cujo instrumento de trabalho é a potência do corpo, pôde se haver com uma nova imagem possível e sustentar a escrita de uma tese? E além disso, como fica a posição identitária de continuar sendo uma bailarina? É certamente surpreendente e instigante acompanhar o percurso que se delineia nesse processo.

Silvia, ao longo do seu texto, sinaliza pontos cruciais que permitiram que esse processo, após o AVC, fosse construído no sentido de uma volta à cena, tais como: a persistência na escrita de sua tese, da qual ela passa a ser sujeito, a escrita de uma coreografia para que uma bailarina pudesse “dançar seu luto”, além da possibilidade de trabalhar com a dança como proposta de reabilitação para outros pacientes de AVC.

Na leitura proposta para o percurso explicitado, a hipótese que fazemos é a de que modos diferentes de escrita se apresentam como cruciais na sustentação de uma dança, de um sujeito do desejo. Incluir-se como sujeito de pesquisa inclui também um modo de escrita autobiográfica que permite relançar algo do estatuto da escrita coreográfica. Supor um leitor que pudesse ler o seu testemunho possibilita uma amarração, algo do nível de uma simbolização do vivido e que, *a posteriori*, pôde ser escrito, contado, endereçado. O que se mostra no vídeo anexo da tese é da ordem do que se dá a ver, o que se pode olhar e que cerne algo no nível da imagem, um enlaçamento do que se vê e do que vê sendo vista, o que possibilita cernir uma imagem nomeada por Silvia como uma “Nova Eu Dança”. O descolamento de uma imagem que se supunha ideal permitiu dar consistência a uma nova dança, um novo “Eu” na dança, incluindo o que faz pulsar em direção ao desejo de permanecer no universo do “ser bailarina”.

A escrita em formato de tese, além da escrita coreográfica para outra bailarina, por meio da qual Silvia pôde dizer seu luto, acrescido da escrita de exercícios através do recurso da dança para outros pacientes de AVC, relançam algo da ordem da escrita coreográfica, o que permite a Silvia voltar à cena. Nesse ponto, o que do atravessamento aparecia enquanto “não corpo” e uma “não existência”, conforme seu relato em um texto que escreveu meses após o AVC, e que forçaram uma suspensão, aparece agora como possibilidade, como uma reconstrução, uma (re)invenção de uma dança.

A possibilidade de nomear e cernir uma nova Eu Dança, ou seja, de permanecer no universo da dança sustentada por amarrações que se dão na via de diferentes grafias, serão lidas aqui com estatuto de Nome-Próprio, ou seja, aquilo que Silvia referia como um *link* inexistente entre a dança e a própria vida anteriormente torna-se então possível, torna-se possível uma nomeação nesse campo. Com isso, considerando tais aspectos, e o tipo de abordagem que Lacan (1975-76[2007]) dá ao caso do escritor irlandês James Joyce em sua escrita artística com função de enodamento, podemos pensar o caso de Silvia pela via do *sinthoma*, considerando as devidas ressalvas.

No caso do escritor James Joyce, Lacan propõe uma discussão de que o autor, por meio de sua escrita, que convocava uma quebra de sentidos, pode fazer um Nome-Próprio, a escrita como *sinthoma*, como aquilo que permitiu um reconhecimento de si pela via da transmissão. Tal problematização permite uma virada no campo da clínica psicanalítica, na direção da possibilidade de se pensar para além das estruturas – psicose, neurose e perversão – e do Nome-do-Pai, repensando assim a topologia dos nós: Real, Simbólico e Imaginário e o *sinthoma* como quarto elo.

Em Joyce, a invenção se dá a partir de um lapso, a escrita lhe permite uma invenção que o sustenta e não o deixa sucumbir na psicose. No caso de Silvia, é de um desenlace que se trata: a partir de um evento marcado num momento cronologicamente determinado, ela lança mão de recursos, que nesse caso também se tratam de algo na via da escrita, que lhe permitiram um nome na dança, um Nome-Próprio neste contexto.

Em meio aos delineamentos expostos, proponho na presente pesquisa um percurso de leitura do texto de Silvia como um caso que será lido à luz da Psicanálise.

Com as provocações e hipóteses suscitadas, o presente trabalho objetiva contribuir para a abertura de conversações e estudos sobre a dança e a teoria psicanalítica, tendo em vista a incipiência desse diálogo. Para isso, foi investigado à luz da Psicanálise o percurso de

uma bailarina em busca de uma (re)invenção após um corte Real, o AVC, que afetou concretamente seu corpo.

Como objetivos específicos, este trabalho pretende pesquisar, por meio dos conceitos da Psicanálise, sobretudo os conceitos de corpo, pulsão e escrita os efeitos da dança para uma bailarina que sofreu um AVC, assinalando desta forma possibilidades de conversações entre dança e os estudos psicanalíticos.

Psicanálise, método e caso

De que modo um texto pode ser lido como um caso clínico? Quais são as contribuições possíveis desta leitura? A Psicanálise, desde Freud, nos apresenta uma perspectiva de método de tratamento e de investigação no sentido de articulações necessárias e imprescindíveis entre teoria e prática.

Em meio a um estranhamento ainda em voga, Freud já nos dava indícios em seu texto “Sobre o início do tratamento” (1913[1996]) de que, no processo do trabalho psicanalítico, assim como no jogo de xadrez, a primeira e última jogada são estabelecidas, contudo, no percurso entre uma e outra não há padrões fechados e pré-determinados a serem seguidos. No que concerne à perspectiva de padronizações, atualmente vivemos em uma cultura que clama por padrões, enquadres e categorizações com a promessa de dar conta da complexidade do ser humano, o que se observa, por exemplo, na lógica da medicalização da vida. Vemos uma vasta gama de categorizações patológicas que se multiplica e que propõe padrões de tratamentos em busca de uma certa estabilidade e normalidade padronizada. Nesse âmbito, as propostas de investigação em psicanálise, ao não se encaixarem em algo que se direcione num padrão “para todos”, continua causando estranhamentos.

Schreber não foi um paciente de Freud, contudo, o texto autobiográfico “Memória de um doente dos nervos” (1903[2006]), escrito por Schreber, é tomado como caso clínico a partir do qual Freud (1911[1996]) nos apresenta a possibilidade de uma importante reflexão sobre a paranoia.

A transformação do texto autobiográfico de Schreber em um caso lido por Freud nos dá provas de como é possível operar um texto como caso clínico. Freud nos revela com maestria uma leitura no que concerne ao singular do sujeito, incluindo, porém, também o que pode ser compartilhado em um determinado laço discursivo e suas amarrações teóricas posteriores. Ou seja, foi possível tirar consequências clínicas da discussão desse caso que

culminaram em avanços no desenvolvimento teórico freudiano. É por meio do olhar que Freud lançou para o texto de Schreber que sua teoria sobre o dualismo pulsional – pulsões sexuais e pulsões do eu – passa a não ser mais sustentada. O estudo da paranoia revelou a possibilidade de grande investimento sexual no próprio eu, o que permitiu a Freud extrair uma consequência do caso de modo que um universal é possível a partir do relato de Um caso lido singularmente.

Dunker (2015) nos apresenta o acréscimo de Lacan nesse âmbito ao propor uma outra acepção do método de investigação: trata-se da investigação psicanalítica de textos numa proposição que compreende o sentido de modo amplo, não apenas com a concepção de que haja sempre algo que possa ser lido, desvendado, provado, para posterior categorização. O que se coloca em questão é a impossibilidade da reprodução experimental e da exatidão. A psicanálise nos aponta para um método que ultrapassa esse lugar, mas, ainda assim, mantém seu rigor baseado no conceito de complexidade da produção de sentido.

Ainda na perspectiva do referido autor, há um acréscimo importante quanto à possibilidade de utilizar o relato de caso como recurso metodológico para o embasamento de um estudo, porém em uma perspectiva inovadora da concepção de caso que está além de uma possibilidade de exemplificação que intenciona uma série (DUNKER, 2009). Em consonância com uma lógica que ultrapassa a investigação para compreensão e posterior enquadre e generalização, é da possibilidade de leitura do Um a Um que se trata.

Le Gaufey (2000), em seu percurso reflexivo em relação ao que vem a ser um caso, aponta que nesse âmbito não se trata de uma verdade objetiva. Ressalta o acento dado por Freud e aprimorado por Lacan em relação à discussão sobre caso no sentido de que o estudo minucioso desse nos ensina algo além da teoria, da ilustração de uma teoria já existente, para além de uma redução restrita.

Diferentemente de um saber clínico-médico, a definição do caso aqui ressaltada é de algo que possa ultrapassar um saber pré-existente com a possibilidade de questionamento por meio da experiência. Nesse sentido, Viganò (1999, p.51) resgata a etimologia da palavra “caso”: “Inicialmente, tomando a origem etimológica da palavra caso e da palavra clínica, caso vem do latim *cadere*, cair para baixo, ir para fora de uma regulação simbólica; encontro direto com o real, com aquilo que não é dizível, portanto impossível de ser suportado”, diante do que podemos ler a impossibilidade de “tudo dizer”, de uma delimitação de um saber no caminho de uma das definições dadas por Lacan acerca do Real como o que “não cessa de não se escrever” (Seminário “Mais, ainda”, 1972-73[2008]).

Com tal delineamento, ler um texto como um caso é fazer emergir o que nele há para além do sentido que se propõe a ser lido e compreendido no direcionamento de um sentido, portanto, ler algo para além do evidente, do dito. Desse modo, é do olhar da singularidade que se trata, mas também da possibilidade de se extrair consequências para investigações que circulem em um âmbito mais amplo.

Tendo em vista os aspectos ressaltados, a conversação sobre um caso pode ser estabelecida não somente no âmbito de alguém que se analisa, como já nos sinalizou Freud, em especial com a análise do texto de Schreber, e Lacan, a partir das consequências teóricas extraídas na produção de James Joyce. Assim, ler um texto como um caso é lançar mão da Psicanálise como método de leitura, mais especificamente o lugar da psicanálise proposto por Lacan como psicanálise em extensão.

Sobre as considerações em relação à formação do analista, Lacan, em *Proposições de 9 de outubro de 1967* (LACAN, 1967 [2003], p. 251), teoriza a Psicanálise em intensão “não fazendo mais do que preparar operadores para fala”. É do próprio trabalho analítico a que se refere, em sua intensidade, a Psicanálise que opera enquanto possibilidade de escuta e trabalho; e em extensão “como presentificadora da psicanálise no mundo”, uma proposta de olhar e leitura pela psicanálise. Trata-se de dois lugares distintos do analista: um lugar de escuta de um analisando, e um lugar da extensão, no qual é possível a realização de estudos e leituras por meio da psicanálise.

Importante a ressalva de que a extensão não se refere a uma Psicanálise Aplicada, termo cunhado por Freud para o trabalho orientado pela psicanálise em *settings* não restritos ao consultório tradicional (“psicanálise pura”). Como ressaltado por Lacan (1958 [1998], p. 758), “a psicanálise só se aplica, em seu sentido próprio, como tratamento, e, portanto, a um sujeito que fala e que ouve”. Ou seja, não se trata de uma simples aplicação de conceitos, que oferece uma conotação de gratuidade de interpretação, é a intensão que funda a extensão, e não o contrário.

Trata-se de uma concepção não de enquadramento em categorias, mas da possibilidade de uma construção caso a caso, que não se inscreve sob a égide do universal (LE GAUFEY, 2000). A Psicanálise como método de leitura não intenciona a aplicação de conceitos para uma decifração e desvelamento de sentidos, mas uma possibilidade de ler um texto como um caso clínico no que concerne a sua singularidade.

É com esse direcionamento, e a fim de realizar os objetivos propostos para o presente trabalho, que lanço mão da Psicanálise como método de leitura, mais especificamente o lugar da Psicanálise proposto por Lacan como psicanálise em extensão.

É a partir da leitura de um texto como caso no sentido aqui apresentado, que se propõe a possibilidade de fazer emergir uma coerência que não está explícita no texto, uma espécie de conteúdo latente.

Silvia Wolff escreve sobre um percurso que se inicia com questionamentos que passam a ser vividos “na pele” em um segundo momento, e que forçam uma criação, uma reinvenção de algo que lhe permitisse a continuidade no mundo da dança como bailarina. É com esse norte da reinvenção que o texto será lido como um caso, no sentido de acompanhar a bailarina em um trajeto que passa da teoria para o vivido no corpo. É com esse corpo que ela terá que se haver em um caminho de reconstrução e reinvenção.

Para o embasamento teórico do trabalho foram realizados levantamentos bibliográficos em bases de dados, tais como LILACS, Scielo, BDTD, e também no site “Thèses.fr”⁸. Foram utilizados os seguintes descritores para a pesquisa bibliográfica: Dança, Psicanálise, corpo, Lacan, Freud, pulsão, *ballet*, *sinthoma*, escrita (combinados de diferentes formas). Também foram consultados livros de autores que contribuíram tanto com dados da história da dança quanto propostas de articulações entre Dança e Psicanálise, somados principalmente com conceitos das teorias freudiana e lacaniana que pudessem iluminar o percurso proposto. Dentre os materiais localizados, os principais autores que balizam esta pesquisa são: Sigmund Freud; Jacques Lacan; Alain Didier-Weill e autores que tangenciaram os aspectos estudados, como: France Schott-Bilman; Daniel Sibony; Pierre Legendre e Jean-Michel Vivès.

A leitura freudiana contribui em especial em relação aos conceitos que delineiam uma compreensão psicanalítica do corpo como pulsional, passando pelos conceitos de narcisismo e identificação. O conceito de sintoma e suas nuances também tem um importante destaque no contexto deste trabalho, assim como a importância da escrita no aparelho psíquico.

Os avanços e acréscimos no âmbito psicanalítico propostos por Lacan a partir de Freud são tomados aqui como a fundamentação principal deste trabalho no percurso de uma leitura embasada a partir dessa lógica. Nesse delineamento, os conceitos de pulsão – no que

⁸ Acesso em <http://www.theses.fr/>

concerne aos avanços de Lacan em relação ao corpo pulsional desde Freud – sujeito e falasser são aqui destacados para acompanhar o percurso de um corpo dançante e do mover-se do sujeito na escrita de Silvia. Além disso, são destacados os avanços de Lacan, a partir de Freud, acerca das teorizações da escrita em Psicanálise, bem como o neologismo proposto por ele no final de seu ensino: *o sinthoma*.

Schott-Billmann (2000; 2012) apresenta contribuições no estudo da Dança pela Psicanálise. Refere, por exemplo, sobre a origem do movimento para o sujeito e a importância desse movimento inaugural permeado por uma invocação à vida, um chamado materno, uma pulsão invocante. É por meio de um ritmo que se transmite já no ventre materno que é possível construir um ritmo próprio. Para o autor, a dança tem uma potência de comunicação singular mesmo em meio a um código coletivo, além de possibilitar um reconhecimento de si que já é permeada por um código grupal que inclui um outro como semelhante, e um Outro que refere ao coletivo, cultura, tesouro dos significantes.

Sibony (1995) também apresenta contribuições para a conversação Dança/Psicanálise. Cria o neologismo “dançaser” (*dansêtre*) para fazer referência à função da dança para o sujeito ao afirmar, por exemplo, que todas as questões do homem no que diz respeito às inquietações com o mundo possuem sua versão dançada.

Ao referir-se ao corpo como uma díade – atual e memória – e marcado pelos significantes inscritos no corpo, o autor ressalta a dança como sintoma, ou seja, como uma forma de tratamento de gozo, que em uma triangulação que está envolvida na cena da dança – corpo dançante, público e Outro – representa um recurso simbólico como uma busca do sujeito em assumir e ter um corpo.

Legendre (1978) destaca o que se pode apontar como uma possível justificativa da escassez de conversações dos campos aqui destacados ao referir à dificuldade de se falar sobre o corpo e, sobretudo, do corpo que se exprime pela dança, do corpo exprimindo-se por meio de sua palavra dançada. Destaca também a importância da textualidade ao considerar que a dança não se manifesta sem uma Lei, de um corpo que mostra sua marca, por meio de movimentos no espaço.

Didier-Weill (1997; 1998; 1999; 2003; 2010) apresenta acréscimos para o campo da dança em seus trabalhos sobre Música e Psicanálise. Música e dança são indissociáveis, é por meio de um ritmo, um tom que denota a singularidade do movimento, que se pode dizer de uma dança para além do que se ouve, pautado em uma música interna. Destacam-se do presente autor suas contribuições a partir do conceito de pulsão invocante.

Em relação à pulsão invocante, as contribuições propostas por Jean-Michel Vivès (2012) também serão apresentadas, no que concerne a investigações acerca da voz e desdobramentos na Psicanálise, além do acréscimo conceitual proposto pelo autor sobre o ponto surdo⁹.

Ressonâncias

Considerando os delineamentos propostos, no **primeiro capítulo** pretendeu-se adentrar o campo conceitual da dança, intencionando a realização de um breve percurso histórico e já um enlace do olhar da Psicanálise no que concerne ao sujeito que dança e para quem dança. Em meio a inúmeros saberes propostos no campo da dança e também da psicanálise, qual o interesse em pensar esta conversação? O que move um corpo? Com tal percurso, será possível acompanhar as inquietações da bailarina Silvia em sua primeira parte da tese.

Assim, inicia-se o primeiro capítulo com a apresentação mais detalhada do material estudado que compreende, em especial, a primeira parte da tese delineada pelos questionamentos, percurso pessoal e amarrações teóricas propostas por Silvia. Alguns recortes da escrita da bailarina permitem dar um corpo mais “vivo” ao material explicitado.

As contribuições de autores que se propõem a uma reflexão da interlocução entre os campos da Dança e Psicanálise, bem como conceitos que colaboram para essa reflexão, são trazidos na sequência do texto. A partir disso, movimento e ritmo são conceitos apresentados pelos autores da Psicanálise proporcionando uma reflexão do corpo dançante.

Um breve panorama histórico da dança ao longo dos tempos é apresentado na sequência, não com o intuito de um aprofundamento minucioso no campo, mas para que seja possível seguir o percurso descrito por Silvia.

No **segundo capítulo**, seguindo a lógica do material estudado, objetiva-se um olhar, por meio do referencial psicanalítico, para o percurso que Silvia inicia a partir do AVC. Esse capítulo caminha no sentido da segunda parte da tese de Silvia, conforme a divisão que ela realiza. Novamente, recortes de sua escrita são importantes no que concerne à apresentação de um divisor de águas descrito pela bailarina em razão do AVC.

⁹ É importante ressaltar que destacaremos no presente estudo contribuições dos autores que possam trazer conversações para os campos e leituras aqui propostas.

Ao destacar o AVC como um “momento de transição em busca de uma nova Eu Dança” (o título de sua tese), Silvia nos diz do peso da imagem nesse processo de ruptura de ideal que força e impõe uma construção que possa dar conta do enfrentamento diante de um espelho que se despedaça. Os conceitos psicanalíticos de sujeito e falasser são cruciais para a leitura proposta ao apresentar o singular não sem incluir o corpo e podendo incluir também as ressonâncias no corpo que se dão de modo singular frente a atravessamentos contingentes.

A compreensão pela psicanálise da questão da imagem, no que inclui a noção de espelho, pulsão e narcisismo, também é importante para acompanhar o percurso descrito por Silvia.

O **terceiro capítulo** versa mais especificamente sobre a leitura que fizemos com a hipótese da reinvenção da bailarina em meio ao percurso que ela apresenta de formas diferentes de escrita – (auto)biografia, coreografia e a possibilidade de cernir/escrever uma nova “Eu Dança”. Esse capítulo prioriza recortes da tese de Silvia que referem o percurso de seu processo de reconstrução e posterior retomada à cena. Para tanto, acompanhamos o texto principalmente a partir do momento em que se “fecham as cortinas”, conforme nomeação proposta por Silvia, até a volta à cena, destacando a questão da escrita para a Psicanálise a partir de Freud e os avanços propostos por Lacan incluindo o conceito de letra. Destaca-se assim o circuito do olhar envolvido com o fora/dentro de cena, sobretudo no que diz respeito ao ver-se sendo vista e o contorno possível diante disso. O capítulo é encerrado com alguns delineamentos acerca da questão do *sinthoma*, conceito proposto por Lacan, e a possibilidade de leitura no caso de Silvia a partir dele.

No que concerne ao campo da presente pesquisa, apesar da psicanálise aparentemente estar alicerçada no campo da palavra, não há fala sem corpo. A psicanálise constituiu-se exatamente nessa perspectiva quando Freud pôde construir a importância de uma cura pela fala ao ouvir um sujeito que se apresentava com uma marca no corpo, sintomas até então entendidos como exclusivamente orgânicos, com uma perspectiva de tratamento que propunha a construção de um posicionamento de saberes e verdades na direção de uma cura.

Trata-se não só de um dito, mas de um dizer que ecoa no corpo. Abordaremos aqui o corpo na perspectiva da Psicanálise, ou seja, na sua concepção ampla enquanto aquele que é visto e ao mesmo tempo experimentado.

Com isso, pode-se destacar este trabalho no campo também de estudos da linguagem, sobretudo no que abarca os efeitos da linguagem sobre o corpo, que é construído pela linguagem e alicerçado na concepção também do sujeito referido ao significante. Corpo

em sua acepção do que é construído pela linguagem e pelo discurso e não na direção de uma simples aproximação e confusão entre esse e o sujeito, o que comumente é veiculado em nosso contexto cultural como sinônimo.

Em meio a um percurso que nos apresenta uma reinvenção, esta tese também vai sendo construída e inventada. É nesse caminho, de um pouco do que se pode dizer sobre tal reinvenção, ou do que se pode escrever sobre ela, que este trabalho é aqui apresentado.

CAPÍTULO 1

DANÇANDO AO LONGO DOS TEMPOS: UMA INVOCACÃO QUE MOVIMENTA

Esta menina tão pequenina quer ser bailarina não conhece nem dó nem ré mas sabe ficar na ponta do pé não conhece nem mi nem fã mas inclina o corpo para cá e para lá não conhece nem lá nem sí mas fecha os olhos e sorri roda, roda, roda com os bracinhos no ar e não fica tonta nem sai do lugar. Põe no cabelo uma estrela e um véu e diz que caiu do céu. Esta menina tão pequenina quer ser bailarina mas depois esquece todas as danças, e também quer dormir como as outras crianças. (Cecília Meireles)

Com o intuito de acompanhar o percurso de pesquisa proposto por Silvia, bem como explicitar um olhar da Psicanálise para a Dança, este capítulo propõe uma discussão preliminar sobre tais campos.

É importante ressaltar que não temos aqui a pretensão de adentrar no campo conceitual da Dança, de modo a abarcar um histórico que possa dar conta da complexidade e abrangência que se descreve no curso de mudanças que envolveram diferentes métodos e escolas, mas sim de proporcionar uma localização nesse campo que possa explicitar e acompanhar alguns dos delineamentos propostos por Silvia na primeira parte de sua tese. Conforme ressaltado anteriormente, Silvia dividiu sua tese em duas partes. Segue-se aqui tal divisão apresentando seu trajeto de pesquisa além de seu percurso pessoal que também é incluído no texto.

Na primeira parte do texto, a partir de uma reflexão crítica de sua trajetória profissional, Silvia apresenta uma “investigação teórico-prática sobre a técnica clássica (*ballet*), visando a uma reflexão acerca de sua utilização nos processos de interpretação e criação em dança contemporânea” (p. 21), o que incluiu também a história do *ballet* de Porto Alegre, (onde a bailarina fez parte de sua formação) enriquecida por entrevistas feitas por Silvia com professores de *ballet* que participaram dessa história. Seus questionamentos, que partem, sobretudo, do trajeto de formação por ela realizado, problematizam os métodos de ensino do *ballet* clássico bem como influências e contribuições deles no cerceamento criativo do bailarino. Desse modo, Silvia suscita reflexões acerca da possibilidade de utilização da técnica clássica em diversos contextos de forma que esta possibilite uma formação que abra espaço para a criação, não se restringindo, portanto, a padrões de ideais estéticos do corpo e

do movimento. Para isso, inclui também experiências e teorizações acerca de métodos de Educação Somática, que serão apresentados posteriormente.

A segunda parte do texto de Silvia, em consonância com a proposta de investigações a partir de sua trajetória, passa a ser uma narrativa referida essencialmente em primeira pessoa, já que após sofrer um AVC a escolha de Silvia é se incluir diretamente na sua pesquisa de modo que “reflito e discuto a forma como se ampliou a minha visão sobre dança após o AVC” (p.23). Diante esse atravessamento, “face às radicais mudanças corporais sofridas nos últimos três anos” (p.23), o percurso de reconstrução, reabilitação e busca de recursos que, aos poucos, permitiram uma volta no universo da dança, são apresentados, trabalhados e teorizados por Silvia. Com isso, as inquietações da autora no início de sua tese vão ao encontro de questionamentos de sua própria formação como bailarina, em uma tentativa de olhar para si e também para o campo do *ballet* clássico enquanto potência, mas também enquanto cerceamento de possibilidades e habilidades corporais singulares, conforme sua descrição.

Mesmo que a dança atualmente se delineie em outros campos além da técnica clássica, como é o exemplo de companhias com propostas de dança contemporânea, estas acabam escolhendo bailarinos com formação clássica e propondo uma base de manutenção também pautada nesse ensino. Com isso, a autora da tese aqui referida aponta os reflexos observados em sua prática e nas práticas de bailarinos com formação clássica que, ao realizarem movimentos em resposta a estímulos coreográficos, é possível de se reconhecer facilmente marcas nos corpos enrijecidos pela linearidade do *ballet*. “Chama a atenção que as pessoas envolvidas no ensino da dança através do *ballet* têm uma noção clara de que os métodos devem ser adaptados para cada situação, corpo, país, etc., mas na prática o formato e a estética são tão fortes que esta adaptação não acontece” (p.33).

Silvia destaca a primazia estética da dança em escolas e institutos de formação pioneiros em Porto Alegre, um dos seus contextos de formação, que promoviam várias disciplinas de atividades corporais com o intuito de moldar e controlar o corpo segundo as exigências padronizadas pelo *ballet* clássico. Desse modo, questiona a insistência e as consequências de um enquadramento do sujeito em meio a processos de padronização de ensino/aprendizagem do *ballet*, pautados em códigos de um contexto cultural europeu de séculos atrás. Assim, a autora sublinha que tais processos acabam por relegar as possibilidades de criatividade e produção do sujeito em função de um foco e ênfase em um ideal e uma padronização.

No que diz respeito aos aspectos de padronização e imposição contemporâneas de ideais, observados não só no campo da dança mas em outros, a discussão sobre o “corpo” é destacada e revisitada atualmente em contextos diversos, em especial enquanto imperativo de preservação do jovem, do magro e do belo, no sentido de uma propagação e padronização de tais aspectos tidos como ideais. Sustentadas muitas vezes pela busca de uma satisfação plena, observam-se inúmeras intervenções nas quais o corpo é oferecido a ser retalhado, cortado e remontado na busca de uma identidade, o que assinala a confusão em nossa sociedade de propor uma similitude entre o sujeito e seu corpo. A não equivalência entre o sujeito e o corpo será destacada no percurso deste trabalho a partir da psicanálise, ou seja, é a partir da compreensão do corpo em sua acepção do que é construído/constituído pela linguagem e pelo discurso que tal conceito será aqui tomado e delineado. Além da concepção de que o sujeito não é o seu corpo, ele “o tem”.

Enquanto a referida massificação vai ao encontro do “todo” e “para todos”, no sentido de uma propagação/ilusão de algo que tampona uma falta que nos é constitutiva, interessa à discussão apresentada no campo da dança – sobre o processo de cerceamento do sujeito em função de enquadres – a capacidade de criação de cada um no que diz respeito à “própria dança”, naquilo que se singulariza. Nesse ponto, localizamos uma aproximação com os interesses da psicanálise: em meio a um coletivo, a padronizações ofertadas para que se “dance conforme a música”, como o sujeito, compreendido enquanto singular, faltante, coloca e produz sua “própria dança”?

1.1 Passos Iniciais

Schott-Bilman (2012, p. 6) destaca a presença da dança enquanto necessidade do homem e presente desde os primórdios da civilização não só como uma simples atividade que tinha por objetivo um divertimento. Segundo o autor, nas primeiras civilizações, pelo material que se tem conhecimento, é possível perceber a importância da dança também no nível do equilíbrio individual e social por meio de uma linguagem universal, um ritmo, o que nos permite acesso à dança do outro mais rapidamente que à sua linguagem.

Nesse sentido, poderemos refletir ao longo deste trabalho sobre como, em meio a um mesmo ritmo, cada um pode encontrar o seu tom, seu estilo, e sua própria dança, e como fazer isso após atravessamentos que convocam questionamentos acerca não só dos padrões de

ideais e beleza, mas também de uma imposição/convocação que atravessa o corpo e que permitirá outros modos de dançar.

Sibony (1995, p. 13) ressalta também que todas as inquietações do homem no que tange às questões do mundo e sobre o modo de ser singular e coletivo têm sua versão dançada. Com tal delineamento, utiliza o neologismo *dançaser* (*dansêtre*) em referência à dança como um apelo arcaico, uma pulsação, um recurso simbólico do sujeito em busca de um contorno, de um corpo. Trata-se de um corpo a advir. “*La danse est le devenir ‘parlant’ de l’être avec des corps*” (Ibidem, p. 115).

Com isso, ao refletir-se sobre a questão do ato de dançar, presente desde os primórdios em culturas diversas, deparamo-nos com diferentes funções e propósitos desse balanceio do corpo.

A pioneira da dança moderna Isadora Duncan, ressalta: “Quando alguém me pergunta quando eu comecei a dançar eu respondo: No ventre de minha mãe, sem dúvida após ingerir ostras e champanhe, o alimento de Aphrodite¹⁰” (DUNCAN, [1927] 1932, p. 15), o que propõe a hipótese da dança como instintiva do ser humano, e presente já no início da vida, corroborando as reflexões teóricas explicitadas pelos autores acima referenciados.

Ainda no que concerne ao início do movimento dançante para o homem, Schott-Billmann (2000) propõe que antes do nascimento o bebê já possui um movimento, uma impulsão, uma dança primordial. A voz materna transmite um certo ritmo e, antes de compreender os sons, esta voz constitui uma música possível de ser ouvida. Com a invocação, esse guia interior, pulsão invocante, lhe permite pulsar e é possível também fazer o corpo dançar¹¹. Didier-Weill (1998) também destaca reflexões que reiteram esta ideia: “Par le mouvement de son pied, ou de sa tête, marquant le temps, l’auditeur révèle que son corps est habité par une invocation” (Ibidem, p. 12).

Quando se observa uma criança, pode-se notar que, ao escutar uma música, o corpo se mexe, em uma sintonia instantânea, mesmo sem que ninguém lhe ensine tal movimento. Isso também é observado posteriormente nos adultos, quando, por exemplo, se reúnem em grupos não para conversar, mas simplesmente para dançar.

Também é interessante destacar a relação do movimento com o processo de aprendizagem do ser humano: é por meio do movimento, e pela limitação deste imposta pelas

¹⁰ Tradução minha.

¹¹ Os conceitos de pulsão e pulsão invocante serão trabalhados no segundo capítulo.

barreiras físicas do mundo, que delimitamos a noção de espaço nas diferentes fases do desenvolvimento.

Percebe-se que no campo da dança o movimento se destaca. Faz-se referência ao movimento que permite que o corpo se mexa por meio de um ritmo que lhe é próprio para além de um som musical e anterior, portanto, a se submeter a um conjunto de regras que direcione tais movimentos. Esse ritmo possibilita ao homem jogar e gozar com o seu corpo. É possível com isso ver e ver-se sendo visto. Essa é uma das razões pela qual o homem não se contenta somente em caminhar, é necessário dançar. “Le mouvement est ici qualifié de vivant car il est source de vie pour celui qui le vit, dans une dimension certes impalpable, mais fondamentale” (BOISSIÈRE, 2014, p. 12).

O sujeito inventa então sua própria dança por meio de um ritmo que lhe é singular. De acordo com Boissière (2014, p.13) é por meio do ritmo que se pode dizer do elemento espontâneo no movimento, o que não o reduz somente a movimentos simples do corpo. A possibilidade de ver um corpo que fala de uma outra maneira, sem voz, é um ponto importante e que vai ao encontro da afirmação de Legendre (1978, p. 33) : “é necessário um corpo para significar”¹².

Em relação a esse aspecto Legendre (1978) enfatiza ainda o caráter de enigma da dança, assim como na música, ressaltando que não é fácil falar sobre o corpo, e menos ainda falar sobre o corpo instituindo sua palavra dançada. Trata-se da palavra dita por um corpo sem necessariamente incluir uma voz, ou seja, um corpo se fala, se enuncia e, portanto, se denuncia (Ibidem, p. 34). Dito de outro modo, podemos ler a referência do autor em relação à dança como a colocação de Um sujeito no que se destaca algo que se dança e ao mesmo tempo se anuncia/denuncia.

Schott-Bilman (2000) discute a questão da presença de um movimento paradoxal de continuidade e descontinuidade, de presença e ausência, associada à dança, mas sobretudo no que refere ao movimento primordial relacionado com a condição indispensável de acesso à linguagem – o que Freud destacou como uma percepção através de um jogo de seu neto que ele nomeou como jogo do carretel “*fort-da*”¹³. Trata-se de um primeiro ritmo que se pode observar por meio do jogo do bebê, que ao brincar pode elaborar a possibilidade da ausência/presença da mãe. Tal movimento representa uma maneira de jogar com a falta do

¹² Tradução minha.

¹³ Mais explicações sobre o jogo do carretel (*fort-da*) no segundo capítulo.

Outro¹⁴, tal como uma aceitação da separação, mas também trata-se de um modo de obter prazer por meio desta repetição. No que tange à dança, esse movimento de prazer da repetição permite ao dançarino a recordação de um modo de nomear o Outro, de convocar sua presença de maneira singular mesmo por meio de um código coletivo. Tal código permite também a percepção da existência de uma alteridade e igualmente a possibilidade de construção e refinamento contínuo do esquema corporal, o sentimento de um corpo unificado. “O homem encontrou na dança, no canto ou na fala, diferentes modos de se articular ao grande movimento de trocas entre os registros de ausência/presença, de manifestação/não manifestação”¹⁵ (Ibidem, p. 199).

Buscando enlaces com a dança, Didier-Weill (2003, p. 09) nos lembra de que depois que o homem se torna um ser falante, se cria um furo que não permite que ele habite naturalmente nem seu corpo nem sua imagem. Cada um busca maneiras de jogar e gozar com essa falta, encontrando modos próprios de caminhar, de dançar.

Nesses primeiros passos pode-se olhar para o movimento do sujeito na referência a um certo ritmo e balanceio do corpo, que mostra um sujeito e sua marca. Agora, seguimos com um breve percurso pela história da dança.

1.2 A dança da história e a história da dança

Pode-se observar na literatura diferentes enlaces do sujeito com a dança ao longo dos tempos, relacionados diretamente aos contextos sociais e culturais em que estavam inseridos. Bourcier (2001) descreve que os primeiros relatos de dança datam do Período Paleolítico, ligados diretamente aos modos de vida do homem enquanto predador, que sobrevivia da caça, da pesca e da colheita. Assim, a dança estava presente em atos cerimoniais e ritos relacionados à natureza, numa tentativa de agradecimento e controle sobre

¹⁴ O conceito de Outro na teoria lacaniana é amplo e complexo. Farei aqui uma referência que ajude a situar o leitor. Veremos no decorrer do texto que o sujeito do inconsciente é o que ocorre ao longo da cadeia significante e o que surge por um lapso, por um esquecimento, pelo sonho ou por um chiste, signo, portanto, de haver sujeito, e, mais do que isso, é a partir do campo do Outro que o sujeito se constitui. Um exemplo é a referência da maternagem para o bebê, esta que poderia constituir seu primeiro Outro, ou seja, por meio de quem o bebê pode ser inserido na linguagem e constituir sua imagem, este é então um Outro primordial. Outra concepção é o Outro enquanto “tesouro dos significantes”: o “tesouro” difere de um código, que possui uma correspondência circunscrita, unívoca; trata-se de significantes que adquirem significados somente em sua relação em cadeia. Para mais informações consultar em Lacan (1953-54[2009]), p.56-73 (aula do dia 3 de fevereiro de 1954), e Lacan (1964[2008]), p.199-210 (aula do dia 3 de julho de 1964).

¹⁵ Tradução minha.

ela. Registros da época indicam também a utilização de máscaras de animais como formas de despersonalização e danças em rodas em torno de animais imitando os movimentos desses. A utilização de máscaras se mantém no contexto da dança até meados do século XVIII, porém não mais como parte de rituais e sim como acessório, que só será substituído quando se passa a utilizar a maquiagem. Garaudy (1973) destaca que há indícios dessas danças em gravuras desenhadas nas cavernas de Lascaux¹⁶. Essas representações sugerem movimentos e danças que imitam, com a mesma potência e flexibilidade, o movimento de animais. Haveria aí uma identificação pela dança com o movimento e as forças da natureza, um ritmo que proporia uma imitação dessas no sentido de tentativas de dominá-las.

Posteriormente, no Período Neolítico, quando o homem passa da condição de predador para produtor, utilizando a agricultura e criação de animais para sobrevivência, as pessoas passam a se organizar em agrupamentos rivais. A dança nesse período também reflete a nova organização: cada grupo passa a desenvolver sua própria dança para celebração de plantio e colheita.

Tais achados remetem também à origem da palavra dança que, nas línguas europeias, procede da raiz *tan* (danza, dance, tanz) que significa “tensão”. Garaudy (1973) aponta, baseado nessa etimologia, que a dança exprime e vivencia a relação do homem com a natureza e da sociedade com seus deuses: dançar como uma identificação do movimento com as forças da natureza na possibilidade de um controle por meio da imitação e manutenção de modos de sobrevivência. “Os homens dançaram todos os momentos solenes de suas vidas: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, as sementeiras e as colheitas” (Ibidem, p. 14).

No Egito e em outras civilizações antigas a dança estava associada ao sagrado, homenagem aos deuses. Por exemplo, nas épocas de cheia do rio Nilo havia um ritual em que sacerdotes em procissão entravam em um templo acompanhados por músicos e dançarinas (FARO, 1986). Também havia a vinculação da dança ao entretenimento no período, como se pode observar em registros de papiros sobre faraós, que solicitavam danças como distração e divertimento, além daquelas que aconteciam em rituais fúnebres.

Avançando no contexto histórico, a dança sempre esteve muito presente na civilização grega, o que se observava, por exemplo, em rituais religiosos, cerimônias cívicas, rituais agrários, festas, educação, banquetes e treinamento militar. Para os gregos, a dança

¹⁶ Complexo de cavernas localizado no sudoeste da França, e em cujos interiores se encontram diversos desenhos e gravuras feitos pelas pessoas que habitaram o local no Período Paleolítico (cerca de 17.000 anos atrás).

correspondia a um modo dos mortais se comunicarem com os deuses e, portanto, concebiam que a dança era de essência religiosa. Diante das concepções da cultura grega do ideal da perfeição associado à harmonia entre corpo e espírito, a dança era tida como algo que contribuía para o equilíbrio da mente, além de proporcionar um ideal de corpo ágil para atividades militares. Também existia nesta época o gênero teatral comédia, permeado por saltos e rotações com características sensuais. É relevante ressaltar o culto a Dionísio, deus grego relacionado às festas, vinho e rituais nos quais as pessoas se reuniam para dançar numa busca de transcendência e relação com o divino (BOURCIER, 2001).

Já no Império Romano, o que se pode destacar da dança é sua relação com a questão agrária, cujo sentido já havia se perdido. Retoma-se o culto à natureza e rituais associados a danças que envolviam possibilidades de imitação e controle. Contudo, a dança não desempenhou papel de grande destaque no período.

Em decorrência das concepções sagradas durante a Idade Média, a dança foi considerada como pecado, o que ocasionou uma ruptura na evolução da coreografia que vinha acontecendo em culturas precedentes. Alguns grupos de camponeses, porém, continuavam a praticar suas danças agregando personagens de cunho religioso para que não fossem consideradas profanas. Posteriormente, as raízes de tais danças foram utilizadas e aprimoradas como danças para divertimento, contexto em que surge um novo gênero, o *momo* (*momer* – disfarçar-se; *momon* – máscara), que foi utilizado como atração durante banquetes em que os participantes utilizavam máscaras para se disfarçarem. Esse novo gênero de dança utilizava elementos que inspiraram posteriormente o balé-teatro e o balé de corte (com cantores, músicos e efeitos de maquinaria) (BOURCIER, 2001).

Durante a Guerra dos Cem Anos¹⁷ a dança foi também associada a rituais em relação a doenças, no sentido de afastá-las, e a funerais. Além disso, também havia o contexto de danças que se associavam às simbolizações da morte.

Após esse período um novo movimento da dança é delineado: o balé de corte. Uma das grandes mudanças observadas nesse momento está relacionado com os padrões estabelecidos: surgem pela primeira vez os dançarinos profissionais e mestres da dança, já que até então as danças tinham conotações mais livres. A partir de tais avanços, passa-se a perceber a importância das regras e, conseqüentemente, das possibilidades de expressão estética do corpo.

¹⁷ Ocorrida entre os séculos XIV e XV, envolvendo principalmente França e Inglaterra.

Garaudy (1973, p. 31) afirma que foi somente com a Renascença que a dança pôde retomar seu vigor por meio de um novo olhar do homem diante do mundo. Em meados do século XV, Guglielmo Ebreo é considerado o primeiro grande professor de dança, com grande importância nesse âmbito ao escrever o primeiro tratado sobre. Nesse tratado ele define predicados necessários para a prática dessa arte, tais como: boa memorização; senso de espaço; estilo elegante; coordenação dos movimentos; movimentação com graça e precisão. Com isso, no século XV o *ballet* nasce no âmbito do cerimonial da vida da corte, além da necessidade de divertimento da aristocracia. Percebem-se por meio destas descrições as bases que serão extremamente caras para o mundo do *ballet* e que conduzem a um legado que se transpõe até os dias atuais, em especial o que se destaca pela referência de padronizações e ideais requisitados.

Em decorrência da necessidade de legitimação do poder do rei, inicialmente o *ballet* era apresentado como afirmação do princípio monárquico. Posteriormente passa a ser uma forma de apresentação de adulação ao rei. Nesse período a dança se desenvolve em especial na Itália, em Florença, no palácio da família Médici, em grandes festas que ostentavam poder e riqueza (BOURCIER, 2001).

Em 1564 aparecem pela primeira vez os elementos constituintes do balé de corte: dança, música, cenários com máquinas e a ligação com uma ação dramática. Mas foi somente em 1581, na corte de Henrique III em Fontainebleau, França, com a criação do *ballet comique de la reine*, que se vê pela primeira vez a união de elementos da dança, da música e um drama teatral com temáticas da mitologia. Considerado como balé de corte característico, esse gênero se fixou e posteriormente se aperfeiçoou em sua forma.

É importante ressaltar que, assim como a sociedade cortês, aprisionada em um modo de vida rígido, o *ballet* naquele momento caracterizava-se por uma arte artificial e rigorosa. Silvia ressaltava que a rigidez imposta pelo *ballet* clássico no curso de seu desenvolvimento perdura até os dias de hoje, e há consequências que são observadas/vividas a partir dessas referências:

Seguíamos, no entanto, aprendendo os passos da técnica de *ballet* através de uma visão de mundo que ansiava ser perfeita, a qual gerava uma mentalidade distorcida das possibilidades de movimento e da compreensão do que é dança. Como a técnica clássica foi construída com princípios básicos claros e objetivos, este fator contribuiu positivamente para que esta busca pelo movimento ideal e perfeito não ultrapassasse demais determinados limites. (p. 39)

A beleza e forma do *ballet* foram marcadas pela primeira criação acadêmica de Luís XIV, que fundou em 1661 a *Academie Royale de la Danse*. Considerado exímio bailarino encenou personagens de deuses e heróis, executou, como primeiro bailarino, vinte e seis balés e foi nomeado “Rei sol” em consequência de sua atuação no *Ballet de la nuit*, no qual em 1653, quando tinha 15 anos, dançou com o papel de sol (GARAUDY, 1973, p. 33). Algumas alterações importantes são ressaltadas no período como, por exemplo, a mudança do posicionamento do público: este não permanecia mais em volta de toda a pista de apresentação, mas agora se posicionava todo do mesmo lado, o que obrigava uma mudança na apresentação para melhor visualização. A solução para as apresentações foi de encontrar uma movimentação do bailarino que ia de um lado para o outro e voltando o corpo – quadril e joelhos – para fora (*en dehors*) de modo que as apresentações pudessem ser vistas por todo o público. Tal mudança marcará posteriormente os posicionamentos básicos do *ballet* clássico (GARAUDY, 1973, p. 34).

Na codificação da técnica clássica, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, mestre de dança na França, teve papel central: foi o responsável pela criação das 5 posições básicas do *ballet* (posições de cabeça, braços e pés) utilizadas até hoje. Os princípios estabelecidos visavam equilíbrio e delimitação da movimentação; o essencial era a clareza de movimentos e, mesmo com o preço de um alicerce pautado em uma rigidez, é a perfeição técnica que se exige.

Retomando o percurso histórico, a partir do século XVIII, com a queda do poder monárquico, observa-se a ascensão da classe burguesa rica, e os efeitos da Revolução Francesa recaem sobre a situação da dança. Ao mesmo tempo em que a corte não dita mais as regras, a influência da Igreja cai e outros grupos se destacam, como os magistrados e pequeno-burgueses. No plano da dança, esta conserva sua formalidade e torna-se novamente uma arte para o divertimento (GARAUDY, 1973). Ainda, segundo Garaudy (1973), o *ballet*, até meados do início do século XX, poderia ser visto como uma arte decorativa, desumanizada e fútil, restrita a uma diversão. Contudo, as movimentações artísticas em torno desse século em busca de uma nova representação de linguagem que pudesse expressar sentimentos fazem eclodir uma revolta contra o academicismo artificial do *ballet* clássico, que também procura novas formas de representação, movimentos buscados não mais somente de algo exterior, mais visando algo interno.

Percebemos diante desse panorama uma transformação importante que se apresenta ao longo da história do homem no que diz respeito às suas manifestações na forma

da arte da dança: a dança começa delineando movimentos que almejavam controlar as “forças temidas” da natureza, numa tentativa de domá-las e ao mesmo tempo referenciá-las em agradecimentos, passa por uma dança de divertimento e celebrações, até um ponto de reverência e ostentação de uma corte real, algo do campo mais impessoal e associada ao prazer de outros. Num contexto mais recente, uma arte que possa dizer novamente dos anseios do homem em busca de uma comunicação e representação, e não só de uma mera apresentação.

Em uma antecipação a essa visão que acenava já para mudanças que viriam a acontecer no meio, Jean-Georges Noverre propõe uma revolução no campo da dança ao publicar *Lettres sur la Danse*, um manifesto no qual defendia uma dança mais espontânea (BOURCIER, 2001). Nascido em 1727, marcado por uma vida conturbada, apresenta profundas reflexões para sua época ao criticar o *ballet*, considerado por ele como degenerado “porque se contentara em permanecer como os fogos de artifício, proporcionando apenas o prazer dos olhos” (NOVERRE apud FARO, 1986, p. 37), esvaziado de significado por culpa de quem o praticava. Como norte do seu ensinamento, o bailarino considerava o balé não como um pretexto para se dançar, mas a dança como um meio para se expressar uma ideia dramática. As influências de Noverre e posteriormente de Carlos Blasis, italiano que escreveu um Tratado sobre Arte e Dança, recaem no *ballet* romântico no século XVIII.

O *ballet* romântico se desenvolveu na França e posteriormente se estendeu pela Europa. Ao longo desse tempo, o *ballet* modificou-se, passou a conter conteúdos emocionais, temáticas românticas de amores idealizados. Há uma idealização também da mulher e o homem, antes herói, passa a se limitar à posição de elevação da mulher quando necessário. Foi nesse período que surgiram as sapatilhas de ponta e houve uma modificação das roupas, permitindo melhor movimentação. Além de tais aspectos, a utilização da iluminação a gás proporcionou uma nova estética para as apresentações.

Influenciado pelo estilo francês e italiano, surge o *ballet* russo. Tais influências são observadas, por exemplo, no bailarino e coreógrafo Mikhail Fokine que aderiu às ideias de Noverre, defendendo uma dança para além da técnica, mas que pudesse ter também um valor de interpretação (LANGENDONCK, 2010).

A dança também participou das transformações associadas às descobertas científicas e modernidades iniciadas no século XX: pesquisadores do campo da Arte e do corpo elaboraram teorias que iriam proporcionar a base para a dança moderna.

Outro personagem importante foi o cantor francês François Delsarte. Forçado a abandonar sua carreira em decorrência de um problema na voz, iniciou estudos, em meados de 1830, sobre as relações entre alma e corpo, com foco na voz, gesto e emoção. Delsarte ressalta em seu trabalho que as emoções são transmitidas principalmente pelo tronco, e que a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto (BOURCIER, 2001, p. 244). Seu trabalho influencia a dança moderna e propicia uma ruptura importante com a rigidez dos movimentos anteriormente observados nas técnicas do *ballet*. Tais pesquisas influenciaram diretamente dançarinos modernos como Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Martha Graham.

As pesquisas sobre o ensino da música de Émile Jacques-Dalcroze também trouxeram contribuições para a dança moderna. Em seus estudos, ele estabelece uma conexão entre movimento e música ao compreender que o aprendizado da música era facilitado pela integração de movimentos corporais. Em seus trabalhos, um de seus questionamentos é: “que dispositivos possibilitam a sensação do movimento e a sua organização?” (COURTINE, 2006[2011], p. 515). Para tentar responder às suas questões, propõe uma reflexão em torno da experiência muscular e um sexto sentido relacionado, um sentido muscular, o que hoje é nomeado como ‘sentido do movimento’ ou ‘cinestesia’¹⁸.

Rudolf von Laban, nascido no Império Austro-húngaro (1879-1958), dançarino e coreógrafo, proporcionou uma influência mais direta no movimento da dança moderna, pois dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem corporal. Para ele, movimentos executados no dia-a-dia integram os movimentos da dança e do saber-sentir. Trabalhou com análises do movimento e de suas combinações, propondo a utilização de suportes geométricos para pensar a movimentação. Uma contribuição também de destaque foi sua influência na arte da improvisação: com base na teoria da necessidade de se desfazer de conhecimentos e saberes anteriormente adquiridos, o esquecimento é, portanto, condição *sine qua non* para tais práticas (COURTINE, 2006[2011], p. 526). A dança para Laban é essencialmente uma poética do movimento do corpo no espaço (GARAUDY, 1973).

A dança moderna caracterizou-se por uma ruptura importante de modelos de danças anteriores, em especial pela compreensão e aplicação de movimentos nos quais cada bailarino poderia estar mais presente ao colocar seus sentimentos na dança. Apesar de alguns

¹⁸ Cinestesia significa sentir o movimento, sentir o corpo durante seus movimentos e sentir os movimentos de qualquer natureza através do corpo. É, portanto, um sentido familiar ao tato, fisiologicamente pertencente ao grupo da somestesia (sentidos corporais gerais, como dor, tato, temperatura) e também faz parte dos elementos da propriocepção (sentido de si mesmo, ou do próprio corpo) (NOGUEIRA, 2008, p. 43).

dançarinos ainda estruturarem suas danças nos moldes formais proporcionados pelo *ballet*, muitos agora trabalham com uma técnica mais livre, priorizando um movimento tido como mais espontâneo. Com isso, Garaudy (1973) destaca que a dança moderna busca algo com uma significação interna não para estabelecer um novo código, mas em direção da busca de métodos que possibilitem modos de expressão do corpo.

Isadora Duncan, nascida em São Francisco em 1878, é considerada pioneira da dança moderna e defensora do desprendimento de padrões estéticos da dança. Utilizava temáticas com inspirações na natureza e modelos estéticos gregos, o que marcou seu estilo revolucionário de críticas sociais e sua militância pelos direitos das mulheres. Além de conquistar público nos Estados Unidos, lançou-se na Europa com várias turnês. Apesar de não ter elaborado diretamente uma técnica, contribuiu em especial com uma ruptura de composições da dança arraigadas em rigor técnico e com exigências de ideais que não consideravam o bailarino enquanto sujeito, mas somente enquanto um corpo que executava movimentos pré-determinados (BOURCIER, 2001). Ela proporcionou à dança não somente uma reflexão técnica diferenciada, mas uma concepção nova da dança e da vida, demonstrando em seu estilo uma unificação desses parâmetros (GARAUDY, 1973). Outro aspecto importante foi o fato de Duncan ter sido uma das primeiras bailarinas a abandonar o espartilho: ela acreditava que ele deformava o corpo da mulher e limitava a movimentação (COURTINE, 2006[2011]).

Marie Louise Fuller, conhecida como Loie Fuller, nascida em 1862 em Paris, foi atriz e dançarina, também renomada por sua influência na dança moderna. Suas contribuições estão associadas em especial à utilização de trajes de seda e efeitos de luzes associados a movimentos. Fez estudos sobre os movimentos dos corpos e da luz, e com isso acrescentou a concepção de corpo dançante e vibrátil para o futuro da dança (COURTINE, 2006[2011]).

Martha Graham, dançarina americana, nascida em 1894, também contribuiu com a dança moderna, porém com críticas às inspirações de Duncan. Acreditava que a dança não deveria se basear em aspectos da natureza e gestos cotidianos, mas em questões da atualidade do bailarino, também confrontado com questões sociais. Sustentava o princípio de que a dança não é um espelho da vida, mas uma participação na vida, uma liberação da vida pelo movimento (GARAUDY, 1973, p. 98).

Assim como Graham, Philippine Bausch, conhecida como Pina Bausch, também pode ser aqui destacada. Bailarina, coreógrafa e pedagoga de dança, nasceu na Alemanha em

1940. Por meio de inspirações nos anos vinte e trinta, em especial de Rudolf von Laban, Pina foi importante na dança-teatro.

O termo dança-teatro era usado por Laban (1879-1958) para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra coisa, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço. Ainda que considerando a dança como uma arte independente, Laban desenvolveu seu sistema de movimento a partir de improvisações de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), nas quais os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou dançavam no silêncio (FERNANDES, C. 2000, p. 14).

Pina, diferentemente de alguns dançarinos modernos célebres, distinguiu-se por não recusar a técnica do *ballet* clássico, mas sim por utiliza-la de forma crítica. Um dos princípios que marca sua técnica é a repetição, algo que quebra a expectativa do público do que “está por vir” e rompe com a ideia de completude e previsibilidade do movimento. Ao olhar para tais aspectos, é impossível não “recordar” do processo de repetição abordado por Freud (1914).

Freud em seu texto *Recordar, Repetir e elaborar* (1914 [1996]), reflete inicialmente sobre suas práticas com a hipnose, abandonadas em um segundo momento em especial devido à observação da resistência dos pacientes. Não bastava só recordar, algo mais estava em jogo. Freud faz uma virada importante na proposta de trabalho clínico e inclui a repetição enquanto crucial no processo: repete-se e atua-se justamente o que não pode ser lembrado. A elaboração também faz parte desse circuito como forma de lidar com as resistências, que pode ser produzida em um contexto de análise. Propondo um avanço às considerações freudianas acerca de tais conceitos, Lacan (1964[1973]) destaca a repetição como algo que insiste, mas que esbarra na impossibilidade de significar o desejo. Esbarra, portanto, na incompletude da linguagem, de um sujeito estruturalmente faltante.

A repetição é algo que também marca a dança, com destaque para o processo de aprendizagem, que exige constantes repetições buscando uma perfeição dos movimentos. Ao contrário desse processo, Pina Bausch utiliza a repetição dos movimentos para um desarranjo das técnicas.

A dança, incluindo ou não a repetição formal de movimentos técnicos ou cotidianos, é repetitiva por pertencer à Ordem Simbólica (...). Na cadeia significante, os movimentos da dança necessariamente multiplicam suas possibilidades de interpretação, em vez de conceberem uma clara mensagem ou significado (FERNANDES, 2000, p.51).

O movimento da dança contemporânea é associado a um bailarino incentivado a processos criativos, que trabalha com uma criação relacionada não só a técnicas, mas às visões e percepções do próprio bailarino. Observa-se uma inserção no campo de trabalho do bailarino por meio de projetos de autoria própria, em uma tentativa de autonomia técnica e criativa.

É nesse âmbito da dança moderna e pós-moderna que surgem novas propostas e abordagens, em um movimento de ruptura com padrões até então vigentes, numa sociedade advinda da Revolução Industrial (FIGUEIREDO & SOUZA, 2001).

Na década de 1970 houve um crescimento de técnicas nomeadas como “consciência” e “expressão corporal”, contexto em que a dança transpõe a prática de bailarinos idealizados, voltando-se para uma experiência de qualquer pessoa e com qualquer tipo corporal. Angel e Klauss Vianna dão contribuições importantes para a dança contemporânea e as artes cênicas no Brasil, ao apresentarem propostas de metodologia para o ensino da dança que viabilizem amplo acesso de todas as pessoas, com a defesa do resgate do prazer pelo movimento e considerando as capacidades individuais, por meio de um corpo que dança, pensa, age e fala (VIANNA, 1990). Disso decorrem vários movimentos e projetos, como a escola de Débora Colker, que convida o público para participação no palco; propostas de ensino da dança para as pessoas de comunidades carentes como o Corpo Cidadão, idealizado por Ivaldo Bertazzo; dentre tantos outros movimentos que se espalham em diversos contextos.

Em meio a essa lógica, na direção de um olhar mais cuidado para o próprio corpo, surgiu a proposta da Educação Somática, expressão cunhada pela primeira vez em 1983, com o significado de uma inter-relação entre arte e ciência, e entre processos internos, consciência, processos biológicos e meio ambiente (STRAZZACAPPA, 2009). Vitiello (2004, p. 42) esclarece que “a educação somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor e espiritual se misturam com ênfases diferentes”.

Foram desenvolvidas várias técnicas de Educação Somática com finalidades para além de uma reeducação corporal e terapêutica, no âmbito de trabalhos profiláticos e preventivos. Tais trabalhos se iniciaram com pessoas que tiveram algum tipo de comprometimento físico e discordavam de práticas propostas pela Medicina tradicional: Moshe Feldenkrais, que teve um grave problema no joelho; Mabel Todd, que foi vítima de paralisia; Matthias Alexander, um ator que perdeu a voz. Estes são alguns exemplos de

peessoas que desenvolveram meios alternativos dos quais poderiam se beneficiar (STRAZZACAPPA, 2009).

Mabel Todd (1937), uma das pioneiras do movimento, foi a primeira a conceber e ensinar o método de Ideokinesis. Assim, investigou métodos de trabalho ao estudar detalhadamente os movimentos do homem de modo filogenético e ontogenético, com uma proposta de relação indissociável entre corpo e mente.

Nós nos sentamos e caminhamos enquanto pensamos. Observe qualquer homem enquanto ele caminha pela rua e você poderá determinar seu status na vida. Com prática, um discernimento mais apurado poderá determinar sua posição social e econômica e dar uma boa ideia de como ele encara a vida. Nós julgamos nossos semelhantes muito mais pela disposição e movimentação das partes do seu corpo do que pela evidência imediata (TODD, 1937, p 1, tradução minha).

Enquanto as técnicas de Alexander, a Ideokinesis e seus discípulos estão mais correlacionadas a um acento da ação do pensamento como ferramenta essencial de sucesso de seu método, os trabalhos de Bartenieff, Bainbridge-Cohen, Feldenkrais, Struyf-Denys, Gerda Alexander, Vianna e Lima dão ênfase no corpo e na movimentação (STRAZZACAPPA, 2009).

Por meio do desenvolvimento de tais trabalhos, ficou explicitado que a Educação Somática no âmbito da dança pode mudar a qualidade do trabalho de coreógrafos, professores e bailarinos.

Silvia ressalta em seu trabalho a importância do seu contato com os métodos de Educação Somática, em especial no seu processo de recuperação pós-AVC. Para isso, destaca a utilização do método Feldenkrais:

O método Feldenkrais é um sistema educacional centrado no movimento com o objetivo de expandir e refinar o uso do indivíduo através da consciência. Este método foi criado por Moshé Feldenkrais (1904-1984), um médico e físico ucraniano judeu praticante de judô que eventualmente mudou-se para Israel e lá fixou residência. Feldenkrais criou seu método a partir de sua paixão pelo movimento humano e estudos em biomecânica. Apresentou uma visão de boa saúde que significa “funcionar bem - trabalhar bem e ter maturidade emocional para poder acessar uma grande amplitude de respostas a qualquer situação. Ele afirmava que seu método de exploração corpo/mente leva ao funcionamento aprimorado de indivíduos que se tornam mais conscientes de si mesmos. (p. 56)

Esse método é destacado por Silvia com um interesse especial por sua especificidade de trabalho ao lidar com o sistema neuromuscular e a organização do

movimento, além de ser o método utilizado por Anna Rothlisberger, coreógrafa suíça em cuja companhia Silvia trabalhou, fazendo parte da criação da coreógrafa “Brain Game”, trabalho referenciado no terceiro capítulo desta tese.

Silvia também destaca a utilização do método da Ideokinesis (ideo: imagem; kinesis: movimento). Esse concebe o movimento definindo-o como um evento neuromusculoesquelético, de modo que para que o movimento voluntário ocorra é necessário envolvimento de três sistemas do corpo: muscular, nervoso e esquelético. A mensagem é enviada pelo sistema nervoso, o muscular é a força que permite que o trabalho aconteça e o esquelético é quem dá o suporte. A partir da organização de um padrão de movimento, o sistema nervoso responde a uma ideia desse movimento e o foco deverá ser nos objetivos dele. No processo, há seis componentes voluntários envolvidos: início, fim, direção, esforço, velocidade e amplitude (WOLFF et al, 2011). Por meio do recurso principal da imagem e com técnicas bem definidas é possível um trabalho para que o corpo possa encontrar novas formas de se organizar através de exercícios que propõem que o corpo possa reagir à sensação da imagem.¹⁹

No que refere ao percurso explicitado no *ballet*, sobretudo levando em conta as críticas colocadas por Silvia a respeito dos métodos de ensino que se baseiam em ideais estéticos, destaca-se a abertura de uma via para pensar o corpo que se move não submetido necessariamente a idealizações ou reproduções de técnicas que devam ser executadas da melhor maneira possível, mas a uma singularidade do pulsional inscrito no corpo.

Nesse delineamento, a bailarina Vanessa Macedo (2008), ao discutir sobre o processo criativo de seu espetáculo, inspirado em Frida Kahlo, fala sobre seu percurso de construção, sua intenção de preencher o movimento de sentido por meio de uma leitura corporal individualizada na construção de um trabalho único.

Lambert (2010) expõe que técnicas de preparação corporais e abordagens de ensino mais flexíveis podem permitir que o *ballet* seja vivenciado de maneira mais “inteligente”, dentro das possibilidades anatômicas e do biótipo de cada bailarino. Tais possibilidades se contrapõem a um modelo de ensino antes pautado no espelho dos mestres que o transmitiam. Por esse caminho, e por meio de uma construção poética e teórico-técnica que abarca técnicas de improvisações, a bailarina Silvia corrobora essa opinião de que uma

¹⁹ Não é objetivo desta pesquisa apresentar com detalhes a complexidade dos dois métodos supra mencionados, mas apenas localizar o leitor sobre a importância deles no tratamento de Silvia.

busca pela perfeição acaba tornando-se uma formação de “máquinas humanas”. Silvia ainda ressalta a necessidade de formação do bailarino para que seja capaz de criar a sua própria dança, no caminho de um movimento que possa comunicar questões pessoais (p. 33).

No breve percurso ora apresentado, pode-se observar uma trajetória da dança passando por diversas representações. Uma delas propõe a bailarina como espelho para o outro, como eram os casos das apresentações de *ballet* de corte. Outra enfatiza movimentos que priorizam uma criação que passe por algo singular, e não simplesmente uma reprodução de movimentos já dados. Essa última é um avanço no qual se propõe transpor uma concepção do corpo e movimentos estereotipados, tidos como necessariamente belos, pré-moldados e mecanicamente já dados.

Por meio de um sucinto panorama da história da dança, buscou-se aqui acompanhar as discussões e problematizações da bailarina Silvia Wolff na primeira parte de sua tese. Um pouco desse contexto pode ser evidenciado no seguinte trecho:

Eu usava sapatilha de ponta, executava passos de *ballet*, mas sentia como se meu corpo estivesse dividido em partes autônomas, ainda que conectadas, cada uma movendo-se de acordo com uma técnica diferente. Como chamar este tipo de dança? Quais seriam as relações possíveis entre estas diferentes organizações corporais de modo que me sentisse integrada ao material proposto pelo coreógrafo? Isso seria uma obra de *ballet* contemporâneo? (Silvia, p. 18).

É necessário também ressaltar que a dança, nos seus diversos contextos e momentos, não prescinde do olhar do espectador. É um movimento que se dá a ver. Como aponta Vitiello (2004), após o processo de elaboração da coreografia, esta será exposta ao mundo, momento esse de elo com o outro, uma comunicação externa entre aquele que interpreta e o que olha. Acrescento aqui a provocação que vai ao encontro das problematizações realizadas no presente trabalho: podemos dizer não apenas daquele que dança e do que vê, mas dos efeitos que isso provoca em ambos. Tais aspectos são de extrema importância no direcionamento deste trabalho, uma vez que Silvia, a bailarina da tese aqui estudada, fará referência à importância que envolve o circuito: se ver na dança; se ver no espelho (e identificar uma imagem, um contorno de corpo após o AVC); ver-se como espectadora, ao assistir-se em um vídeo; e se ver sendo vista em cena após o AVC. Nesse circuito veremos a importância e o destaque desses aspectos no percurso de Silvia em sua volta à cena após o AVC.

1.3 Um passo a mais

Com a percepção de hoje, reconheço que aquele ideal de beleza e a busca proposta pela estética do corpo perfeito ainda é mais questionável que há anos atrás, quando aprendi que para ser uma bailarina era preciso ser magra, ter cabeça altiva e peito arrogante, senão seria considerada feia ao ser somente uma criança gordinha, com pernas mais curtas e torso flexível (Silvia, p. 44).

Com o breve percurso aqui exposto nesses primeiros passos entrelaçados entre Dança e Psicanálise, é possível olhar e acompanhar as inquietações e indagações de Silvia em sua primeira parte da tese ao criticar os ideais do *ballet* transmitidos por métodos que propagam uma perfeição e um ideal proposto/imposto a qualquer custo, o que resulta, conforme relatos de seu próprio percurso, em cerceamentos de potências produtivas e criativas: “Uma visão dicotômica e cartesiana de olhar para o corpo que descartava possibilidades e subjetividades que diferentes indivíduos ou corpos pudessem ter” (Silvia, p. 36).

Com uma formação alicerçada no *ballet* clássico, ao entrar em contato com métodos de Educação Somática e também por meio da participação de processos criativos de embasamentos técnicos contemporâneos, Silvia relata importantes questionamentos quanto à formação do bailarino, sobretudo em relação à metodologia do *ballet* clássico, pautada em ideais estéticos: “os princípios (...) são empregados por bailarinos e professores, de modo que questões relacionadas (...) à estética do belo e à busca obsessiva pela perfeição física façam parte, desnecessariamente, da mentalidade de muitos professores e permeiem o ensino e a prática da técnica clássica” (p. 23).

Em meio a tais questionamentos, Silvia segue seu percurso no doutorado buscando trazer à tona discussões que pudessem contribuir com o campo da dança. Assim, a bailarina inicia seu texto relatando suas influências pessoais na escolha pelo *ballet*, que perpassam os âmbitos familiar e cultural. Segue com amarrações da história do *ballet* e as influências europeias daquela na história do *ballet* do Rio Grande do Sul, onde realizou parte de sua formação. Tal formação era muitas vezes pautada em padrões idealistas: “Através desta forma de ensino, aprendíamos a noção de que havia um certo e um errado, um bom e um ruim, o bem e o mal” (p. 36). “Aos poucos, íamos introduzindo esta estética do belo e este mundo perfeito, onde tudo era lindo e encantado” (p. 38).

Ela continua seu percurso com teorizações acerca dos princípios do *ballet* clássico que justificam e norteiam sua prática, bem como suas variações e influências em diferentes contextos e períodos históricos.

Na descrição de seu percurso, relata que aos 15 anos foi indicada para um curso de férias na Escola Americana de *Ballet* (SAB), em Nova York, por mestres que apontavam a obviedade desse caminho justificado pelo perfil e técnica da bailarina. “O fato de possuir um tipo físico longilíneo, muito parecido com o tipo físico das bailarinas norte-americanas, fez com que fosse sugerida minha ida para lá” (p. 46-47). Ela acrescenta ainda: “acredito que além do tipo físico eu já tivesse aspectos técnicos adequados à maneira de execução da técnica do *ballet* segundo os ensinamentos de Balanchine”²⁰ (p. 47). Silvia destaca nesse ponto que a sugestão para entrada na SAB se deu principalmente em função de questões estéticas.

A partir de uma decisão que se inicia externamente, segundo seu relato, Silvia segue a sugestão e decide fazer o curso. Após breve retorno ao Brasil, para finalizar seus estudos do Ensino Médio e a formação do *ballet* iniciada anteriormente, Silvia escolhe continuar estudando em Nova York.

Após alguns anos de formação, Silvia vai em busca de se inserir profissionalmente em alguma companhia de *ballet*. Permanece um ano na companhia de dança da Ópera de Berlim e retorna para os Estados Unidos com vários questionamentos sobre o mundo profissional da dança.

O cotidiano de trabalho de uma companhia de dança é um tanto enfadonho e reproduz muito do cotidiano do aprendizado do *ballet*. Os bailarinos devem participar de uma prática diária de ensaios na qual não há muito espaço para criações próprias ou particularidades individuais (Silvia, p. 52-53).

Também Silvia problematiza as marcas que o *ballet* clássico estabelece no corpo de bailarinos que, em sua grande maioria, possuem essa formação de base. Tais marcas são visíveis e reconhecidas mesmo que em respostas a estímulos coreográficos de outros tipos de dança: “Vê-se projeção de linhas e posicionamentos que se destacam tamponando o que poderia ser nomeado como algo mais singular” (p. 20). É interessante observar que nos princípios do *ballet* clássico nomeados por Lawson (1980) e referenciados por Silvia (p. 40), destacam-se palavras como “equilíbrio”, “controle” e “coordenação”, princípios esses

²⁰ George Balanchine foi fundador da Escola Americana de Balé (Wolff, p. 46).

estabelecidos e repetidos ainda hoje em metodologias muitas vezes pautadas em um caminho pré-determinado: “era como se nossos passos já estivessem definidos antes mesmo de dá-los”, destaca Silvia (p. 46).

Sobre isso, Duarte Júnior (2001) apresenta contribuições importantes ao se preocupar com os métodos de transmissão de uma educação artística na contemporaneidade para além de determinações e imposições de conteúdos teóricos que tolhem não só a criatividade de quem os transmite, mas que também não deixa espaço para a criatividade de quem os recebe.

Na escola, por exemplo, um professor de botânica dotado de suficiente sensibilidade pode muito bem, de par com o ensino da classificação e processos metabólicos dos vegetais, despertar a visão de seus alunos para a beleza das plantas, seu olfato para o aroma das flores, seu paladar para o sabor das frutas e sua sensibilidade, de maneira geral para o equilíbrio do ecossistema (...) (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 215).

Tais aspectos correspondem a uma crítica que pode ser transposta não somente para o campo da dança, mas também às metodologias educacionais de forma geral, que se preocupam com conteúdos a serem decorados para um desempenho excepcional na disputa de vagas em universidades públicas. Tudo isso para um mercado de trabalho que exige cada vez mais pessoas criativas e que se destaquem por criações inovadoras, uma contradição de demandas facilmente observável.

Após o período no Exterior, Silvia retorna ao Brasil e inicia um curso de graduação em Comunicação, com o intuito de realizar um estudo mais formal, acadêmico, além de ampliar seus horizontes em outras áreas. Paralelo a isso, atua como produtora, professora e bailarina em Porto Alegre no grupo *Ballet Concerto*. Ela permanece cinco anos no grupo, onde se sente com mais autonomia e liberdade de trabalho.

Em 2003, com influências da graduação que fez em Comunicação e pela experiência já vivida em Nova York, Silvia inicia um mestrado em dança na *Tisch School of the Arts*, na New York University, que possuía como proposta aberturas interdisciplinares. “O departamento de dança da Tisch é um dos ambientes de dança mais saudáveis que já frequentei (...) os indivíduos são respeitados e suas diferenças e particularidades são levadas em consideração” (Silvia, p. 56).

Com influências de todo seu percurso e formação, os questionamentos que já apareciam anteriormente fazem com que Silvia inicie um doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Com o recorte acima explicitado, finaliza-se o percurso da primeira parte da tese de Silvia. O intuito da descrição apresentada não é um aprofundamento teórico nos campos específicos da dança, mas uma localização do leitor para acompanhar o material trabalhado. Assim, este capítulo sintetiza um percurso da dança que passa pela correlação com as necessidades de sobrevivência do homem, divertimento, rigor e idealização, até os dias de hoje em busca de algo que faça sentido ao bailarino, que diga algo de um sujeito. Esse trajeto inicial apresentou também alguns autores que trouxeram contribuições para pensar pela psicanálise esse “movimento dançante” do sujeito no que concerne a um certo ritmo que o permita dançar não só “conforme a música”.

Para além de um ideal sobre o sujeito, a dança se diferencia também para uma vertente não calculada, o não previsto, não programado, o inesperado, uma invocação. Com isso, destaca-se uma frase de Pina Bausch que vai ao encontro das perspectivas do trabalho aqui proposto: “O que me interessa não é como as pessoas se movem, mas sim o que as move”. Para a Psicanálise, “o que move” está ligado ao aspecto pulsional: é a pulsão que dá vida ao corpo.

É evidente a importância e relevância das questões suscitadas pela bailarina, sobretudo em relação às metodologias de ensino/aprendizagem do *ballet*. Contudo, do ponto de vista da psicanálise, mesmo em meio a processos mais rígidos de ensino/aprendizado do *ballet*, não podemos afirmar que isso possa necessariamente resultar em algo que não perpassasse o sujeito. Não se trata necessariamente de algo impessoal. Toda a arte é pautada em regras. Não se pode afirmar que a interpretação de uma sonata de Mozart é mais impessoal que uma improvisação. Apesar da execução de um papel pré-determinado, muitos bailarinos se apresentam ao público de uma maneira singular que toca e surpreende aquele que olha, mesmo que a coreografia apresentada seja já conhecida.

1.4 Daqui para frente e ... em frente

“Daqui para frente vou querer criar minha *própria dança*²¹” (MOMENTO, 2010). A localização “daqui para frente” marca a referência de Silvia a partir do AVC, um evento contingente que atravessa sua vida alguns meses após ter iniciado seu doutorado. A partir de um *acidente* que fere e atravessa justamente no ponto mais caro, o corpo, instrumento

²¹ Grifo meu.

principal do trabalho da bailarina, Silvia segue sua tese se incluindo também como objeto de pesquisa, respeitando ainda sua escolha inicial: uma pesquisa que pudesse referir e problematizar questões concernentes a experiências sentidas, vividas, dançadas.

Conforme já explicitado, esta pesquisa segue principalmente a partir dos interesses de acompanhar o percurso delineado por Silvia após um atravessamento tão “brutal e violento” no qual “custa-me aquilo que mais amo” (p. 59).

Num momento ainda bastante inicial após o AVC, Silvia escreve um texto (que foi inserido em sua tese) do qual destaco:

Junto a um milhão de incertezas, vou aprendendo a confiar em um *instinto básico de sobrevivência*. Uma *força vital*, provavelmente muito primitiva, vem sendo cultivada, e repentinamente vou tendo momentos nos quais tenho *a certeza absoluta de que vou ficar bastante recuperada e retomar minha vida, minha dança*²² e tudo o que mais amo, e aí tudo faz sentido e encontro uma peculiar serenidade (p. 60).

Esse “instinto básico” e a “força vital” como aquilo que faz mover referem o desejo já assinalado por Silvia, uma decidida “certeza absoluta”, de retomar a vida e a dança. É somente nessa certeza, sustentando aquilo que mais ama, que as coisas podem ganhar sentido e um contorno numa “peculiar serenidade”.

Nisso que faz pulsar, que faz mover em direção à *própria dança* inicia-se um *momento de transição*²³ no qual, a princípio, a “cortina se fecha”. Um momento em que, conforme será abordado no terceiro capítulo, foi necessária uma suspensão, pontos de suspensão... uma pausa necessária em sua dança, sua coreo/grafia, para que uma nova Eu Dança pudesse ser re/construída, um novo modo de estar na dança, de escrever, cali/grafar sua *própria* história.

A partir desse ponto, e considerando os destaques de Silvia para: um momento de transição; a busca de uma nova Eu Dança; a busca de uma imagem que passa a não ser mais “re/conhecida”; bem como a busca de uma *força vital* que a faz mover em direção a um percurso para a volta no universo da dança, o segundo capítulo segue com a apresentação de conceitos da psicanálise por meio dos quais se propõe acompanhar o percurso relatado por Silvia em busca de sua *própria dança*.

²² Grifos meu.

²³ Referência à nomeação de Silvia ao seu período pós AVC, o que também intitulou sua tese: “Momento de transição: em busca de uma Nova Eu Dança”.

CAPÍTULO 2

O ESPELHO, A BAILARINA, E O CORPO QUE DANÇA

O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. - Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe (Clarice Lispector).

Um “acidente”, uma “contingência”, a invasão de um Real²⁴ que se impõe ao corpo no Acidente Vascular Cerebral (AVC) instala uma urgência que Silvia delimita no tempo de três dias, referindo-se ao seu período de coma: “Do impessoal ballet clássico ao indivíduo... Em três dias” (p. 72). Essa ruptura a impulsiona, de modo forçado, a ultrapassar o que era antes nomeado como “impessoal”, para algo do âmbito do “indivíduo”, e lhe proporciona o enlace entre a dança e a própria vida, que antes do AVC ainda não era possível. É a urgência de um corpo que passa do estado amorfo, do “não corpo”, como referido pela própria Silvia, para um sujeito que sustentará seu corpo, seu desejo. Um sujeito desejante que defronta o avassalador que desorganiza.

O momento de transição destacado por Silvia em seu percurso após o AVC é marcado pela busca de uma “Nova Eu Dança”, busca de uma imagem que pudesse ser reconhecida no espelho e que pudesse ser suporte para sustentar um outro modo de estar na dança. Para isso, porém, há a necessidade de se descolar das limitações e impossibilidades de resposta desse novo corpo, oriundas do AVC, para poder avançar em direção a uma nova dança, um novo posicionamento frente à dança e um mover-se não necessariamente conforme a música.

Carrego o peso de meio corpo diariamente. E choro a perda de uma dança que não é mais e nunca mais será a mesma. Creio que levarei uma vida para conceber a dimensão do que me aconteceu, assim, como para entender o que é quase morrer. (Silvia, p. 59)

Em meio a este luto, eu luto em busca de forças para fazer aquela que talvez seja a mais primordial e difícil escolha deste novo eu, deste novo corpo, que

²⁴ O termo “Real” citado ao longo deste capítulo faz referência a um dos três registros trabalhados por Lacan – Real, Simbólico e Imaginário – que dizem da constituição do sujeito como uma estrutura dinâmica. Tais conceitos serão apresentados ao longo deste capítulo.

é a escolha que já venho fazendo há muito tempo de continuar dançando. No momento me resta viver no presente, frente à incapacidade de planejar nada a longo prazo, visto que o quanto ou o tempo da recuperação é imprevisível. Na dança que está por vir, quem sabe eu não encontre as respostas? (p. 60)

As referências destacadas acima são parte do texto escrito por Silvia cerca de quatro meses após o AVC e posteriormente incorporado à sua tese. Nesses trechos vemos um desabafo frente ao inexplicável, ao imprevisto, e já uma tentativa de simbolização, de colocar em palavras os efeitos do acidente, referência a uma nova organização corporal e o quanto isso *pesa* diariamente. Porém a escolha já está feita e o desejo de dançar se coloca como decidido, mesmo diante da imprevisibilidade de um caminho que está por vir, de uma possibilidade de *não* encontrar respostas. Em meio a esse luto era preciso lutar.

Diante do exposto, este capítulo pretende discorrer sobre os pontos de inquietação que acompanham o percurso de Silvia e propõe, nesse sentido, um olhar pela psicanálise. Como já explicitado, o acento deste trabalho não está na referência da dança como algo abstrato, como se observa em alguns dos poucos trabalhos que apresentam discussões no campo das articulações entre Dança e Psicanálise. Não se trata do corpo e da dança como referências metafóricas, mas sim do sujeito que dança com um corpo que é atravessado pela palavra, construído pela linguagem e pelo discurso.

Um novo eu, um novo corpo, uma nova dança, tais são os destaques de Silvia em seu percurso de reconstrução após um momento de ruptura. Considerando o *eu* como aquilo que o sujeito pode situar como suporte em uma imagem, corpo imaginário, que é onde o sujeito se supõe ser, ressalta-se a não equivalência entre o sujeito e seu corpo, ou seja, o sujeito não é o corpo, ele o tem. Tendo em vista tal aspecto, acrescido de uma concepção não biologizante de corpo sobre o qual, atualmente em nossa sociedade, pretende-se ter um “total controle”, é de suma relevância falar da concepção de corpo aqui referida, do corpo enquanto pulsional, a pulsão como o que faz mover esse corpo.

Assim, além do conceito de corpo e pulsão para Psicanálise, serão aqui destacados os objetos da pulsão, privilegiando olhar e voz, já que esses estão em conversação direta quando se trata da dança.

Em face de um atravessamento, o sujeito se apresenta não diante de uma nova dança, mas sendo capaz de apresentar uma nova maneira de dançar, o que é marcado pela bailarina como algo que faz um trânsito do impessoal a uma nova possibilidade de enlace, de posicionamento. Por meio do material publicado pela bailarina Silvia em formato de sua tese

de doutorado, acrescido de um vídeo anexo, pode-se acompanhar o modo singular de um sujeito em busca de sua *própria* dança, uma re/invenção que permitiu uma sustentação.

É do limite e do salto, mesmo que forçado, de um ideal legitimado e cobrado para outras formas de beleza e dança que seguimos com algumas reflexões.

2.1 O espelho despedaçado: em busca de uma Nova Eu Dança

Minha transição começa com uma forte dor de cabeça do lado direito. A seguir, lembro de sentir um estranho formigamento em todo o lado esquerdo do corpo. Paralelo a isto, o mundo parecia estar em rotação mais lenta do que o normal e, junto com ele, eu também ralentava (...). E assim, em um período de aproximadamente 30 minutos, fui observando meu corpo esvaír-se bem em frente aos meus olhos. E com ele, iam-se anos de treino da dança, horas de aulas de ballet. (Silvia, p. 61)

O trecho acima é um resumo da descrição de Silvia sobre o momento do AVC. Um corpo que se esvai diante de seus olhos e que passa a ser visto e experimentado de outra forma. Como se ver e ser vista a partir das limitações impostas? Diante da impotência do corpo como é possível sustentar um sujeito potente para a dança e para a vida?

Com uma formação de *ballet* clássico desde a infância, Silvia era alguém que tinha o tipo físico ideal para esse mundo. Contudo, ela inicia seu doutorado com vários questionamentos acerca do rigor e da impessoalidade propostas por muitas metodologias de ensino do *ballet* clássico, o que, conforme seu ponto de vista, deixa pouco espaço para a espontaneidade e a criatividade. Como já descrito anteriormente, ela apresenta em seu trabalho a história de sua formação do *ballet* e também seu percurso como bailarina em diferentes países, o que serve como embasamento para reflexões em torno do que ela expõe como ensino hierárquico do *ballet*, sobretudo, em torno de estereótipos de beleza.

Nomeado também como um “momento de transição” (im)posto, um Real avassalador, Silvia escreve após o AVC sobre o que a convoca a continuar se sustentando enquanto bailarina, em busca de sua própria dança: “Percebe-se cada vez mais que a formação de máquinas humanas de execução técnica ocorre no lugar da formação de bailarinos que (...) são capazes de criar sua própria dança ou encontrar o movimento que melhor comunique ou expresse suas questões pessoais” (p. 33). Tal percepção faz parte ainda do momento inicial da tese.

Após o AVC, Silvia relata o trabalho realizado em busca de um contorno do insuportável do Real imposto, o que ela irá conseguir realizar, segundo seu próprio relato, por

meio da dança. É interessante observar que apesar da divisão em dois momentos que a bailarina realiza em seu texto, antes e depois do AVC, pode-se perceber que suas inquietações críticas em torno do tema permanecem as mesmas, porém no segundo momento, ao invés de teorizá-las somente, ela passa a vivenciá-las, tornando-se ela própria parte do estudo. “Engraçado como eu vinha há algum tempo questionando o quanto a minha dança era descolada da minha realidade de vida e procurando um *link* para misturar as duas coisas” (p. 60). Essa mudança que se dá na relação do sujeito frente à dança é a partir dessa outra posição que ela passa a olhar. É por meio de uma quebra que o *link*, até então impossível, se faz.

Importante lembrar que o termo “sujeito” aqui refere-se ao conceito de sujeito do ponto de vista da psicanálise. Cabe aqui uma ressalva sobre tal conceitualização: o conceito de sujeito não está presente na obra freudiana, porém a conceitualização e problematização proposta por Freud acerca do inconsciente será crucial para a criação do conceito de sujeito proposto por Lacan. Este, com a proposta de retorno a Freud, abordará o conceito de modo bastante cuidadoso durante toda sua obra, propondo também importantes modificações no percurso de construção dele.

Para Lacan (1964[2008]), o sujeito, em sua primeira concepção, é o sujeito do inconsciente, estruturado por meio do coletivo, efeito de entrada na linguagem, em um universo simbólico, de discurso, que preexiste a ele. Nesse sentido, não há um sujeito que se pode dizer centrado em si mesmo. É do descentramento que se trata, marca de uma relação de dependência a um campo discursivo, simbólico, que preexiste ao sujeito e lhe é exterior. Por isso, o sujeito é tomado como aquele que *ex-siste*. Ou seja, é a referência de um sujeito que não está colocado enquanto tal desde sua entrada no mundo, mas que se torna sujeito.

Os processos de subjetivação têm um momento primário em que se opera a própria constituição do sujeito através de sua entrada na linguagem, concebida como campo do simbólico que o nomeia. Não é possível uma nomeação que dê conta, pela linguagem, de dizer sobre o “ser” a não ser por uma tentativa, repetida, de uma representação que possa tentar responder algo sobre si mesmo. O sujeito é então representado, e nessa relação algo se perde, de modo que essa perda é marcada como uma falta. O sujeito advém como aquilo que um significante²⁵ representa para outro significante mediante um resto que opera como causa

²⁵ Lacan toma os conceitos saussureanos de signo, significante e significado, subvertendo-os em sua teoria para mostrar que o inconsciente é estruturado como linguagem. De modo bastante sucinto, o signo para Saussure é a relação entre significado e significante, o primeiro dizendo respeito ao conceito, e o segundo referindo-se à imagem acústica, forma gráfica acrescida de um som. Saussure aproxima assim a palavra de sua representação e,

desejante, de modo a constituir uma “subjetividade” utilizando recursos dos registros definidos por Lacan como Real, Simbólico e Imaginário e na articulação destes.

Os três registros propostos por Lacan são referências de suma importância em sua obra. Ao longo do percurso por ele teorizado os registros ganham destaques distintos em momentos também distintos. De modo geral, o primeiro destaque é dado ao conceito de Imaginário, por meio do qual o ensino de Lacan tem seu início; em um segundo momento, há um olhar mais focado no registro do Simbólico; e nos últimos seminários, é o Real que será destacado. Assim, refere-se o sujeito abrangendo o entrelaçamento dos três registros nomeados: o Simbólico, através do qual o sujeito, atravessado pela cultura, organiza símbolos e signos sociais incorporando-os e singularizando-os por meio de significantes e significados (corpo marcado por significantes); o Imaginário, por meio do qual o sujeito terá uma apreensão de corpo próprio, o qual nomeará como “*eu*” (corpo como imagem); e Real, o que não passa pelo Simbólico e nem pelo Imaginário (como sinônimo de gozo²⁶) (RSI), entrelaçados por um nó, o nó borromeano²⁷ (Fig. 1), de modo que a mudança em um ocasiona transformação nos outros (LACAN, 1974-1975, Inédito).

com isso, diz da prevalência do significado sobre o significante, já que um mesmo conceito pode, por exemplo, ser dito por diferentes línguas e, portanto, por grafias diferentes. Lacan propõe uma inversão, colocando acento no significante ao considerar que para além do significado que se propõe no dicionário o que interessa é o que o significante remete ao sujeito, quais são os seus efeitos, de que modo um significante remete a um outro significante em cadeia, e não a um significado pré-determinado, ou seja, parte-se do princípio de um som esvaziado de um sentido que lhe seria próprio. Demais informações acerca dos conceitos referenciados podem ser consultadas no texto “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (LACAN, [1966] 1998, p. 496-553).

²⁶O conceito de gozo (*jouissance*) remete a algo do excesso, ultrapassa barreiras, uma transgressão, um para além da satisfação, paradoxo que incluiria prazer e desprazer. Esse conceito tem importantes desdobramentos na teoria lacaniana, mas aqui busca-se apenas situar o leitor, ressaltando uma terminologia não restrita a uma leitura corrente do dicionário. O desenvolvimento da teoria do gozo em Lacan pode ser principalmente localizada nos Seminários: “As formações do inconsciente” (1957-58[1999]); “A ética da psicanálise” (1959-60[2008]), “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise” (1964[2008]); “O avesso da psicanálise” (1969-70[1992]); “Mais, ainda” (1972-73[2008]).

²⁷Lacan (1971-72[2012]) explica no Seminário “...ou pior” (aula de 09 de fevereiro de 1972) a referência ao nó borromeano: ele descobre o nó no brasão da família milanese de Bruno Romeu e a partir disso nos diz de um insight: da possibilidade de utilização topológica do nó borromeano para referir os registros e do entrelaçamento destes. “Estranhamente, enquanto eu me interrogava (...) sobre a maneira de lhes apresentar isso hoje, sucedeu-me, ao jantar com uma pessoa (...) uma coisa que quero lhes mostrar, uma coisa que não é nada menos (...) do que o brasão de armas da família Borromeu” (p. 88). Para demais informações também o Seminário “Mais, ainda” (1972-73[2008]).

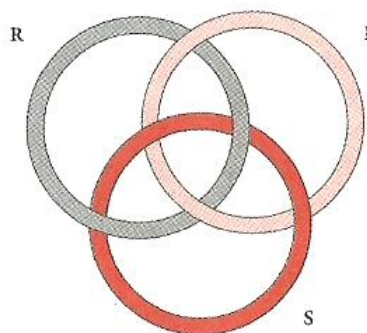


Figura 1: Nó borromeano – RSI (Real, Simbólico e Imaginário)
 Fonte: LACAN (1975-76[2007], p. 21)

A representação dos nós aponta para a estruturação de um sujeito, correlativo à inscrição do que Lacan conceitua como “Nome-do-Pai”. Cabe aqui uma contextualização dessa referência: a função paterna é essencial e estruturante, conforme ressaltado a partir de Freud e suas teorizações acerca do Complexo de Édipo. Falamos aqui da presença de um pai enquanto função exercida, e não o pai biologicamente dito. Esse pai intervém na relação dual mãe-criança, abrindo espaço para o desejo ao possibilitar caminhos outros não restritos ao assujeitamento ao desejo materno. Essa função paterna, representada por uma função de lei, é posteriormente nomeada por Lacan como Nome-do-Pai, de modo que a estruturação do sujeito tem correlação direta a partir do que se daria no momento do Édipo. Em alguns casos, como na psicose, não haveria a inscrição do Nome-do-Pai, marcando uma ausência de recursos que pudessem mediar a invasão de um gozo no sujeito.

Contudo, a orientação a partir do Nome-do-Pai na constituição subjetiva é problematizada no momento final do ensino de Lacan, em especial no Seminário “O Sinthoma” (1975-76[2007]), no qual é pensada a possibilidade de uma suplência do Nome-do-Pai. Lacan propõe o termo “sinthoma”, *sinthome* em francês, já como título do seu seminário. Esse deslocamento da grafia sintoma, porém, recuperaria uma maneira antiga de se escrever sintoma, de origem grega, *sinthome*, que posteriormente se modificou para *symptôme*. “*Sinthoma* é uma maneira antiga de escrever o que posteriormente foi escrito *sintoma*” (Ibidem, p. 11). Essa discussão promove uma virada clínica ao eleger a arte da literatura do escritor irlandês James Joyce como um modo de suplência fática. Foi essa escrita bastante peculiar que permitiu que Joyce não afundasse em uma psicose, e através da qual pôde criar a si próprio, fazendo um Nome-Próprio por meio da transmissão de sua escrita, de um reconhecimento público, um laço social. Uma maneira de suprir o desenodamento dos nós, uma compensação pela via artística da ausência do Nome-do-Pai.

Lacan, ao se deparar com a escrita de James Joyce, se depara também com a necessidade de um novo olhar para a topologia dos nós. Conforme Lacan, Joyce consegue por meio de sua escrita um modo de reparar o lapso do nó. O que então Lacan nomeia como *sinthoma*²⁸ é a reparação do lapso. Ou seja, a ideia que Joyce tem de si como um corpo se dá pela via da escrita, de modo que o nome de Joyce lhe dá corpo, reconhecimento. A escrita não pela via significante, mas algo com estatuto de suplência, um saber-fazer com o gozo, marcando, portanto, uma invenção.

O *sinthoma*, diferente do sintoma, não é algo do campo do decifrável, contudo revela um saber-fazer do sujeito diante de pedaços do real, conforme referência de Lacan. A partir do que retorna como Real, Joyce, através de sua escrita, pode fazer algo com seu sintoma.

Assim, no último momento do ensino de Lacan há uma mudança importante na forma de olhar a organização dos registros, pois foi quando houve o acréscimo de um quarto elo ao nó borromeano, que proporciona a amarração dos outros três, nomeado como “*sinthoma*” (Fig. 2). Diferentemente de uma noção de sintoma²⁹, mas sem prescindir desta, Lacan, a partir de estudos da escrita de James Joyce, propõe o neologismo *sinthoma* como um quarto elo. A escrita de Joyce é o seu *sinthoma*, é por meio dela que Joyce encontra sua versão do pai. “Digo que é preciso supor tetrárdico o que faz o laço borromeano – perversão quer dizer apenas *versão em direção pai*” (p. 21). O *sinthoma*, ao contrário do sintoma, não é interpretável, destacando o que há de singular no sujeito, uma forma de tratamento do Real, um saber-fazer com aquilo que não se cura. Com isso, tal conceito faz referência a algo singular do sujeito que faça ligação entre os três registros (Imaginário, Simbólico e Real), aquilo que é de mais singular no sujeito, que não se dissolve como o sintoma, mas que diz do

²⁸ O conceito de *sinthoma* será retomado no terceiro capítulo.

²⁹ Na continuidade dos estudos freudianos, Lacan (1957 [1966]) desenvolve também a questão do sintoma. No primeiro momento de seu ensino, o conceito estava ainda fundamentado prioritariamente no pensamento freudiano, ou seja, a compreensão do sintoma como uma mensagem dirigida a um Outro e no registro do simbólico, como uma metáfora. É ainda uma compreensão de um conteúdo recalcado que por meio do trabalho de associação livre, durante o trabalho analítico, seria possível de desvendar a mensagem escondida pelo sintoma. A partir do seminário “L’envers de la psychanalyse”, Lacan (1969-70[1971]) nos apresenta uma outra maneira de ver o sintoma. O mesmo não pode ser completamente desvendado, há também uma satisfação associada ao sintoma que está além de um sofrimento, o que justificaria a dificuldade de cessar o sintoma, como Freud já havia ressaltado. Ou seja, o sintoma como um gozo que é introduzido na dimensão do ser do sujeito por meio do objeto perdido. Nesse sentido, a Psicanálise não visa o conteúdo recalcado para poder ter acesso à verdade, que é sempre considerada como “não-toda”, mas sim a produção de um saber inconsciente para que o sujeito possa se confrontar com seus modos de gozo.

próprio funcionamento e organização deste, que permite uma nomeação e consequentemente um posicionamento do sujeito na vida (LACAN, 1975-1976[2007]).

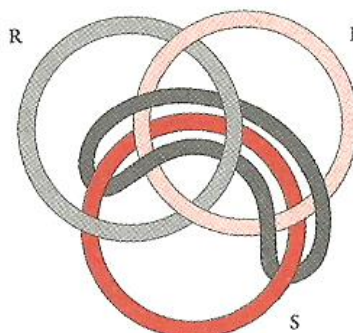


Figura 2: O sinthoma como quarto elo
Fonte: LACAN (1975-76[2007], p. 21)

Retomaremos a discussão do sinthoma no terceiro capítulo com uma proposta de leitura para o caso de Silvia. O que se revela como a possibilidade de uma nova Eu Dança é lido como uma nomeação de si no campo da dança, ou seja, Silvia pode fazer-se um nome nesse âmbito, algo com estatuto de Nome-Próprio, de saber-fazer com o Real e que se transmite pela via de um laço social, de um reconhecimento nesse meio. O *link* referido por ela como inexistente se faz: a dança e a vida.

Retomando o que diz respeito ao conceito de sujeito, é importante ressaltar o termo “falasser” cunhado por Lacan a partir do qual é acrescido o corpo na noção de sujeito. Esse neologismo surge em consequência dos avanços teóricos nos últimos seminários de Lacan, sobretudo com o conceito de *lalangue*, traduzido como *lalíngua* ou *alíngua*³⁰ e que marca uma diferença importante entre o conceito de língua tomado pela Linguística (que não prescinde de um emissor e de um receptor) e o relacionado à psicanálise. Lacan (1972-73[2008]) esclarece no Seminário “Mais, ainda”, em especial na aula do dia 26 de junho de 1973, que o conceito de alíngua implica uma língua que transcende o uso já conhecido no qual “a comunicação implica referência. Só que, uma coisa é clara, a linguagem é apenas aquilo que o discurso científico elabora para dar conta do que chamo alíngua” (Ibidem, p. 148). Alíngua se refere assim a uma satisfação independente da comunicação, de modo que “o inconsciente é um saber, um saber-fazer com alíngua” (Ibidem, p. 149), e assim “é nisto que o

³⁰ *Lalíngua* e *alíngua* aparecem como sinônimos e variam conforme as diferentes traduções para o português. Neste trabalho será utilizado o termo conforme a tradução das edições dos Seminários aqui referenciados.

inconsciente, no que aqui eu o suporto com sua cifragem, só pode estruturar-se como uma linguagem, uma linguagem sempre hipotética com relação ao que a sustenta, isto é, alíngua” (p. 149). Por fim, “(...) lalíngua é o que faz com que uma língua não seja comparável a nenhuma outra, na medida em que, inclusive, não teria como se dizer o que é que a faz incomparável” (MILNER, 2012, p. 21).

“Lalíngua é não toda. Disso deriva o fato de que há algo nela que não cessa de não se escrever” (Ibidem, p. 39). Com isso, “a língua (...) sustenta o não-todo de lalíngua; mas, a fim de que ela constitua objeto científico, é preciso ser apreendida como uma completude – a língua é a rede pela qual lalíngua falta, mas a rede em si mesma não deve conter falta alguma” (Ibidem, p. 41). Ao receber a língua materna, antes de uma linguagem estruturada, produz-se uma marca, rastro do gozo do Outro. Assim, a lalíngua, ao visar o gozo e não o sentido, produz uma dimensão particular do gozo da fala.

Nesse sentido, Lacan, no Seminário "Mais, ainda", ressalta a necessidade de incluir a concepção de gozo na noção de sujeito, ou seja, não se pode definir o significante sem o gozo, associando assim, diretamente à noção de significante o corpo, ressaltando também que isso faz referência ao sintoma, o que inclui desejo e gozo. Como consequência, o gozo não é mais algo associado somente ao corpo, mas também à linguagem. Lacan (1972-73 [2008], p. 29) ressalta isso ao dizer, por exemplo

(...) meu significante, proponho-lhes sopesar o que, da última vez, se inscreveu com minha primeira frase, o *gozar de um corpo*, de um corpo que, a Outro, o simboliza, e que comporta talvez algo de natureza a fazer pôr em função uma outra forma de substância, a substância gozante.

Com isso, Lacan explicita o gozo do corpo e da linguagem: “isso só se goza por corporizá-lo de maneira significante” (Ibidem, p. 29); “o significante é a causa do gozo” (Ibidem, p. 30). Em seminários posteriores, Lacan cunhou o termo falasser incluindo assim na noção de sujeito do significante a substância gozante. Dito de outro modo, o falasser inclui na noção de sujeito o corpo, seu suporte, suposta consistência. É na impossibilidade do sujeito se localizar somente pela via do simbólico, representado em uma cadeia significante, que Lacan propõe o conceito de falasser, *parlêtre* em francês, que condensa os verbos “*parler*/falar” e “*être*/ser”, ressaltando assim a importância da associação entre falar e ter um corpo, um ser falante.

“O falasser³¹ adora seu corpo, porque crê que o tem. Na realidade, ele não o tem, mas seu corpo é sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante (...) ter um corpo para adorar. É a raiz do imaginário”. (LACAN, (1975-1976[2007]), p. 64). “Sobre as relações do homem com o seu corpo, atém-se inteiramente ao fato do homem dizer que o corpo, seu corpo, ele o tem. Dizer *seu* já é dizer que ele o possui, como se fosse, naturalmente, um móvel”³² (Ibidem, p. 150). O conceito de falasser, ao incluir o corpo, nos diz das ressonâncias singulares de contingências que, ao atravessarem o sujeito, provocam e invocam respostas construídas no âmbito do um a um, o que interessa diretamente às discussões explicitadas no presente trabalho.

No que concerne às problematizações teóricas sobre o AVC, o campo médico descreve algumas explicações que tentam dar conta de compreender o que se passa fisicamente no corpo, a nível neurológico, além de propor suportes de tratamentos que incluem outras áreas para o processo de reabilitação, como a fisioterapia, por exemplo. Porém, mais do que uma referência às perdas que podem estar associadas ao AVC, interessa para a psicanálise pensar o que opera no campo da falta, da representação em torno de uma perda física. Silvia assinala um conflito inicial com os profissionais envolvidos em sua recuperação, que se preocupavam com a funcionalidade dos movimentos, não compreendendo as questões do sujeito frente à insatisfação de sua imagem no espelho. Isso é justificado por Silvia pela incompreensão dos profissionais quanto à valorização da “forma” no *ballet*, que fica sobreposta à “função”. Isso, porém, convoca Silvia a questionamentos frente à forma e à função dos movimentos na dança, chegando à conclusão de que deve haver um equilíbrio entre os objetivos estéticos e funcionais para compreensão e utilização da técnica enquanto instrumento de aprendizado da dança. Além disso, pode-se referir que apesar da importância do tratamento ofertado no campo médico, a reconstrução é do sujeito, falasser, é ele que terá que se haver com o que se perde diante do avassalador imposto para além das perdas físicas. Nesse caso, Silvia ressalta que com a perda física também se agrega o fato das perdas de referências, sobretudo aquelas que sustentavam um ideal de corpo, de bailarina, de dança.

³¹ Falasser, *parlêtre*, em francês, é conceito cunhado por Lacan que inclui a associação entre falar e ter um corpo, contudo, ter um corpo mas não “ser” o corpo. Há uma ilusão de propriedade, de pertencimento que dá ao falasser uma certa consistência. Contudo, a não correspondência do ser falante e do seu corpo diz de uma impossibilidade de apreendê-lo como um todo, “ele sai fora a todo instante”, uma disjunção que diz da incidência pulsional. LACAN, J. (1975-1976[2007]), p. 59-74. (aula do dia 20 de janeiro de 1976).

³² A palavra móvel em francês, *meuble*, assim como no português pode ser considerada como um adjetivo, sujeito móvel, deslizamento da cadeia significante; e como substantivo refere-se a algo estático, que veste a casa, morada, uma vestimenta do falasser. (MAIA, 2009, p. 2)

Enquanto me olhava no espelho eu me via apossada por um desânimo muito grande, achando meu corpo agora assimétrico e feio. Eles [referência aos profissionais da área médica e fisioterápica que a acompanhavam] não sabiam da importância que é dada ao espelho nos estúdios onde se pratica *ballet*. Muitos bailarinos se sentem perdidos se não há espelho na sala de aula. Aprende-se a confiar na imagem que se vê, como se ela fosse mais importante do que aquela que se percebe ao se sentir no movimento (p. 66).

Percebemos nessa fala de Silvia seus sentimentos acerca do que era percebido como perda após o AVC, mas também vemos uma importante indicação acerca do espelho e da importância dele como referência nas salas de *ballet*, sinalizando algo sobre o corpo visto e o corpo experimentado.

Pensando no singular do sujeito, isso se prova mesmo nos mais esperados padrões estudados e observados no âmbito da clínica médica. No caso de Silvia, seu quadro de hemiplegia foi considerado “fora do padrão”. Na maioria dos casos, a hemiplegia dos membros, sequela do AVC, significa uma rotação do membro afetado para o interior do corpo. Porém, o que Silvia nos relata é que ao invés de uma rotação para dentro, seu diagnóstico é de uma rotação do membro para fora, o que é entendido por ela como a herança de sua formação no *ballet* clássico, uma memória do corpo (*en dehors*) que se inscreveu nele – escrita no corpo. Com isso, vemos a presença de marcas subjetivas mesmo diante daquilo que atravessa e que impõe um diagnóstico, uma massificação. Mesmo em meio a padronizações no âmbito da medicina, o sujeito imprime sua singularidade, sua marca.

Quando Silvia fala de seu tratamento, ela sempre faz referência à importância de uma memória do corpo, às marcas que se podem ver em seu corpo e que a ajudaram durante o tratamento, marcas que ins/es/crevem um sujeito. Sibony (1995) faz referência a uma tensão vibrante entre o corpo atual e o corpo-memória. Além de uma memória de movimentos, trata-se de um corpo que é marcado por significantes que são inscritos no corpo. O corpo é marcado por lembranças que se integram ao corpo atual de maneira consciente, mas, sobretudo, de modo inconsciente. O corpo é aqui referido do ponto de vista da Psicanálise, conforme já mencionado anteriormente, como aquele que é constituído pela linguagem e pelo discurso, para além do que é veiculado em relação à coincidência e similitude do sujeito e do corpo. Nesse sentido, o sujeito tem um corpo, ele não o é.

A problemática do corpo, sobretudo no que concerne à imagem que o sujeito supõe como suporte, ou seja, o contorno que o sujeito pode nomear como um “eu” que é refletido no espelho, incluindo o que está para além dele, ganha importância no contexto

específico do AVC, já que as consequências deste tocam diretamente o sujeito em sua imagem, forçando uma reorganização desta frente ao espelho. “Durante uma tentativa de domar este novo corpo para fazer aulas de balé, sozinha em frente ao espelho, me vi obrigada a enfrentar meus mais assustadores inimigos” (Silvia, p. 59).

O espelho também se destaca como objeto primordial nas salas de aula de *ballet* no processo de ensino e aprendizado, por meio do qual o sujeito se vê e almeja o ideal de seus movimentos igualados ao ideal observado.

A bailarina refere em vários momentos de sua tese um “novo eu”, uma nova “Eu Dança” (a tese é intitulada como Momento de Transição: Em Busca de uma Nova Eu Dança). Pelo olhar da psicanálise, podemos inferir que a questão do “eu” se coloca como um imperativo, uma vez que além de tocar o real do sujeito, é da imagem também que se trata, um enlaçamento do real com o imaginário que se dá não sem a inclusão de uma necessidade de simbolização. “Lembro-me intensamente da bailarina que eu via no espelho durante minha trajetória. Esta imagem, a minha própria refletida, era vista quase como se fosse a de outra pessoa ali projetada” (p. 66). É necessário um descolamento de uma imagem idealizada anteriormente para poder se ver/reconhecer novamente no espelho.

Apesar dos questionamentos anteriores ao AVC que colocavam em cheque o perfeito, o belo e as expectativas e determinações em torno do bailarino, é exatamente nesse ponto e com esta idealização que Silvia se depara em um primeiro momento após o AVC.

É imprescindível insistir na perspectiva do corpo aqui referida, ou seja, aquele que não se resume ao conceito tomado pela ciência como um corpo a ser restaurado e equilibrado por intervenções externas, como ocorre também nos casos de AVC, mas de um corpo que, pelo olhar da psicanálise, é pulsional, é o corpo de um ser falante, que é afetado pela linguagem, pelo inconsciente no qual o dizer nele ressoa.

Chama atenção a tendência atual de nossa sociedade ocidental de instigar uma padronização, uma forma de negar a construção da imagem corporal singular, uma tentativa de fazer coincidir o sujeito, o “eu” e o corpo, como o que ocorre, por exemplo, em casos em que se almeja fazer silenciar uma compulsão alimentar por meio de uma intervenção cirúrgica que propõe a redução de um excesso pela via do impedimento orgânico. Como se a problemática do sujeito pudesse ser restrita à sua imagem. Diante disso, Becker (2005) sinaliza que o trabalho do psicanalista nesse contexto é o de ofertar uma escuta que se contrapõe à massificação proposta, em direção ao singular, o que não necessariamente está restrito à situação de consultório. É possível lançar um olhar clínico sobre a situação artística,

o que não significa considerá-la como substituto da clínica. Ao considerar o que justamente não se enquadra no “para todos” é que a diferença se coloca e que a singularidade enquanto “para cada um” pode ser pensada. Assim, é importante considerar a possibilidade de um olhar amplo que possa sinalizar justamente a construção do “um”, o que pode se dar em diferentes contextos.

Com relação à importância do espelho na questão aqui abordada, faz-se necessária a contextualização desse enquanto conceito na psicanálise. Para tanto, é imprescindível também a apresentação dos conceitos de corpo, pulsão e narcisismo em Freud e em Lacan.

2.2 O corpo pulsional em cena: uma apresentação dos conceitos em Freud

“(...) o eu é antes de tudo um eu corporal” (FREUD, 1923[1976], p. 40)

Freud revoluciona a concepção de corpo ao fazer questionamentos clínicos que ultrapassavam a visão biologizante, majoritária em sua época, sobretudo em seu círculo profissional da medicina. Com isso, proporciona uma abertura de reflexões que permitem um olhar para o corpo também como uma representação, uma significação, ou seja, inserido no campo da linguagem.

Tal pensamento foi possível já no início do percurso do trabalho de Freud com pacientes consideradas na época como histéricas. Ele percebeu a conexão entre a fala e o corpo e entre o corpo e o sintoma, o que culminou no entendimento de um corpo pulsional não restrito somente ao funcionamento biológico. Desse modo, o conceito de pulsão – definido por Freud como o limite entre o psíquico e o somático – é fundamental para se pensar o corpo. Tal conceito é de suma importância no percurso da obra freudiana, e para a proposta deste trabalho, o explicaremos brevemente, ressaltando principalmente a questão do corpo, que é diferenciada das concepções biologizantes correntes, muitas vezes majoritárias no discurso atual de nossa sociedade.

É importante ressaltar que a teoria das pulsões proposta por Freud sofreu várias modificações ao longo do seu percurso. Duas viradas teóricas, sobretudo, respondem a tais modificações, conforme situaremos a seguir: o conceito de narcisismo, que implica que não é possível manter a divisão entre pulsão de auto-conservação e pulsão sexual; e o mais além do princípio do prazer, que vai culminar no dualismo pulsão de vida / pulsão de morte.

O conceito de pulsão para Freud (1895[1996]) aparece inicialmente no “Projeto para uma Psicologia Científica”, em 1895, quando ele ainda utilizava uma linguagem médica ligada à neurologia. Contudo, nesse texto é possível visualizar também um esforço de teorização inicial que, posteriormente, será considerado o início de vários outros conceitos que serão criados e sistematizados na metapsicologia freudiana a respeito do funcionamento psíquico.

No referido texto, Freud propõe a existência de três sistemas neuronais, *phi* (Φ), *psi* (Ψ) e *ômega* (ω)³³, relacionados respectivamente à percepção, à memória e à consciência. O primeiro é o que está em contato com o mundo externo, considerado permeável às estimulações externas e por isso está destinado à percepção. O segundo é estimulado diretamente por fontes endógenas e indiretamente pelas exógenas, é um sistema impermeável e por isso resistente à passagem de energia, o que o caracteriza como um sistema de neurônios portadores de memória. Já o último está relacionado às sensações conscientes. Dito de outro modo, o estímulo atinge *phi* e uma parte dessa estimulação é transferida para o sistema *psi* e outra parte é descarregada. O sistema *psi*, que também recebe estimulação interna, transfere para *ômega* parte dos estímulos, sentidos como percepções conscientes de prazer ou desprazer.

Sobre os “estímulos externos” e os “estímulos endógenos”, os primeiros podem ser evitados, já que têm uma origem externa, enquanto que os endógenos referem-se a algo que se origina no interior do corpo e seriam os responsáveis por aspectos ligados às necessidades primordiais: fome, respiração e sexualidade. O aumento da quantidade de excitação estaria associado a uma experiência desprazerosa, o que tenderia a uma tentativa de reequilíbrio por meio de uma descarga, ocasionando, posteriormente, prazer. Contudo, Freud verifica uma não linearidade desse equilíbrio de modo que não havia uma descarga total dos estímulos endógenos.

Em um segundo momento, tais estímulos foram nomeados por Freud como “pulsão”, aludindo a algo que não é externo ao sujeito em referência ao que não cessa, o que caracterizaria o mecanismo pulsional do aparelho psíquico e o início da teorização freudiana do conceito.

O conceito de pulsão tem um contorno mais delineado no texto “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. Neste, Freud (1905[1996]) localiza a pulsão na fronteira entre

³³ Para demais especificidades ver Freud (1895[1996]), p. 333-454.

o psíquico e o somático e o que diferencia as pulsões umas das outras seria a relação com suas fontes somáticas. Ele fala no texto sobre um conflito entre pulsões sexuais e de autoconservação. Primeiramente, observa-se uma manifestação da sexualidade por meio de uma pulsão auto-erótica. No dualismo pulsional proposto por Freud, as pulsões sexuais não se referem ao campo das necessidades biológicas do sujeito, de modo que as formas de satisfação estão relacionadas às zonas erógenas corporais, ou seja, o seu objeto não é determinado biologicamente. As pulsões sexuais possuem uma energia libidinal³⁴. Por outro lado, as pulsões de autoconservação têm o objetivo de preservação do indivíduo. Freud apresenta o exemplo do seio para o bebê, sublinhando que a atividade sexual em seu princípio atende à finalidades de autopreservação. Para além de uma primeira busca do bebê pelo seio, existe também uma busca que ultrapassa o objetivo de se nutrir. Portanto, em um segundo momento, a necessidade de repetir a satisfação sexual não está mais ligada à necessidade de nutrir-se.

Também Freud sinaliza a parcialidade das pulsões definidas por suas fontes e alvos, incluindo as pulsões oral, anal e fática, que culminarão na sexualidade adulta, genital. O alvo sexual da pulsão infantil caracteriza-se por provocar satisfação através da zona erógena apropriada. Com isso, o conceito de pulsão auto-erótica baliza a distinção entre pulsão e instinto ao nomear uma satisfação que não se restringe a sanar uma necessidade biológica, mas sim um prazer que está associado a partes do corpo.

Contudo, em 1911 seus estudos sobre paranoia (FREUD, 1911[1996]) marcam uma virada em seu pensamento: é a partir do estudo do texto de Schreber, tomado por Freud como um caso a ser estudado, que não será mais possível sustentar o dualismo pulsional proposto até então – pulsões de autoconservação e sexuais – uma vez que Schreber toma o eu como investimento libidinal³⁵. Isso culmina três anos mais tarde no conceito de narcisismo (FREUD, 1914[1996a]). Mas voltemos agora a Schreber.

Daniel Paul Schreber, nascido em 1842, foi um respeitado jurista alemão até ser internado pela primeira vez com um quadro a princípio diagnosticado como hipocondria, desencadeada após sofrer uma derrota das eleições para candidatura do Parlamento em 1884.

³⁴ O conceito de libido é caracterizado como um impulso, a energia da pulsão sexual. E ainda, o conceito de libido apresentado por Freud no texto “Psicologia das massas e análise do eu” é de uma energia que está relacionada com tudo que pode ser abrangido pela palavra amor. Amor aqui referido de modo amplo e não somente no sentido de parceria amorosa. Para informações mais precisas consultar Freud (1921 [1996]), p. 89-169.

³⁵ O termo “libido” é referido aqui como a energia das pulsões sexuais.

Freud, ao analisar seu relato autobiográfico vê o delírio como uma tentativa de reconstrução, uma defesa do *eu* como uma forma de se defender de algo considerado ameaçador.

Em 1893 se deu o segundo adoecimento, somando-se ao diagnóstico de hipocondria as alucinações. Tinha um relato de perseguições, além da certeza da missão de salvar o mundo e para isso era necessário transformar-se em mulher. Freud, a partir da análise desse relato, aponta para o fracasso das defesas contra a paranoia e seus mecanismos determinantes. Ele identifica também, no centro dos conflitos, defesas contra desejos homossexuais e o momento de retorno ao estágio de desenvolvimento libidinal no qual o único objeto sexual de uma pessoa é seu próprio ego. Nesse caso, a libido retirada do mundo externo retorna em pontos específicos do desenvolvimento libidinal, se fixando nestes, o que aparece, por exemplo, em sintomas hipocondríacos.

Por meio da análise do texto autobiográfico publicado por Schreber, “Memória de um doente dos nervos”, tomado por Freud (1911[1996]) como caso clínico sobre o estudo da paranoia, foi possível verificar que a pulsão sexual poderia dirigir-se não só a objetos externos, mas também ao eu. Portanto, o eu pode ser tomado como objeto pulsional, o que corresponde também à ideia central do conceito de narcisismo. A percepção do funcionamento libidinal em Schreber, o *eu* como objeto de pulsão sexual, permitiu a Freud a descrição de um novo dualismo pulsional: pulsão do objeto e pulsão do eu. É importante ressaltar que Freud extrai uma consequência do caso para um universal da teoria da libido, um resultado universal de uma investigação do Um a Um, o que agregou, por consequência, importantes efeitos teórico/clínicos.

No texto *Pulsões e suas vicissitudes* (1915[1996]), Freud trabalha mais sistematicamente o conceito de pulsão. Partindo da referência da fisiologia de estímulo e arco reflexo, que explica o mecanismo de respostas do organismo a estímulos externos, Freud, ao longo de sua teorização sobre o conceito, refere-se aos termos alvo, objeto, pressão e fonte, ressaltando a especificidade de uma estimulação constante bem como uma incidência sobre o corpo que parte de dentro do organismo, diante do que não há uma maneira de fazê-la cessar.

A pressão, essência da pulsão, corresponde ao motor da atividade psíquica, força constante que não cessa, o que marca, sobretudo, uma impossibilidade de satisfação plena. A estimulação que vem do corpo (soma) e atinge o psíquico impõe uma exigência de trabalho psíquico por meio do qual lançará mão de meios para livrar-se da pressão em busca de obter uma satisfação no corpo. O alvo da pulsão seria a satisfação, que nunca é alcançada devido à sua própria natureza. Há uma busca constante pelo objeto de satisfação, entretanto a única

possibilidade é de uma satisfação parcial. O objeto para Freud é referido como “representações de objeto” formadas por imagens sensoriais e palavras. É aquilo junto a que, ou por meio de que, a pulsão pode atingir seu alvo. Com isso, não se trata de um objeto qualquer, e sim da representação que este possui para cada um de modo singular. Em relação ao objeto, Freud destaca um momento mítico no qual haveria a possibilidade de um encontro pleno de satisfação a partir do qual o sujeito se lança em busca do objeto perdido, faltante, mesmo considerando que ele não tenha de fato existido, passando então ao estatuto de representação. Sobre a fonte pulsional, Freud considera que ela é somática, tem origem no corpo, e sua excitação é representada no psíquico. É por meio do objeto que a satisfação pode ser obtida parcialmente.

Ainda no que concerne à discussão sobre o mecanismo pulsional, no texto “Mais além do princípio e do prazer” Freud (1920[1996]) se refere a um conflito entre pulsão de vida e de morte, momento de suma importância que marca outra virada na sua teoria pulsional. O desenvolvimento central proposto no referido texto é a introdução do conceito de pulsão de morte, bem como a relação entre pulsão e compulsão à repetição. Em estudos anteriores sobre o funcionamento do aparelho psíquico, Freud já havia destacado o aspecto econômico, que apontava para uma tendência à satisfação, ao prazer. Contudo, ele apresenta uma revisão em 1920 que sinaliza uma repetição da dinâmica pulsional, distanciando-se da concepção de um percurso que tenderia naturalmente para o princípio do prazer. Com isso, Freud parte de uma revisão da predominância do princípio do prazer, sinalizando que apesar de haver uma tendência que aponta para o prazer, há também mecanismos de repetição que sugerem não terem como objetivo tal satisfação.

Os conceitos anteriores, pulsão de autoconservação e pulsão sexual, passam a ser integrados, pois Freud percebe que na realidade não era possível sustentar um processo dicotômico, já que ambos estavam de algum modo integrados no sistema pulsional do sujeito. Ambos passam a ser representados pelo conceito de “pulsão de vida”, com a meta de preservação da vida e da espécie. Freud manteve, porém, um dualismo pulsional: pulsão de vida e pulsão de morte. A “pulsão de morte”, que tem o sadismo como representante, remete a algo que Freud nomeia como uma tendência do ser vivo a retornar ao estado do inanimado, a morte como objetivo da vida, manifestada internamente por mecanismos de autodestruição.

Nesse sentido, Freud destaca no texto que, por meio de constatações clínicas como, por exemplo, as repetições dos sonhos na neurose traumática, há uma comprovação de aspectos que se distanciam de uma lógica econômica do aparelho psíquico. No exemplo

mencionado, não há algo que sinalize para o objetivo almejado do sonho, ou seja, a realização de um desejo. Por meio dessa constatação, e também da repetição no brincar observada por Freud em um jogo de seu neto, conhecido como “jogo do carretel”³⁶, a economia psíquica com objetivo de um “princípio do prazer” é questionada no sentido de existir um “mais além”, o que, segundo Freud, oferece indícios da existência da pulsão de morte.

É importante ressaltar a importância do conceito de narcisismo na primeira grande virada teórica na teoria pulsional, conforme dito anteriormente. Assim, entende-se que os conceitos de pulsão e narcisismo estão diretamente relacionados. Contudo, realizou-se aqui uma separação somente no sentido de organização da escrita. Uma vez apresentado brevemente o conceito de pulsão em Freud, bem como sua diferenciação ao longo de sua obra, faremos referência ao conceito de narcisismo.

2.2.1 O conceito de Narcisismo em Freud

Freud utilizou a mitologia como referência de seus estudos em vários momentos de sua obra. O “Mito de Narciso” serve para as associações de Freud ao conceito de narcisismo e para sua posterior formalização teórica. Há várias versões do mito, a mais mencionada é a de Ovídio, que conta sobre um jovem muito belo que, pelo fato de menosprezar a todos que o amavam, acaba sendo alvo de uma praga: ele amaria a si mesmo e jamais poderia obter seu objeto de amor. Um dia, Narciso, ao se debruçar às margens de uma lagoa, vê uma imagem pela qual se apaixona imediatamente, mas ao tentar tocar a imagem a mesma desaparecia. Ele se enamora por essa imagem a ponto de não se dar conta que a imagem era de si próprio. E ali Narciso permanece olhando a própria imagem incansavelmente, até que definha e morre. No local da morte de Narciso foi encontrada uma flor branca, conhecida hoje como flor de Narciso.

Basicamente o termo é tomado na Psicanálise para denominar o amor do indivíduo por si mesmo. Foi por meio de constatações clínicas que Freud propõe os conceitos de “libido do eu” e “libido narcísica”, que se opõem à “libido de objeto”. Tratam-se de uma

³⁶ Jogo que consistia em lançar um carretel preso a um barbante, momento em que a criança emitia o som *fort* (traduzida como “longe”) e em seguida puxá-lo de volta, emitindo o som *da* (traduzido como “aqui está”). Freud interpreta o jogo do neto como uma referência à ausência e presença da mãe e uma tentativa de controle de tal separação. Uma experiência lúdica que se referia a uma situação dolorosa vivida pela criança. Para demais informações, consultar Freud. (1920[1996], p. 11-75).

mesma energia, a pulsão sexual, voltadas para o eu ou para o objeto externo (FREUD, 1914 [1996]). Uma das constatações clínicas de Freud é de que em muitos casos de esquizofrenia há uma ligação intensa com a libido narcísica e, conseqüentemente, uma desconexão com o mundo externo.

Freud usa pela primeira vez o termo narcisismo em seu texto de 1905 intitulado “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905[1996]). Primeiramente, e corroborando suas ideias sobre sexualidade infantil, há um estado anterior ao narcisismo, nomeado autoerotismo: ainda não haveria um corpo percebido como um todo, mas uma fragmentação na qual se localizam somente partes desse corpo. Portanto, não haveria ainda algo que se pudesse chamar de “eu”. Há aqui uma satisfação auto-erótica por não haver ainda uma busca de satisfação em objetos externos. Busca-se não uma satisfação de necessidade, mas a repetição de um prazer como, por exemplo, a sucção da chupeta como uma rememoração da sucção do seio. Anterior ao autoerotismo, Freud nomeou a pulsão de autoconservação, por meio da qual a criança busca o seio, num primeiro momento, apenas para sobrevivência.

Para Freud, o narcisismo caracterizaria justamente a união das partes do corpo em uma imagem como objeto total: passa-se de um autoerotismo, ainda localizado no corpo como partes, para o narcisismo. As pulsões sexuais parciais se unificam e o ego pode agora ser investido libidinalmente para posteriormente buscar investimento libidinal em objetos externos, o que caracteriza as fases de desenvolvimento psicosssexual teorizadas por Freud.

Freud definiu o primeiro momento do narcisismo como “narcisismo primário”: há um investimento da libido no próprio sujeito, satisfações que são buscadas no próprio corpo. Há, porém, um segundo momento de investimento nos objetos externos e o desinvestimento do “eu” – o que não anula uma parcela de investimento no eu – já acrescido de contribuições sociais (narcisismo secundário).

Conforme o desenvolvimento teórico consolidado na última parte de sua obra, Freud retoma em seus estudos a questão do desamparo originário, que estava presente desde o “Projeto para uma psicologia científica”, e a questão da necessidade de convivência social. Uma das afirmações que sustenta nesse momento é a de que o aparato social, que inclui regras, proibições, direitos, deveres, só é possível fazendo-se uma passagem do egoísmo para

o altruísmo, ou seja, podendo abrir mão de um posicionamento mais narcísico para outros investimentos³⁷.

Há também um destaque para o conceito de identificação quando Freud trabalha o conceito de narcisismo, já que a integração das partes do sujeito ao que se poderá chamar de ego é embasada no que se pode observar no narcisismo dos pais. O narcisismo para Freud é condição de formação do “eu” (FREUD, 1923[1976]).

No texto “Sobre o narcisismo: uma introdução” (1914[1996a]), Freud apresenta pela primeira vez distinções entre os termos “eu ideal” e “ideal do eu”. O primeiro termo está associado ao narcisismo: Freud alude ao narcisismo dos próprios pais como referência do narcisismo da criança, tendo essa imagem como referência de perfeição, o que está no campo ainda do narcisismo primário – formalização de uma imagem e, conseqüentemente, do que se pode nomear como “*eu*”, e um processo de identificação com as figuras de referência. Já o “ideal do eu” refere-se a um ideal já acrescido de referências culturais e morais, por meio das quais o sujeito tenta recuperar a perfeição narcísica que desfrutou em momento anterior, nomeado aqui como narcisismo secundário.

Como já destacado anteriormente, a partir do conceito de narcisismo o dualismo pulsional defendido por Freud é revisto, uma vez que o próprio eu passa a ser visto como objeto de investimento pulsional.

As conseqüências diretas do acréscimo freudiano sobre uma descrição do mecanismo pulsional são a ruptura de uma relação lógica e cronológica no que diz respeito às necessidades biológicas do corpo e objetos específicos que sanariam tais necessidades. O corpo para a Psicanálise está, portanto, submetido à linguagem, a uma ordem simbólica que dá significados ao corpo. Tendo perdido a possibilidade de uma conexão com objetos do mundo que pudessem proporcionar uma satisfação absoluta, não há um direcionamento “para todos”, pré-determinado, o que marca, sobretudo, a singularidade do sujeito.

Com o destaque para a leitura psicanalítica do corpo, seguimos com as teorizações de Lacan que proporcionam importantes acréscimos e questionamentos e cujas conseqüências têm também importantes ressonâncias.

³⁷ Mais informações em Freud (1921[1996]), p 89-169.

2.3 O corpo no espelho

Lacan, a partir de uma proposta de releitura cuidadosa da obra freudiana, faz acréscimos de suma relevância no que concerne à temática do “*eu*” para a Psicanálise e, com isso, proporciona avanços em relação aos conceitos de pulsão, narcisismo e corpo. Para Lacan o narcisismo é sempre secundário já que considera que não há possibilidade de se tomar o “*eu*” como unidade imaginária do corpo sem um Outro simbólico.

A partir dos registros Real, Simbólico e Imaginário, há consequências para pensar também o conceito de corpo. O avanço proposto por Lacan é o de poder pensar o corpo em relação com a linguagem: é o corpo pulsional que está em jogo, pulsão³⁸ como efeito da linguagem sobre o Real do corpo.

O sujeito para a Psicanálise é compreendido como estruturalmente faltante, ou seja, não há um significante que o represente, sendo necessário ao menos dois significantes para que isso ocorra. Face à questão elaborada pela criança, “quem sou eu” (lê-se: “quem sou eu no desejo do Outro”), há uma impossibilidade de resposta por meio do simbólico, de modo que o registro do imaginário vem em resposta a essa ausência dar forma ao corpo.

No texto “O estádio do espelho como formador da função do eu³⁹” (1949[1998]), Lacan fala sobre a apropriação da imagem do corpo próprio, a identificação especular. Pode-se ver esse texto como uma releitura do narcisismo de Freud. Ao conceituar o *estádio do espelho*, situado entre o sexto e o décimo oitavo mês de vida, Lacan aborda a imagem do corpo próprio na formação do eu, que corresponde a uma antecipação, imaginária, de um corpo unificado, uma imagem a partir do outro, e alienada deste, ou seja, momento inaugural de constituição da matriz imaginária do *eu*. A integralização de uma imagem frente ao espelho em um momento ainda anterior à coordenação motora, por um lado, apazigua a angústia de um corpo despedaçado, mas, por outro, oferece uma ilusão de uma imagem à qual o sujeito se aliena, instaurando também uma hiância própria da ilusão da veracidade de uma imagem, o *eu* constitui-se então como um outro

(...) o *estádio do espelho* é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no

³⁸ “A pulsão é a atividade do sujeito que visa restaurar seu status de objeto que ele foi para o Outro, objeto do desejo do Outro (...) a pulsão encontrará substitutos para se satisfazer, porém, sem jamais encontra-lo” (QUINET, 2002, p. 84).

³⁹ É importante ressaltar que ao marcar o termo “estádio” e não “estágio” trata-se aqui de uma referência de espaço e não de tempo.

engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. (LACAN, 1949[1998]), p.100)

Trata-se aqui da constituição do corpo próprio como imagem. O sujeito em relação com o outro localiza sua própria imagem, o eu ideal. Com isso, a imagem proporciona ao corpo sua consistência, uma imagem que se dá anteriormente a um amadurecimento físico, como se o psíquico antecipasse o que dá contorno ao sujeito antes mesmo dele desenvolver a capacidade de andar e falar. É por meio da constituição desse imaginário que se torna possível uma percepção do corpo enquanto tridimensional, ou seja, uma percepção do corpo no espaço, que, para além do corpo que é visto, da imagem que é formalizada, as significações atribuídas corresponderão ao que o sujeito poderá dizer de um corpo experimentado (MELLO, 2014, p. 28).

O estádio do espelho proposto por Lacan (1949) marca a hiância entre o corpo concebido como biológico e a imagem de um corpo próprio enquanto uma construção. Há importantes avanços propostos nessa concepção como, por exemplo, a possibilidade de conceber o corpo enquanto construção e não como algo já dado e constituído por “falhas”, que podem ser consertadas pela medicina por meio de intervenções que utilizam recursos cada vez mais modernos.

A partir de 1953, Lacan utiliza um experimento físico, o esquema do “buquê invertido” de Bouasse⁴⁰, como primeiro recurso para explicar a questão da totalidade da imagem como uma montagem (Fig. 3), o que proporciona complementos e avanços em sua teoria do Estádio do Espelho, e que, posteriormente, é nomeado por ele como esquema óptico. “O cuidado que temos com a apresentação desse aparelho tem por finalidade dar consistência à montagem com que iremos completa-lo, para lhe permitir funcionar como modelo teórico” (LACAN, 1949[1998], p.680).

⁴⁰ A ilusão do buquê invertido é tomada por Lacan do livro *L'Optique et photométrie dites géométriques*, de autoria de Bouasse. Para demais informações consultar em Lacan (1961,[1998], p. 679).

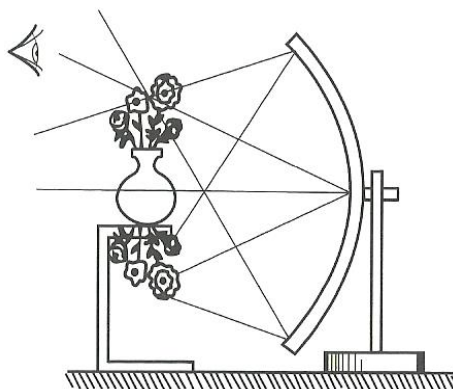


Figura 3: O Experimento do buquê invertido
Fonte: LACAN (1953-54[2009], p.107)

Observa-se no experimento um vaso sobre uma caixa e dentro desta encontram-se as flores colocadas de modo que as hastes estão no fundo da caixa, de cabeça para baixo em relação ao vaso. As flores estão posicionadas de modo que são refletidas no espelho côncavo, colocado à frente, proporcionando uma imagem invertida. Como não é possível a visualização das flores sob a caixa, vê-se somente a imagem refletida, o que dá a ilusão de que as flores estão dentro do vaso. É permitida a visualização de uma imagem real total com a condição de que o “olho esteja no campo dos raios que já vieram se cruzar no ponto correspondente” (Ibidem, p. 108). Lacan destaca que

para que a imagem tenha uma certa consistência, é preciso que seja verdadeiramente uma imagem. Qual é a definição de imagem em óptica? – a cada ponto do objeto deve corresponder um ponto da imagem, e todos os raios saídos de um ponto devem se recortar em algum ponto único (Ibidem, p.167).

No Estádio do Espelho, assim como no experimento colocado, há uma espécie de revelação que se dá aos olhos do sujeito, algo que não estava colocado é revelado como uma unidade.

A partir do primeiro esquema óptico, Lacan inverte e propõe alterações, inserindo um espelho plano no esquema inicial, de modo a lançar mão de um aparelho que pudesse referir a montagem que está em jogo no estádio do espelho (Fig. 4):

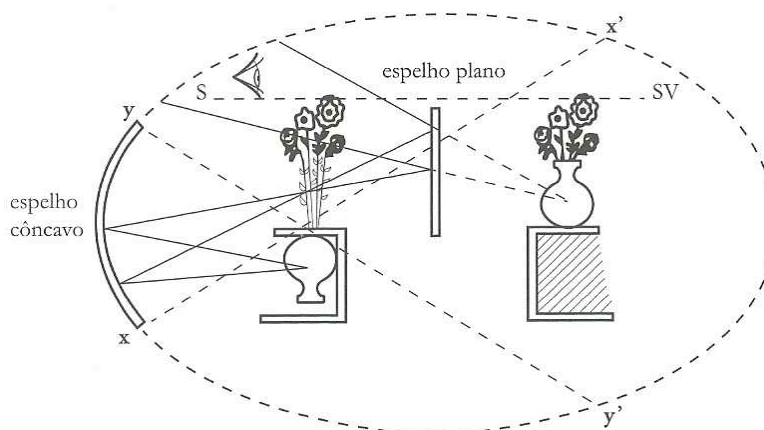


Figura 4: Esquema simplificado de dois espelhos
 Fonte: LACAN, (1953-54[2009], p. 185)

Na modificação proposta por Lacan, o ramo de flores situa-se acima da caixa e o vaso dentro desta, assim, pelo jogo de espelhos côncavo e plano é possível que o sujeito, representado pelo olho, veja o vaso e as flores de modo que estas parecem estar colocadas no interior do vaso. Le Gaufey (2001) esclarece que o olho simboliza o sujeito, as flores, os instintos e desejos, remetendo ao real do corpo, o vaso metaforiza o corpo, a forma unitária e imaginária deste, inacessível ao olhar, representado pelo que se pode ver em uma imagem. As flores, contidas no vaso, referem-se ao corpo e seus orifícios. O espelho plano reflete a imagem virtual proporcionando uma Gestalt, uma imagem completa, e o olho é colocado de tal modo que não se vê no espelho, e assim fica explicitado o limite do imaginário.

Le Gaufey esclarece ainda que nessa nova montagem o acréscimo de suma importância é a localização do sujeito, que não está mais somente suposto, mas representado, mesmo que de maneira metafórica, o que, por consequência, reitera e continua as possibilidades de articulação com os registros Real, Simbólico e Imaginário.

Lacan (1953-54[2009]) esclarece aspectos importantes que permitem ser apresentados a partir do referido esquema:

O aparelho que inventei mostra pois que, se estivermos colocados num ponto muito próximo da imagem real, podemos não obstante vê-la, num espelho, no estado de imagem virtual. É o que se produz no homem.
 O que resulta disso? Uma simetria muito particular. Com efeito, o sujeito virtual reflexo do olho mítico, quer dizer, o outro que somos, está lá onde vimos inicialmente nosso ego – fora de nós na forma humana (...). O ser humano não vê sua forma realizada, total, a miragem de si mesmo, a não ser fora de si (Ibidem, p. 186).

Importante esclarecer a distinção na compreensão do “eu” e do “sujeito (*moi* e *je*, como diferenciado na língua francesa⁴¹). O “eu” (*moi*) é aqui referido no acréscimo proposto por Lacan a partir de Freud, marcando esse “eu” como uma construção imaginária, apreensão da imagem no espelho de modo a integrá-la, contudo, conforme já ressaltado anteriormente, a possibilidade de referir o “eu” se dá não sem a entrada do simbólico. O sujeito é nomeado por um Outro mesmo antes de se dar conta disso, e é por meio do olhar desejante desse que ele pode se ver, ou seja, pode se ver porque é visto. Diante disso, temos não só uma imagem, mas um sujeito de desejo (*je*) (LACAN, 1978[1992]). Então, o eu e o sujeito não são coincidentes na medida em que o primeiro fará referência a uma construção imaginária, e o segundo ao sujeito do inconsciente, do desejo.

Em 1960, no texto “*Observações sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade*” Lacan retoma o referido esquema e acrescenta algumas descrições na continuidade do estudo proposto em relação à imagem do sujeito como montagem (Fig. 5):

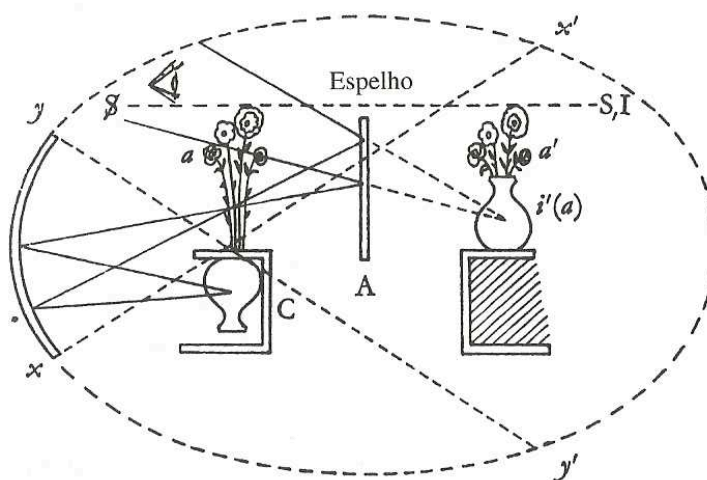


Figura 5: Esquema óptico com espelho côncavo e plano
Fonte: LACAN (1961[1998], p. 681)

O sujeito passa a ser representado pela letra S com uma barra, o $\$$, referido anteriormente em elaborações como a do grafo⁴². O espelho plano é indicado com a letra A, o grande Outro, “tesouro dos significantes”, uma das definições dada por Lacan. O vaso, no

⁴¹ Tanto o “moi” quanto o “je” fazem referência em francês ao “eu”. O je refere-se ao sujeito da ação e o moi é utilizado para referir o sujeito de forma reflexiva. Conforme explicitado, Lacan marca estes dois pronomes no sentido de propor a diferenciação entre o “eu” e o “sujeito”.

⁴² Referência aqui ao grafo do desejo, artifício utilizado por Lacan para mostrar as articulações entre desejo, linguagem e inconsciente. Informações sobre o grafo em Lacan (1957-58[1999]) e Lacan (1958-59[2016]).

qual se encontra a letra *C*, corresponderia à primeira letra da palavra corpo. E as flores, *a*, representando a imagem real⁴³. Observa-se a designação *i'(a)*, também herdada do grafo, o que sinaliza a imagem virtual ao reunir a imagem das flores e do vaso, o Eu ideal. Ou seja, o sujeito só poderá ter acesso ao vaso e às flores por meio de uma imagem virtual *i'(a)*, registro da especularidade, do seu ideal. E, por fim, o lugar do sujeito virtual, *SV*, aparece com uma dupla escrita: O *S*, sujeito não barrado, e *I*, marcando o Ideal do eu (LE GAUFÉY, 2001, p.101). “Deste modo, o essencial da primeira formulação do estádio do espelho se mantém: a imagem do corpo é em primeiro lugar e antes de tudo a imagem do outro, desta alteridade que se representa no espelho plano⁴⁴” (Ibidem, p. 102).

Um detalhe ressaltado por Lacan (1961[1998], p. 685) e que estava ausente no estádio do espelho (1949) é destacado por Le Gaufey. Trata-se do trecho:

É que o Outro em que o discurso se situa, sempre latente na triangulação que consagra essa distância, não o é a tal ponto que não se exponha até mesmo na relação especular em seu momento mais puro: *no gesto pelo qual a criança diante do espelho, voltando-se para aquele que a segura, apela com o olhar para o testemunho que decanta, por confirma-lo, o reconhecimento da imagem, da assunção jubilatória em que por certo (grifo meu) ela já estava.*

Le Gaufey (2001, p. 112) destaca, sobre o aspecto acima referido, que no interior da tensão irreduzível entre a imagem e o espelho está o grande Outro, que irá dizer onde está a imagem e onde ela não está, sinalizando assim o caráter de que nem tudo é especularizável. Há algo que escapa à imagem, o “eu autêntico” recebe do Outro um assentimento sobre a forma de um signo, um traço, como referido por Lacan. A partir do espelho, ao ver-se, a criança assume que é uma figura separada do outro e imediatamente pode olhar fora do espelho e se ver sendo vista, o que confirma o visto no espelho. Pode-se então compreender que o registro do imaginário não está separado do simbólico, já que o sujeito só se constitui por meio do olhar desejante do Outro. Com isso, a questão inaugural do eu para o sujeito se dá de forma concomitante à apreensão da imagem de corpo próprio no espelho como objeto.

Num primeiro momento, em 1936, Lacan articulou o Eu com a captação imaginária do corpo. Já em 1953, a partir de um momento de construção teórica mais pautado no simbólico, Lacan reformulou o conceito do lugar do corpo em Psicanálise, sobretudo com

⁴³ Relembrando que a definição de *objeto a* ainda estava sendo construída por Lacan. Em seminários posteriores surgiram suas determinações essenciais – objeto parcial, pulsional e não especular – o que também trouxe consequências na apresentação do referido esquema (LE GAUFÉY, 2001, p. 102).

⁴⁴ Tradução minha.

os acréscimos no texto de 1960. “A função do modelo é dar uma imagem de como a relação com o espelho, isto é, de como a relação imaginária com o outro e a captura do Eu Ideal servem para arrastar o sujeito para o campo em que ele se hipostasia⁴⁵ no Ideal do Eu” (LACAN, (1961[1998]), p. 686).

Das várias consequências do referido modelo, destacamos a referência de Lacan: “e o que o modelo também indica, pelo vaso oculto na caixa, é o pouco acesso que o sujeito tem à realidade desse corpo, perdida por ele em seu interior (...) e vindo costurar-se em torno dos anéis orificiais” (Ibidem, p. 682).

Didaticamente pode-se observar três tempos em relação à experiência do espelho para a criança. Em um primeiro momento há o reconhecimento de uma imagem, ainda situada, porém, em uma fusão entre o que é a criança e o que é o outro: “a criança que bate diz que bateram nela, a que vê cair, chora” (LACAN, 1948 [1998], p. 116). No segundo momento, a criança percebe que o que vê no espelho não é real e sim uma imagem. É somente em um terceiro momento que identifica a imagem vista como sendo sua própria imagem (DOR, 1989).

O esquema óptico é revisto novamente no Seminário “A Angústia” (1962-1963[2005]), e em consequência de estudos anteriores, como a noção de *agalma*⁴⁶ (objeto precioso), e da introdução da topologia⁴⁷, Lacan elabora o conceito de “objeto *a*”, com a característica de não especularidade, marcando o que está para além do imaginário especular (Fig. 6). Com isso, sinaliza o furo da consistência da imagem.

Le Gaufey (2001), em relação aos aspectos mencionados acima, aponta que o que está em jogo, é, sobretudo, o que escapa ao investimento narcísico, já que a não especularidade entra em questão.

⁴⁵ Hipostasia no sentido de algo que dá suporte.

⁴⁶ No seminário, livro 8, A transferência (1962-61[2010]), Lacan trabalha com o termo *agalma* como algo que tem valor de enigma, algo que captura e fascina.

⁴⁷ “A introdução que Lacan faz da topologia nos anos 1960, e em particular os recentes desenvolvimentos sobre os nós, constitui, a meu ver, uma tentativa de apreender o real por meio do imaginário” (NASIO, 2011, p. 9). Segundo Conté (1996, p. 528) “Lacan tomou dessa topologia diferentes superfícies – banda de Moebius, toro, *cross-cap*, garrafa de Klein – para explicitar certo número de termos centrais da experiência psicanalítica – desejo, demanda, objeto *a*, falo, identificação, e mais tarde, transferência e, é claro, repetição e pulsão de morte”. Mais informações em Conté (1996, p. 527-541).

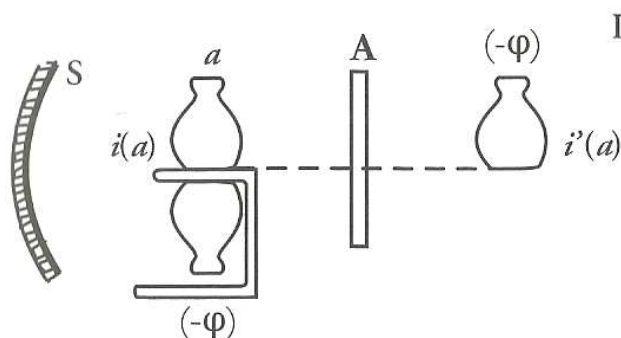


Figura 6: Esquema simplificado
 Fonte: LACAN, (1962-63[2005], p.49)

Na figura 6 vemos de um lado o *objeto a* e de outro a ausência da imagem representada por menos phi ($-\phi$). O falo⁴⁸ aparece, portanto, como uma lacuna, na falta da imagem do corpo.

O investimento da imagem especular é um tempo fundamental da relação imaginária. É fundamental por ter um limite. Nem todo investimento libidinal passa pela imagem especular. Há um resto. (...) Isso significa que, em tudo o que é demarcação imaginária, o falo virá, a partir daí, sob a forma de uma falta. (LACAN, 1962-63[2005], p. 48-49)

Fica claro que o corpo como objeto não será representado como imagem, mas como furo, e é desse novo ângulo que o *objeto a* será nomeado. Reitera-se assim a questão de que diante da “falha do sujeito”, no sentido de uma resposta sobre o seu ser, há uma suplência por meio do *objeto a*, objeto esse que escapa de todo investimento narcísico, não tem imagem especular e não tem consistência (LE GAUFEY, 2012).

Considera-se nesse âmbito que o Estádio do Espelho, conceituado por Lacan, diz de uma imagem de corpo próprio investida de libido, mas há uma parte que não passa pela imagem especular, isto é, aparece um resto. No lugar desse resto entraria o falo, representado no lugar da falta ($-\phi$). E do outro lado que não se pode ver, que não é representado, estaria o *objeto a* (LE GAUFEY, 2012). A introdução do objeto *a* permite uma articulação com a falta e, conseqüentemente, com a angústia e com o desejo. “O *a*, suporte do desejo na fantasia, não é visível naquilo que constitui para o homem a imagem de seu desejo” (LACAN, 1962-63[2005], p. 51). E a “angústia surge quando um mecanismo faz aparecer alguma coisa no lugar que chamarei, para me fazer entender, de natural (...). Eu disse *alguma coisa* – entendem

⁴⁸ O falo para Lacan é o significante do desejo, o que remete à insatisfação, todo desejo é insatisfeito. Uma vez tendo renunciado o gozo com a mãe, momento mítico de uma completude mãe-bebê, aceita-se a insatisfação do desejo. “O significante fálico é o limite que separa o mundo da sexualidade sempre insatisfeita do mundo do gozo supostamente absoluto” (NASIO, p. 36 – 7, 1997).

uma coisa qualquer” (Ibidem, p. 51). A angústia vem, portanto, como uma possibilidade de fazer borda para o irrepresentável, Real, e o campo do gozo. Em outras palavras, diante da impossibilidade de uma satisfação “total” é que o desejo persiste. Já a angústia não é sem objeto e, no que diz respeito ao objeto, e da impossibilidade especular, é de um lugar que se trata, de causa de desejo.

Esse ponto esclarece aspectos que podem ser pensados em relação à diferenciação já mencionada entre o corpo visto e o corpo experimentado, mormente o que diz respeito ao corpo enquanto pulsional. Assim, como já destacado anteriormente, o conceito de pulsão em Freud sinaliza os efeitos da fala no corpo, ou seja, o dizer ressoa no corpo, um circuito que opera em torno de um furo. Assim, esclarece Lacan, (1963[2005], p.149):

A falta é radical, radical na própria constituição da subjetividade, tal como esta nos aparece por via da experiência analítica. Eu gostaria de enunciá-la com essa formulação: a partir do momento em que isso é sabido, em que algo chega ao saber, há alguma coisa perdida, e a maneira mais segura de abordar esse algo perdido é concebê-lo como um pedaço do corpo.

Esse corpo é afetado pelo inconsciente e, portanto, também pelo significante, assim, o sujeito pode experimentar efeitos no corpo provocados pelo dizer, não pela palavra necessariamente enunciada, mas o que pode estar por trás desta (STRAUSS, 2010).

Como abordado anteriormente em relação à formação de um contorno do sujeito cuja imagem ele pode nomear como “*eu*”, é o olhar do Outro que faz inscrição no corpo. Após esse momento inicial, o sujeito se lança em direção a outras possibilidades que fazem suporte ao corpo, já que há uma busca incessante de tamponamento de uma falta que nos é constitutiva. Para a Psicanálise, o que dá vida a um corpo é a pulsão. Importante situar a leitura de Lacan para o conceito de pulsão proposto por Freud, ressaltando interpretações equivocadas de leitores da época, bem como seus avanços a partir de tal leitura.

2.3.1 O conceito de pulsão em Lacan: o corpo pulsional e os objetos da pulsão

Lacan (1964 [2008]), na aula do dia 6 de maio de 1964 do Seminário “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, inicia um questionamento acerca da aproximação do conceito de pulsão, que foi destacado por ele como um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, com algo que estaria no registro orgânico. “Não só não penso assim, mas penso que um exame sério da elaboração que Freud dá da noção de pulsão vai contra a isso”

(Ibidem, p. 160). No direcionamento de uma leitura cuidadosa e ao mesmo tempo questionadora, ao contrário de muitos leitores descuidados da obra freudiana, Lacan analisa os quatro termos da pulsão propostos por Freud – impulso, fonte, objeto e alvo. Com isso, Lacan confronta a naturalidade atribuída a tais termos. O impulso, por exemplo, é algo que não deve ser somente identificado a uma simples tendência à descarga. A estimulação referida por Freud propõe um distanciamento, no que concerne à necessidade, a algo que se aproximaria de instinto, como fome e sede, ou seja, não se trata, segundo Freud, de uma pressão relacionada a uma necessidade que pode ser satisfeita por objeto específico, mas de uma força constante.

Lacan segue seu questionamento ao abordar o ponto da satisfação e o fato da pulsão atingir um alvo: “o uso da função da pulsão não tem para nós outro valor senão o de pôr em questão o que é da satisfação” (Ibidem, p. 164). Assim como ressaltado por Freud, não há um objeto específico capaz de satisfazer a pulsão. “Mesmo que vocês ingurgitem a boca – essa boca que se abre no registro da pulsão – não é pelo alimento que ela se satisfaz, é como se diz, pelo prazer da boca” (Ibidem, p.165). Com isso, Lacan propõe que a melhor fórmula que nos diz da função do objeto escolhido para uma satisfação, parcialmente atingida, é a de que a pulsão o contorna, uma borda em torno do qual se dá uma volta.

Quanto à fonte, Lacan enfatiza a estrutura de borda que está em questão, fazendo referência à pulsão como uma montagem, mas não como algo que se aproximaria de uma montagem com uma finalidade, e sim a uma “colagem surrealista” já que “a montagem da pulsão é uma montagem que, de saída, se apresenta como não tendo nem pé nem cabeça”. (Ibidem, p.167).

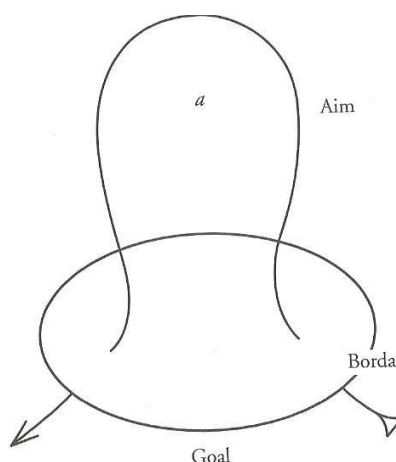


Figura 7: Circuito pulsional proposto por Lacan
Fonte: LACAN (1964[2008]), p. 175)

É por meio do circuito apresentado na aula do dia 13 de maio de 1964 (Fig. 7) que Lacan intenciona apresentar de que modo a pulsão pode atingir sua satisfação sem atingir seu alvo. *Aim* é o trajeto, *Goal* o alvo e *Board*, a borda. O impulso da pulsão parte da fonte, contorna o objeto e retorna sobre a zona erógena. “Se a pulsão pode ser satisfeita sem ser atingido aquilo que, em relação a uma totalização biológica da função, seria a satisfação ao seu fim de reprodução, é que ela é pulsão parcial, *e que seu alvo não é outra coisa senão esse retorno em circuito*” (Ibidem, p.176, grifo meu). Com isso,

Em todo caso o que força a distinguir essa satisfação do puro e simples auto-erotismo da zona erógena é esse objeto que confundimos muito frequentemente com aquilo sobre o que a pulsão se refecha – este objeto, que de fato é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido *a* minúsculo. O objeto *a* minúsculo não é a origem da pulsão oral. Ele não é introduzido a título de alimento primitivo, é introduzido pelo fato de que nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral, senão contornando-se o objeto eternamente faltante. (Ibidem, p. 176-177).

Também fica mais claro, por meio da exposição gráfica proposta, que, já que o alvo não se confunde com o objeto, o que está em questão é o que diz respeito ao sujeito e o corpo, portanto, a um objeto que deve ser contornado, e não apreendido. É, portanto, no movimento do circuito que a pulsão encontra satisfação, e com isso a questão que se coloca em torno da pulsão não se restringe mais ao limite entre o psíquico e o somático, como ressaltado por Freud, mas à incidência da linguagem no corpo e seus efeitos.

No que concerne ao objeto, o que Freud nomeou como uma espécie de circuito de maturação, as fases do desenvolvimento psicosssexual, Lacan afirma que não é um processo de maturação que está em jogo e sim uma intervenção que não é do campo da pulsão, mas diz respeito à demanda do Outro: “Se, graças à introdução do outro, a estrutura da pulsão aparece, ela só se completa verdadeiramente em sua forma invertida, em sua forma de retorno, que é a verdadeira pulsão ativa” (Ibidem, p. 179).

Na compreensão do corpo como pulsional, que provém de uma relação com o Outro, já em Freud encontramos o caráter parcial da pulsão bem como a identificação a objetos que dizem da especificidade que a pulsão visa atender. Trata-se da pulsão oral, anal,

além do falo, que possui função mediadora⁴⁹. Lacan acrescenta a pulsão escópica e a invocante. Ao referir-se aos objetos da pulsão, Lacan alude às formas do *objeto a*, conceituado no Seminário “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, como causa de desejo, como diferentes modos de relação do sujeito ao Outro, e apresenta a relação entre: o seio e a pulsão oral; fezes e pulsão anal; olhar e pulsão escópica; voz e pulsão invocante.

Aos objetos da pulsão oral (seio, associado à dimensão da demanda ao Outro) e anal (fezes, associado à dimensão da demanda do Outro), referidos por Freud, Lacan acrescenta o olhar e a voz: a pulsão escópica (olhar, associada à dimensão do desejo ao Outro), e a pulsão invocante (a voz, associada à dimensão do desejo do Outro)⁵⁰ (VIVÈS, 2012).

O objeto voz não faz parte da lista estabelecida por Freud, que identificou essencialmente os objetos oral (o seio), anal (as fezes) e fálico (o falo). Seria necessário aguardar os anos 1960 e os trabalhos de Lacan sobre a psicose para que fossem introduzidos na dinâmica pulsional o objeto “olhar” – já identificado por Freud⁵¹ – e o objeto “voz”. Ao conferir à invocação, como ao olhar, o estatuto de pulsão, Lacan propõe uma nova dialética das pulsões (p. 26 – tradução minha).

A pulsão oral corresponde à demanda ao Outro, cuja representação encontra-se no bebê que pede o seio à mãe para mamar. Já a pulsão anal diz da demanda do Outro ao sujeito, representado pela solicitação da mãe pelas fezes da criança no momento de controle dos esfíncteres. Esses dois objetos referenciados são objetos que podem ser demandados entrando assim na ordem do significante. Contudo, o olhar e a voz são objetos que não estão no nível da demanda e sim do desejo. Com isso, o olhar, objeto da pulsão escópica, é o objeto de *desejo ao Outro*, o que está em jogo é o fazer-se ver pelo Outro, portanto, convocar o olhar do Outro. E a voz, objeto da pulsão invocante, é o objeto do *desejo do Outro*, com isso, o que está em jogo é a voz que vem do Outro, a voz pela qual o sujeito é falado (LACAN, (1964[2008])).

⁴⁹ O falo é referido aqui em sua função imaginária. Ou seja, o falo enquanto elemento articulador no Complexo de Édipo. Frente à interdição, convocada pela figura paterna, que toca no desejo da mãe, a criança é forçada a um posicionamento.

⁵⁰ “O homem deseja, porque a satisfação de suas necessidades vitais passa pelo apelo dirigido a um Outro, o que de imediato altera a satisfação, transformada assim em demanda de amor” (LEBOURG, 1996, p. 119).

⁵¹ Em vários textos de Freud pode-se observar o destaque dado à visão como um sentido privilegiado. Porém, foi Lacan quem desenvolveu o conceito de pulsão escópica atribuindo um destaque ao objeto olhar sublinhando a importância não somente em ver-se, mas, sobretudo, em ver-se sendo visto.

Interessante destacar que Lacan (1975-76[2007], p. 150), em uma única referência em relação à dança, breve e concisa, afirma que “há alguma coisa que nos surpreende por tampouco servir ao corpo como tal – é a dança. Isso permitiria escrever de um modo um pouco diferente o termo *condanção* [*condansatition*]”. Mattos & Rinaldi (2012, p. 15) propõem uma interpretação a tal referência em uma reflexão sobre o que a dança condensaria, destacando o movimento do corpo a partir de um ritmo musical, articulando olhar e voz, o que “promoveria a condensação do desejo *ao* Outro e do desejo *do* Outro”.

Assim, destacaremos aqui os dois objetos fundamentais da pulsão, olhar e voz, responsáveis pela estruturação das primeiras identificações e que podem se referir à dança na composição desses dois lugares. A dança conduzida por uma música e permeada por uma escrita através do corpo. E assim, esse corpo dançante se oferece ao olhar.

2.4 Corpo: que se vê... se faz ver... se faz dançar

O corpo também é o tambor da pulsão invocante que dele faz um corpo dançante. A música do Outro, a que chamamos de voz, entra no corpo e o faz dançar desde um simples tamborilar dos dedos até o teatro-dança da Pina Bausch. O corpo tem balanço – balanço do mar como dizia Vinicius de Moraes – mas esse balanço são as ondas sonoras que o poeta captou na música que fazia a garota de Ipanema balançar seu corpo a caminho do mar (QUINET, 2010, p. 1).

Vivès (2012), em seu estudo sobre o objeto voz e a música, afirma que a voz ressoa no corpo, ela é o objeto visado pela pulsão invocante. O choro do bebê, seu grito, em um primeiro momento demonstra seu sofrimento para que, posteriormente, possa ser entendido como um chamado, “após a resposta fornecida pela voz do Outro na qual se marcará seu desejo por meio de um endereçamento ao *infans*”⁵² (Ibidem, p. 39). Trata-se de um circuito pulsional no qual por parte do bebê passa-se de um grito ao “se fazer voz”, ao escutar certo timbre por parte do Outro, ou seja, uma invocação a tornar-se. Ouve-se um grito e supõe-se que significa algo, o que Vivès assinala como o reconhecimento da definição de significante – aquele que representa o sujeito para outro significante. Retoma-se aqui também a voz como objeto perdido, não apreendido: a partir do momento em que ela é significada pelo Outro, não se tem mais acesso a ela enquanto “tal” a não ser por meio de significações, há um enigma no que tange o campo do Outro, um resto. “De fato, a voz se manifesta em toda

⁵² Tradução minha.

parte e cada vez de modo diferente: no decurso de cada enunciado oral, na música – mesmo quando ela não é vocal –, mas igualmente na *dança* (grifo meu) ou na escrita”⁵³. (Ibidem, p. 27).

A voz é, por conseguinte, apreendida como suporte corporal, e portanto pulsional, de um enunciado de linguagem, independentemente da modalidade sensorial ela se expressa. A voz é esta parte do corpo que é necessário por em jogo – sacrificar, pode-se dizer – para produzir um enunciado de linguagem. Suporte da enunciação discursiva, a voz desaparece atrás do sentido⁵⁴ (Ibidem, p. 26-27).

Vivès (2012, p. 35) ainda aborda o significado do termo “invocante” – *Invocare*, em latim, enviar um chamado. Assim, no que diz respeito à invocação, há em um primeiro momento um choro, porém, este só se torna chamado num segundo momento, quando há um Outro que marca seu desejo endereçado à criança. Esse Outro é representado pela mãe – entendida aqui enquanto agente da maternagem. O Outro escuta o choro e faz uma hipótese de que este quer dizer alguma coisa, isso marca em especial a definição de Lacan de significante e também de sujeito – o significante é o que representa o sujeito para outro significante. Assim, o choro torna-se significante para o sujeito a partir dos significantes do Outro (Ibidem, p. 41). Mas Vivès (2012) ressalta que nesse circuito, para que o sujeito possa conquistar sua própria voz, é preciso que cesse e que falte a voz do Outro, que haja um “ponto surdo”⁵⁵, e que o Outro seja capaz de escutar a invocação que vem do sujeito. Há assim três momentos no circuito: ser ouvido, ouvir e se fazer ouvir. Em tal circuito, por meio do ponto surdo, há uma perda que institui uma falta, e é nesse lugar que o desejo tem função: “a assunção do ponto surdo se faria com a aparição de um Outro que interpreta: a interpretação significante do grito vela a dimensão real da voz para a qual o sujeito se mostra surdo para aceder ao estatuto de sujeito falante⁵⁶” (Ibidem, p. 42). Assim, o sujeito que era invocado por um som originário torna-se invocante, adquirindo assim sua própria voz. É na impossibilidade de um “tudo dizer” e “tudo responder” que o sujeito terá que inventar uma resposta singular ao desejo do Outro.

A música se enlaça a esse tempo anterior de uma invocação que permite a passagem para o humano, que invoca por meio de um som e faz do corpo dançante. A partir

⁵³ Tradução minha.

⁵⁴ Tradução minha.

⁵⁵ Conceito proposto por Vivès.

⁵⁶ Tradução minha.

da necessidade da invenção do sujeito diante da impossibilidade de resposta sobre o seu ser, a música entra como uma via possível de resposta. Tanto ouvinte quanto intérprete servem-se de algo próprio por meio do recurso musical. Nesse âmbito, Renata Mattos (2008, p. 5) apresenta a contribuição da dimensão da escrita da música:

Se, portanto, falo aqui em uma dimensão de escrita na música isso se dá na medida em que ela proporciona aos sujeitos uma certa escrita da pulsão invocante em seu contorno do vazio do objeto voz na medida em que tenta, fracassada e repetidamente, apreendê-lo. (...) [O compositor], ao criar a obra, produzirá um ciframento duplo de sua posição frente ao real, isto na medida de que a música é feita para ser ouvida, mas não sem portar uma grafia que é estabelecida pela notação que o compositor escolhe para que sua obra não se encerre em si. A notação permite que a efemeridade característica da música, que se extingue materialmente ao terminar de ser tocada, não sem deixar vestígios naqueles que ouvem-na, seja ultrapassada e que, as notas musicais que a compõem sejam inscritas, talhadas pela escrita, e dadas não mais apenas a ouvir como também a ler.

Com tal referência, podemos propor uma leitura da dança. Assim como a música, ela também comporta uma certa efemeridade. Contudo, ao dançar o corpo expõe sua marca, sua voz falada, dança a partir de um ritmo, um timbre que porta seu estilo, sua marca, sua invocação. Ao dançar, também escreve, grafa por meio de uma coreo/grafia, escreve enquanto se movimenta. Mesmo com a característica de efêmera, a dança também permite deixar vestígios nos que a assistem, e assim permite um olhar não sem uma leitura que provoca efeitos nos que veem e naqueles que se veem sendo vistos.

Tendo em vista os objetos pulsionais destacados (olhar e voz), bem como a afirmação de Lacan (1975-1976[2007]), p. 150) da relação do homem com seu corpo, explicitada na afirmação de que “sobre as relações do homem com seu corpo, seu corpo, ele o tem”, se reitera a ideia de que o sujeito e o corpo não são sinônimos. “Isso nada tem a ver com qualquer coisa que permita definir estritamente o sujeito, que, por sua vez, só se define de modo correto na medida em que é representado por um significante junto a outro significante” (Ibidem, p. 150). É da inconstância que se trata, contudo, o sujeito supõe uma substância ao corpo, uma consistência de modo que o corpo permite que ele consista onde ele não está, reafirmando assim a não equivalência entre o sujeito e seu corpo.

O conceito de pulsão invocante é introduzido por Lacan (1964[1973], p. 96) com referência à “experiência mais próxima do inconsciente” relacionada ao movimento de endereçamento do humano ao Outro com a finalidade de se fazer ouvir. Em um primeiro momento, o bebê necessita do Outro para que acesse o universo simbólico, para que faça a

passagem de um balbúcio sem-sentido para um contorno de significações, de um som para uma voz. Inscreve-se, portanto, uma passagem, um *pas-de-sens*⁵⁷, que na língua francesa pode remeter tanto ao “passo de sentido” quanto ao “sem-sentido”. Conforme referido anteriormente, o circuito em questão envolve uma suposição de sentido do Outro, proporcionando um contorno de significações, um “passo de sentido”, para possibilitar que o outro se faça voz, que inclua um vazio, um “sem sentido”, que permite a entrada do sujeito do desejo.

Didier-Weill (1997) apresenta discussões importantes relacionadas à dança e à música no campo da Psicanálise, ao discutir sobre a pulsão invocante. Na relação mãe-bebê, o autor assinala que antes mesmo de o bebê poder compreender o que se diz, há uma sonoridade que se ouve, um timbre materno que faz ecoar a voz no corpo. Ao que Vivès (2012) contribui acrescentando que: é podendo não sucumbir à voz do Outro que o sujeito se desenvolve falante. O objeto voz se torna importante para a dança na medida em que é conduzida pela voz do Outro, que lhe proporciona contornos de movimentos.

O infans percebe a nota na música da voz da mãe antes de perceber o sentido dos fonemas. A voz materna não é invocante pelo que diz, mas pelo tom do que diz. E o invocado não permanece como uma mera resposta – informação ou reflexo – que fosse apenas uma voz, um som, um movimento labial, mas como toda uma abertura à existência. Há então uma invocação para que se mova em direção a algo que ultrapassa todo o significado.

Em outra obra, Didier-Weill (1999, p. 33) se utiliza da metáfora da “nota azul” de Delacroix⁵⁸ para fazer referência ao que se pode escutar na música para além do que está posto. Uma certa nota azul que ainda não está presente, é assim a transferência para uma ausência, “é a possibilidade de um ato de esperança no fato de que o que ainda não está lá possa cessar de não estar”. Uma nota inaudível, mas que é possível de sentir.

A música requer, então, de mim, duas posições subjetivas: uma primeira posição pela qual espero o retorno do ritmo que sustenta o movimento da dança e uma segunda posição, de ordem extática, que me leva a esperar o apelo de uma certa nota que ainda não está lá, mas cuja tensão, produzida

⁵⁷ Terminologia que sinaliza a primazia do significante sobre o significado ressaltada por Lacan. Para mais informações consultar Lacan (1957-59[1999]).

⁵⁸ Os termos “ponto azul” e “nota azul” que Didier-Weill cita fazem referência a uma nomeação que Eugène Delacroix deu ao momento de improvisação de F. Chopin, um ponto inaudível, mas que lhe tocou. “Deste silêncio carregado de sentido que a nota azul pode fazer ouvir, um melômano soube falar, elegantemente, ao dizer que, no breve silêncio que sucedia ao término do concerto de Mozart, era, então, “Mozart” que se ouvia” (DIDIER-WEILL, 1995[1997] p. 251).

pelo encontro entre harmonia e as notas melódicas já tocadas, me faz supor que não é vão esperá-la (DIDIER-WEILL (1995[1997]) p.250).

Há um para além da significação que a música aponta. Pode-se pensa-la, porém, enquanto um convite, um significante pela via da poesia, a invocação musical em direção ao não sentido, ao estranho que causa surpresa. Ao escutar a música também se é escutado por ela. Por meio da música, se é capaz de ouvir o que está silencioso nesse estranho que é o sujeito do inconsciente. Assim, na invocação o corpo dança na música e a música dança no corpo. A pulsão invocante referida então à fala é o que faz o corpo falar, e a nota azul vem como metáfora da quebra do previsto e, nessa quebra, convoca o corpo. Assim, o poder da música é o de comemorar um tempo inicial, antes do aparecimento da fala, do sentido.

O enlace entre corpo, movimento e ritmo destacam-se na dança: é da potencialidade de um corpo que se move em um certo ritmo que temos como resultado diferentes configurações de movimentos nomeados como dança. É na singularidade do ritmo, no que concerne ao enlace entre tempo, corpo e movimento, que se abre a possibilidade de dançar para além da música. Didier-Weill (1999) aponta a possibilidade do movimento pela encarnação de uma “sonoridade inaudita” que remete a uma música interior, como é exemplificado mais explicitamente na possibilidade de dança com sujeitos surdos, bem como na experiência de Beethoven que, mesmo na impossibilidade física de escutar, não perdeu sua sensibilidade à música.

No que concerne à impossibilidade de apreensão do corpo, Didier-Weill (Ibidem, p. 24) ressalta que

O movimento humano detém assim o poder de nodular uma antinomia: agido por um corpo, ele se desenvolve num espaço estruturado ao mesmo tempo pelo limite que o corpo recebe de sua visibilidade e pelo ilimitado que o corpo recebe devido ao fato de sua imagem ser furada por um real invisível.

A imagem do corpo, conforme já explicitado anteriormente, apesar de acenar para uma noção de completude e suporte de partes disjuntas, comporta um furo, diante do qual se apresenta uma tentativa constante de tamponamento. Relembremos aqui que no percurso do aprendizado da dança, sobretudo o *ballet* clássico, são comuns referências ao corpo que remetem a uma possibilidade de fragmentação, de imaginarizar o corpo como dividido em eixos que buscam, no nível da imagem, ultrapassar os limites do corpo: a cabeça que gira em um ritmo diferente do resto do corpo; o corpo separado em eixos, como da cintura para cima e da cintura para baixo; outras extensões do corpo que estão para além dele. Tal possibilidade

sinaliza para uma constante construção e desconstrução de uma imagem corporal, conforme sugere Guillen (2008-2010).

Voltemos então à bailarina Silvia e à sua percepção de imagem. Ao referir-se à utilização do espelho como parte imprescindível do aprendizado e técnica do *ballet*, ela enfatiza a necessidade de utilização dele como instrumento de autoconhecimento e identificação. Ela aponta, porém, que na realidade “ancoramos este conhecimento em uma imagem que está fora do nosso corpo. É o reflexo ou a cópia, mas não é ele propriamente dito. É uma cópia que apresenta apenas o exterior (...) o uso do espelho reforça a primazia de um imaginário estético ideal” (p. 66). Pode-se observar nessa referência o engodo da imagem, a ilusão da veracidade e da confusão entre a imagem, o “eu” e o “sujeito”.

Silvia (p. 78) também fala sobre a música em seu processo de reabilitação após o AVC:

A música sempre fez parte do dia a dia de minha família, cresci ouvindo o meu pai improvisar ao piano, meu irmão estudar violão, ambos ao som de um metrônomo (...). Ao organizar um padrão de movimento, o sistema nervoso responde a uma ideia de movimento (...). Recordo-me também de ter crescido no mundo do ballet, onde os passos vinham sempre subordinados a uma melodia e um ritmo. Vejo que como eu estava acostumada em minha vida na dança a adequar estes componentes à música, ela, agora, acompanhava minha ideia de movimento. “Cantar interno” refere-se também a um sentir interno, uma busca por um pulso interno que é próprio e específico para cada pessoa. É um olhar com os olhos da mente, um ver sem olhar, uma busca pelo reconhecimento deste impulso para a vida, que, posteriormente, procurei passar para outros pacientes de AVC.

Percebe-se que, apesar de Silvia fazer referência no início do parágrafo ao corpo e movimento associados ao plano biológico, à apreensão da música que organiza um “padrão de movimento”, no trecho subsequente há referência ao “cantar interno”, um “pulso interno”, que nos interessa diretamente e vai ao encontro das referências anteriores que sinalizam para o movimento e ritmo que atravessam o corpo de modo singular.

Tais aspectos estão também em concordância com o pensamento de Sibony (1995), ao dizer que no contexto da dança há um movimento, um deslocamento que se articula a uma música interna e também ao Outro. Esse movimento em direção ao desejo de dançar não se dirige a um corpo ideal, mas, em primeiro lugar, em direção à vida. Na possibilidade de acessar uma memória sonora, mas sobretudo um certo ritmo que diz de um balanceio do corpo, do que aparece enquanto marca, escrita, no corpo, é que se coloca a possibilidade de, aos poucos, se “reabilitar” esse corpo.

No que concerne à pulsão escópica, “o olhar se apresenta a nós sob a forma de um estranho contingente” (Lacan (1964[1973]), p. 69). Ver não é a mesma coisa que olhar. O “eu” (*moi*) está do lado do reconhecimento (de se reconhecer), o que implica a necessidade de olhar e de criar uma ligação entre o que se vê e o que queremos ver. Essa ligação demonstra o paradigma segundo o qual, no nível da pulsão escópica, não é o objeto perdido que está em causa, mas o desejo do Outro. Na dança, é o colocar-se em cena do corpo que se dá a ver e é nesse olhar que o bailarino se vê sendo visto.

Na cena da dança, há sempre um “olhar” que está em questão: a coreografia que foi escrita, imaginada e posteriormente é observada nos movimentos dos bailarinos; o próprio bailarino que vê sua imagem no espelho e faz gestos em busca de um movimento supostamente ideal; o público que olha e através do qual o bailarino é visto. O corpo se coloca em cena por meio de um diálogo com o Outro.

Sibony (1995, p. 199) contribui com a ideia de um triângulo presente na cena da dança: o corpo dançante, o público e o Outro. Nesse triângulo há efeitos de espelho:

Ele simboliza todo modo de *se reconhecer*, de se imaginar sem se reduzir à essa imagem, de ser projetado por esta imagem para um olhar que lhe reconhece, mas que lhe faz atravessar para ser reconhecido por si próprio e encontrar um lugar em um trajeto imaginário.⁵⁹

Ainda no que concerne à dimensão do olhar, objeto da pulsão escópica, é importante ressaltar a esquizo sublinhada por Lacan (1964[2008]) entre o olho e a visão, entre o que vemos e o que nos olha. Sabemos que como *objeto a*, não há no campo do olhar algo que se possa ver e é do ponto de enlace sujeito-Outro que o circuito pulsional é aqui referido. É por ver-se sendo visto que se pode adquirir um contorno próprio, conseguindo assim sustentar-se falicamente no corpo que faz Um.

Quando Silvia escreve sobre seu processo de reabilitação após o AVC, há várias referências que falam da marca do “olhar”, como, por exemplo, o vídeo anexo à tese (MOMENTO, 2010). O vídeo se inicia com a coreografia “Luto”, executada pela bailarina Danielli N. Mendes. Esta se posiciona em cena, mas logo na sequência aparecem algumas imagens de Silvia, a primeira uma foto dela quando bebê. Em seguida, vemos várias fotos nas quais podemos observar o desabrochar de uma bailarina que desde pequena já acenava para um grandioso talento. A imagem de Danielli retorna e a coreografia se inicia com uma fala, na

⁵⁹ Tradução minha.

voz da bailarina, sobre como a dança e a vida ainda pediam um link até então impossível. Ao guardar as sapatilhas com apenas uma das mãos e amarrar os cabelos, há uma narração acerca das dificuldades do andar e da privação de coisas tão preciosas, o que está também colocado no formato de texto na tese de Silvia “estar provida de me mover como me movia antes me é muito caro no momento”.

A bailarina em cena conta de seu próprio início no universo da dança permeado de collants, meias e acessórios e uma mãe que lhe referia a necessidade de emagrecer e ter postura. Ela continua executando alguns exercícios e ouvimos ao fundo a canção “Ciranda da bailarina”, de Edu Lobo e Chico Buarque, que remete a um mundo ideal no qual todos têm “defeitos”, menos a bailarina. Paralelamente, um telão ao fundo mostra imagens de exercícios de *ballet* com adultos e crianças. Imagens de momentos coreográficos de Silvia também são mostradas.

Há diversas falas de Silvia, enunciadas na voz de Danielli, e combinadas com movimentos desta, como por exemplo: “Carrego o peso de meio corpo diariamente”. “É paradoxal viver ao mesmo tempo o luto do que morreu e celebrar o fato de continuar vivendo”. “A sensação do nada”. “O não tempo, o não existir, o não espaço, o não corpo”. (MOMENTO, 2010) Em meio a essas falas a bailarina faz movimentos simulando esse peso de meio corpo, mas também trazendo o outro lado numa tentativa de fazê-lo existir.

A bailarina vai executando movimentos com o peso de somente um lado do corpo e diz da incrível capacidade de adaptação do ser humano comparado, por exemplo, também ao que está além do já dado, do pré-determinado. Recorre ao exemplo do rato em uma gaiola (alusão aos experimentos de Skinner) e na tela lemos: “ficar em pé sobre as patas traseiras não faz parte do desenvolvimento motor do rato”, aludindo assim à capacidade do rato aprender um comportamento após a necessidade de pressionar uma barra para buscar água.

Na sequência, vemos o início do processo de reabilitação de Silvia em Zurique (outubro de 2009 a janeiro de 2010), juntamente com seu projeto com outros pacientes. Uma das frases proferidas ao final desse percurso foi “Acho que daqui para frente vou querer criar a minha própria dança”. E, a partir disso, a escolha já havia sido feita.

Frente à escolha de voltar à cena, na sequência segue-se a apresentação do solo de Silvia, a coreografia “Novo Cisne”, em Zurique (dezembro de 2009). O vídeo finaliza com a apresentação da coreografia “Brain Game” (fevereiro de 2010, na Basileia), composta por Silvia e outros bailarinos.

O vídeo de Silvia permite acompanhar visualmente o processo de reconstrução da bailarina. Num primeiro momento, é do lugar de espectador que Silvia consegue olhar para a dança. Foi necessário escrever uma coreografia para outra bailarina falando de seus conflitos sobre o corpo, que se apresentava fisicamente limitado após o AVC. Posteriormente, ainda sob a ótica do espectador, Silvia propõe um projeto com outros pacientes de AVC e utiliza a dança como veículo. Tal percurso abarcou a possibilidade do olhar de espectador para além daquele que busca um suposto ideal de perfeição dos movimentos. Era preciso um novo olhar, que pudesse dar sustentação ao seu próprio corpo com limitações físicas, incluindo a possibilidade da dança no novo contexto. “Talvez a consequência natural da reabilitação seria assumir a minha opção primeira: a de sempre retomar a dança” (p. 91).

Outro aspecto de destaque em relação à dimensão do olhar, do que se dá a ver, são as três páginas pretas que Silvia insere em sua tese, fazendo referência aos três dias em que esteve coma. Foi necessário algo que transpusesse a escrita e que oferecesse uma imagem da tentativa de representação de um luto que se colocava em cena. Ao contrário da página em branco que abre possibilidades para que algo seja colocado, escrito, desenhado, ao escolher o preto o acento se coloca na impossibilidade, na falta de espaços e lacunas que o corpo amorfo do coma convoca. É da impossibilidade frente ao Real que toca o corpo que se trata? Da impossibilidade do sujeito diante da impotência de um corpo sem vida? Na sequência das páginas pretas segue um pequeno texto com tom poético que Silvia escreve alguns meses após o AVC e, posteriormente, insere em sua tese. Nesse texto ela utiliza vários pontos de reticências ao longo de algumas frases. Trata-se de uma suspensão, de reticências que, após um período em que nada se podia dizer e escrever, abrem possibilidades, algo que pode ser dito, lido, dançado...

Antes do *acidente* Silvia se interrogava sobre as imposições e ideais estéticos do mundo do *ballet*. Contudo, após o AVC, essas são as primeiras coisas que ela busca, as quais também a impedem de reconhecer sua própria imagem no espelho. “Junto a questões relativas à autoimagem, que surgiram na minha relação atual com o espelho, fui percebendo outros resquícios em minha forma de pensar o corpo e o movimento que, sugiro, sejam também herança de uma experiência de dança dentro da técnica clássica” (p. 68).

Silvia acrescenta outra reflexão sobre a imagem do corpo que, segundo a compreensão psicanalítica, é uma imagem que não se limita ao que é possível de se ver: ela nos diz de uma imagem interna, consciente e inconsciente, e que concerne às marcas sobre o corpo do sujeito: “(...) estas marcas impressas em meu corpo fizeram com que na realização

dos movimentos que compunham exercícios fisioterápicos e de reabilitação eu tivesse uma obsessiva e compulsiva procura por esta tão almejada perfeição” (p. 70). Assim, Silvia faz um destaque especial para o circuito do olhar colocado em questão após o atravessamento do AVC.

É na junção da possibilidade de olhar outros corpos que se movimentam e dançam não embasados e sustentados por um ideal físico e de movimentos considerados esteticamente perfeitos, além do outro que olha e vê em Silvia a possibilidade e a potência não só de um corpo com limitações físicas, mas de uma bailarina, de um desejo de bailarina, que foi possível que ela mesma pudesse se ver e se reconhecer. Com isso, é na possibilidade de escrever uma outra história, e uma outra dança, que Silvia pôde ser vista e se ver inscrevendo-se assim novamente no mundo da dança. “Logo, em minha reabilitação, estavam juntas a Silvia intérprete, criadora e professora de dança” (p. 79). Um enlace, portanto, do campo do olhar, do que se vê, do que é visto e do que se reconhece visto; da voz, naquilo que a convoca/invoca ao retorno à cena; e do que se pode escrever/inscrever com isso.

Mas há sempre um conflito, uma contradição entre o corpo e o Outro corpo, a saber o corpo ideal, e um questionamento desse corpo ideal, não sem a busca de um outro ideal. O sujeito busca, sobretudo, outras maneiras de viver e se re/inventar, sempre em busca de uma nova eu dança (*moi e je*), como a bailarina Silvia nomeia.

É da possibilidade de transpor os limites de uma técnica, não só no que fica restrito ao “dançar conforme a música”, como é o caso de formações tradicionais de dança, conforme referido por Silvia (p. 48), que algo do sujeito pode ser colocado. “O que hoje percebo que já se esboçava dentro de mim, o caminho entre o clássico e o contemporâneo, foi provocado a fôrceps” (p. 70).

Em sua tese, Silvia refere também sobre a possibilidade da inserção da Educação Somática⁶⁰ no campo da Dança, o que aparece como uma renovação de ideias no campo. Fortin (1999) destaca três aspectos importantes da entrada da Educação Somática na Dança – melhoria da técnica, prevenção e cura de traumas e o desenvolvimento de capacidades expressivas – por meio das quais é possível um conhecimento do processo do movimento, das partes do corpo envolvidas, e que permite respeitar e trabalhar os limites corporais em seus aspectos sensoriais, cognitivo, motor e afetivo. Tratam-se de possibilidades de movimentações e improvisações que ultrapassam ideais estéticos. O corpo é convocado a

⁶⁰ Referida no primeiro capítulo.

dançar não pela música que escuta, mas é um algo a mais que entra em jogo. Trata-se de romper sentidos pré-determinados na criação do novo e singular que pode tocar o sujeito em busca do seu próprio movimento, é da pulsão invocante que se trata, o que convoca e invoca o sujeito.

Diante de um espelho que se despedaça para um sujeito, diante de um “não corpo”, um “não espaço”, conforme nomeado por Silvia (p. 61), é como se a sustentação corpórea, o tónus – que oferece ao Outro – tivesse fracassado. Isso força uma urgência na passagem da identificação imaginária de um ideal para uma singularidade do pulsional inscrito em um corpo. A imagem no espelho não é mais reconhecida, o que revela a não correspondência à referência narcísica anterior, o eu ideal com o qual o sujeito se identificava. Aqui também é necessário olhar para o par eu-Outro como suporte de identificação imaginária, ideal do eu, no qual o sujeito se vê sendo visto, que na dança é um ponto de extrema relevância: dar-se a ver, o que se pode apresentar, o ideal que se expõe aos olhos do espectador.

Como já mencionado anteriormente, é o corpo pulsional que está em jogo. O que se considera após o AVC, portanto, não é somente um corpo a ser reestabelecido, mas um sujeito que deverá se posicionar frente a tal “acidente”. O corpo é convocado, e nesse caso, convocado a dançar para além da música que se escuta. É preciso encontrar a “própria dança”. “Apesar da insatisfação com a imagem que via no espelho, certamente uma comparação com a figura que me acostumei a ver refletida enquanto dançava, a lembrança desta imagem podia me ajudar na recuperação” (p. 67). A voz que está na fala é diferente do corpo que fala. Ela não fala do mesmo modo que o corpo fala e, para isso, é preciso escutar uma outra música, uma invocação não pela música normalmente ouvida. Em referência a isso, por meio de uma percepção sutil e ao mesmo tempo que lhe possibilite um laço com a vida, Silvia escreve: “‘Cantar interno’ refere-se também a um sentir interno, uma busca por um pulso interno que é próprio e específico para cada pessoa” (p. 78).

É com o acento nesse posicionamento do sujeito frente à dança e à vida, que continuaremos nosso diálogo “Dança e Psicanálise”. Assim, o próximo capítulo se delineia no percurso de possibilidade de leitura pela Psicanálise de um sujeito em busca de sua *própria dança*.

CAPÍTULO 3

COREO/GRAFIA, CALI/GRAFIA, (AUTO)BIO/GRAFIA: ESCRITAS NO/COM O CORPO COMO POSSIBILIDADE DE UMA (RE)INVENÇÃO

Vejo este trabalho como parte de um processo de reabilitação pós-AVC. Um AVC é um evento imensamente significativo na vida de uma pessoa, mais ainda quando esta pessoa faz uso de seu corpo como instrumento de trabalho. Tendo que rever e refazer algumas das mais importantes opções da minha vida, escolhi refazer a mais crucial de todas que é a de continuar a fazer da dança o centro da minha existência (Silvia, p. 91-92).

O percurso do doutorado, que resultou no texto escrito por Silvia, é ressaltado por ela como incluído no processo de reabilitação pós-AVC. Diante de um *acidente*, ela se vê forçada a parar de dançar, forçada a fazer uma pausa em sua coreografia, apresentando então uma necessidade de escrever uma caligrafia a partir de sua experiência. Passa de uma escrita pelo corpo a uma escrita que integra a letra e seus efeitos de borda⁶¹. Ela conta sobre suas dificuldades a um Outro com a hipótese que esse pudesse ler/ouvir, o que constitui para ela uma possibilidade de se re/inventar. Com isso, através de um meio já conhecido e do contato com outras pessoas que exprimiram interesse em se reconstruir e retomar suas atividades após um evento traumático, Silvia se coloca progressivamente em movimento, o que abre, aos poucos, possibilidades de retornar à cena, de continuar a fazer da dança o centro de sua existência.

Com questionamentos que delineavam tentativas de mudanças diante de uma dança que parecia muitas vezes sem sentido, Silvia, ao se ver confrontada com o AVC, diz de uma imposição que a convoca a colocar em prática o que antes ainda poderia ficar no campo da teorização, uma necessidade descrita como uma obrigação de integrar suas inquietudes à sua vida.

Falemos agora da palavra coreografia na Dança. De origem grega (χορογραφία; χορεία "dança" e γραφία "grafia", "escrita"), esse termo surge na dança em 1700, no âmbito da corte de Luis XIV (TRINDADE, 2008). O termo foi utilizado para nomear um sistema de

⁶¹ O conceito de letra será abordado posteriormente, mas é importante ressaltar que a referência aqui é ao estatuto do AVC como o que produz marcas e que, diferentemente do sintoma não se dissolve pelo ciframento de sentido. Trata-se de uma escrita no real com ressonâncias que impulsionam a reinvenção de uma borda.

signos e grafos, uma espécie de notação da dança capaz de se transpor para o papel, uma escrita do repertório do *ballet* da época. É interessante observar a localização inicial da coreografia no campo da Dança para se referir à grafia possível de ser delineada em um papel, uma partitura da dança, o ato de escreve-la. Nepomuceno (2014) informa que para o compositor das danças era utilizado o termo mestre de *ballet*, *maître de ballet*, e que essa nomenclatura se manteve até o advento da dança moderna, a partir da qual aboliu-se o termo e no lugar passou-se a utilizar a nomenclatura “coreógrafo”. A coreografia ultrapassa, portanto, uma conotação de registro no papel, passando a nomear o criador da dança, o coreógrafo. “Não se sabe ao certo quando o termo que deveria nomear a ação de escrever a dança acabou por definir também a ação criativa, bem como os produtos dela derivados – as próprias danças (...)” (Ibidem, p. 142).

Assim, a coreografia, seja em sua forma de escrita no papel, seja na produção elaborada pelo coreógrafo, ou na dança executada pelos bailarinos que dançam uma coreografia, remete sempre a uma escrita, ao que poderíamos acrescentar também possibilidades de leitura. Diante do que se escreve supõe-se uma possibilidade de algo que se possa ler.

No caso de Silvia, as marcas impressas no corpo, sejam elas marcas de uma formação pautada no *ballet* clássico durante muitos anos, sejam as marcas que o corpo sofre após o AVC, conduzem à necessidade/possibilidade de uma nova escrita coreográfica, de um outro modo de estar na dança. É com essas escritas no corpo que Silvia pode pensar outras formas de escrever com o corpo. Tais delineamentos apareciam no início do relato de seu percurso, sintetizados em alguns questionamentos: “Como todos esses anos trabalhando com a dança poderiam me ajudar na construção deste novo corpo? Como poderia me apoiar na consciência e percepção corporal adquirida através de anos de formação e treinamento em dança?” (p. 24).

Nossa hipótese é de que no percurso relatado por Silvia a questão da escrita apresenta-se como crucial. Ou seja, diante de uma ruptura que desorganiza o sujeito frente à sua imagem e da impotência de um corpo, no que diz respeito à capacidade de execução de movimentos, diante daquilo que passa a pesar em “meio corpo” (p. 59), era preciso escrever uma nova dança, uma nova história que permitisse uma borda, um contorno para aquilo que Silvia vê “esvair-se” (p. 61) diante dos olhos. Esse percurso, por meio da dança, de modos de escrita refere-se também a circuitos daquele que escreve e aquele que se supõe como leitor, ressoando e incluindo assim aquele que olha e o que é olhado. Tais aspectos se apresentam como a inovação, a re/invenção que lhe permitiu fazer uma ligação entre sua vida e sua dança,

de se sustentar como sujeito e de continuar no mundo da dança. Trata-se da possibilidade de criar uma ligação que permite uma elaboração simbólica, uma sustentação de uma imagem e também de um tipo de saber-fazer em relação com o Real.

A necessidade colocada de se incluir enquanto sujeito de pesquisa e contar sobre seu percurso resulta na escrita da segunda parte de sua tese, uma escrita endereçada a um outro que pudesse ler. Tal escrita, como um relato, nos é apresentada em primeira pessoa, um relato de experiência que diz, portanto, de uma proposta autobiográfica.

A escrita coreográfica é também ressaltada por Silvia: escrever para uma outra bailarina para que esta pudesse executar uma dança com seu corpo e transmitir um dizer acerca do luto vivido. A escrita de um projeto que se apresentava como uma escrita de exercícios através da dança também foi parte do percurso relatado. E, ao final dele, foi possível escrever uma coreografia que pôde incluir Silvia, uma escrita com o corpo que permitiu um novo contorno. Com isso, a (re)construção de uma imagem também permitiu se ver e se reconhecer no espelho, um olhar que incluiu ser olhada. Tal processo de escrita, aos poucos, permitiu algo que se escreveu não só com o corpo mas no corpo e proporcionou não somente a sustentação de uma nova imagem no espelho, mas também reescreveu sua própria história enquanto bailarina. O *link* referido anteriormente como não existente – entre a dança e a própria vida – mas tão necessário, se fez.

O relacionamento privilegiado com o meio artístico, tanto a nível de conhecimento quanto de reconhecimento, que agrega saberes e olhares muito peculiares, também contribuiu sobremaneira em um percurso nomeado como uma “volta à cena” e de continuidade do lugar identitário de “ser bailarina”.

Na crise, o sujeito é lançado numa temporalidade que é fora da história, momento em que desaparecemos sem morrer. Na crise se perde a razão, se está fora do eixo, fora de si, a verdade do sujeito vacila. Experiência de um limite, é quando se instala um estado inédito, pois o conhecido está ausente e o estranhamento se faz (MURCE FILHO, 2006, p. 108).

O trecho supracitado representa bem os efeitos descritos por Silvia (p. 61) após o AVC. “O não tempo... o não espaço... o não existir... o não corpo...”, nomeando um estranhamento que descreve uma experiência limite, um desaparecimento que sinaliza para o não existir e para a falta de uma consistência que pudesse ser representada por uma imagem de corpo. O “fora do eixo” também é referido por Silvia num sentido mais literal, no que concerne ao universo da dança, quando faz menção a um corpo “assimétrico” (p. 66). Mais do

que um fora de si, é a necessidade de que, a partir de um corpo impotente em sustentar o seu próprio eixo, naquilo que carrega como o peso de meio corpo, um novo *eixo* fosse criado e sustentado.

Frente a um atravessamento que marca o corpo diretamente, é necessário se haver com tais marcas para ultrapassá-las, para escrever uma outra coisa. É de um desenlace que se trata, de uma falta de sustentação pela imagem que provoca uma ruptura de ideias nos quais o sujeito se alicerçava. Um atravessamento Real provoca algo que é abalado, sobretudo no campo do Imaginário, da imagem que permite ter/reconhecer um corpo. Era necessário que, num movimento *a posteriori*, esse limite de uma vivência do “quase morrer” e de seus efeitos provocados, pudessem dar espaço a “estratégias de sobrevivência a este novo tempo e manejando esta nova velocidade” (p. 60).

Diante de um atravessamento do Real, Silvia nos diz da necessidade de criar algo que pudesse refazer e reinventar um *equilíbrio*, uma sustentação que pudesse promover um novo enlace dos registros do Real, Simbólico e Imaginário. Ela nos diz, no seu percurso escrito, de um novo modo de ver a dança e de dançar. Diante do impossível o sujeito é obrigado a responder com um significante novo (DIDIER-WEILL, 2010, p. 157).

3.1 ... *Les points de suspension* – “O não tempo... o não espaço... o não existir... o não corpo”... uma experiência traumática

O não tempo...

...o não espaço...

...o não existir...

...o não corpo...⁶²

Concernente à questão da ruptura a que Silvia se refere na segunda parte de seu texto, após o AVC, é importante destacar, mesmo que brevemente, o conceito de trauma em Psicanálise. É o significante que emerge após o *acidente* que vai constituir o trauma – “O que realmente vale a pena dizer? Ou dançar”? (Silvia, p. 59).

A palavra trauma foi emprestada do grego, o termo se refere a uma experiência de lesão corporal, algo que faz efração (MIJOLLA, 2002). No âmbito da Psicanálise, o termo adquire uma outra conotação, sai da perspectiva somente do que alude ao físico, ao corpo biológico, para uma referência, a partir de Freud, de trauma psíquico.

⁶² Referência ao texto de Silvia. Mantenho aqui a forma do texto como Silvia inseriu em sua tese (p. 61), e que tem como título “A cortina se fecha” – marcando o ponto de início da segunda parte de sua tese, momento após o AVC. Escolho manter este formato justamente considerando os três pontos inseridos na descrição das palavras e em sua representação como aquilo que fica em suspenso, como “*les points de suspension*”, segundo a descrição dos três pontos (reticências) em francês. É justamente de uma suspensão que se trata, de palavras soltas, de coisas soltas que aos poucos vão sendo enlaçadas em uma possibilidade de contorno.

Freud (1896[1996]), ao iniciar o trabalho de tratamento com pacientes histéricas, associa o trauma com um evento que corresponderia à etiologia dos sintomas histéricos. Nesse sentido, o tratamento deveria ser orientado para que uma cena traumática pudesse ser identificada, o que ressoaria diretamente na resolução dos sintomas. Com os avanços do método catártico para a associação livre, técnica desenvolvida a partir do trabalho com as pacientes, Freud abandona o recurso da hipnose. O trauma passa a ser pensado em dois tempos: o primeiro seria o momento do evento ocorrido e marcado para o sujeito; o segundo seria o momento pelo qual, por meio de alguma vivência atual, haveria uma ressignificação do primeiro evento ocorrido, e isso se configuraria de fato no trauma. Há, portanto, uma mudança importante em relação à compreensão do trauma em Freud: não se trata mais de um evento que se configura como traumático, mas de sua lembrança, *a posteriori*, um só depois, que adquire estatuto de traumático após um processo de ressignificação do evento ocorrido.

A partir de 1900 o entendimento em relação a um evento real ocorrido na vida do sujeito, que poderia em um segundo tempo ocasionar um trauma, adquire outra significação. Freud, por meio do trabalho clínico, percebe que não era necessário que tivesse havido um evento, uma cena real, para que houvesse o trauma. Trata-se da possibilidade de incluir a fantasia nessa compreensão. Freud abandona assim a busca de uma causa etiológica para a histeria no sentido de uma cena traumática.

Ao incluir a discussão acerca do princípio do prazer⁶³, bem como sobre a pulsão de morte, o trauma é entendido como aquilo que escapou do escudo defensivo do sujeito e a compulsão à repetição está associada ao fato de se repetir o que não se inscreveu como traço mnêmico (FREUD, 1920 [1996]).

Durante o desenvolvimento da teoria freudiana e também lacaniana, o termo “trauma” foi revisto e reconsiderado desde algo que fazia referência a uma coisa externa que toca o sujeito, até o conceito de um evento contingente e singular que revela o Real deixando uma marca com a qual o sujeito pode ou não fazer algo.

No seminário “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, Lacan (1964[2008]) apresenta uma aproximação do conceito de trauma com o de Real a partir do inconsciente tomado em sua concepção lacunar. Na aula do dia 12 de fevereiro de 1964, Lacan trabalha com um dos quatro conceitos destacados por ele como fundamentais da

⁶³ Para demais informações acerca do princípio do prazer consultar textos de Freud: “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental” (1911[1996], p.231-244) e “Além do princípio do prazer (1920[1996], p.11-75).

Psicanálise⁶⁴: a repetição. Para tanto, os termos “*tiquê*” e “*autômaton*” são emprestados do vocabulário de Aristóteles para fazer referência a dois tipos de repetição. Sobre a *tiquê*, “nós a traduzimos por *encontro do real*” (Ibidem, p. 59), ou seja, o que está além do retorno, da insistência de signos que são comandadas pelo princípio do prazer.

A função da *tiquê*, do real como encontro – o encontro enquanto que podendo faltar, enquanto que essencialmente é encontro faltoso – se apresenta primeiro, na história da psicanálise, de uma forma que, só por si, já é suficiente para despertar nossa atenção – a do traumatismo (Ibidem, p. 60).

Sobre o *autômaton*, trata-se da repetição automática, a rede de significantes, o retorno do recalcado. Contudo, a ideia de trauma está associada ao encontro com a falta, com a *tiquê*. “Não é notável que, na origem da experiência analítica, o real seja apresentado na forma do que nele há de *inassimilável* – na forma do trauma, determinando toda a sua sequência e lhe impondo uma origem na aparência acidental?” (Ibidem, p. 60) Esse modo de compreender o Real e a repetição acresce, por consequência, a noção de inconsciente para além de um simples lugar de depósito de conteúdos recalcados. Ou seja, acresce a possibilidade de compreendê-lo como produtor de sentidos, uma construção que se dá no momento da enunciação, e a compulsão à repetição como aquilo que demanda algo novo.

O *autômaton* é a rede de significantes que se repete, ou seja, o sintomático, uma insistência de signos comandados pelo princípio do prazer, compulsão à repetição. Mas nessa “repetição demanda o novo” (Ibidem, p. 65), remete ao Real, algo inassimilável, a *tiquê*, articulando-se assim ao conceito de pulsão de morte, de gozo e trauma. Retorna-se a algo impossível de encontrar e que por se tratar do inassimilável do simbólico, do faltoso, impulsiona e determina o desejo. A repetição remete a uma rememoração, porém, não de um evento ocorrido, de uma lembrança, mas exatamente marcando o ponto do que não se consegue alcançar. Diante do inassimilável, do impossível de se dizer, resta ao sujeito criar algo, construir um saber.

Silvia nos conta por meio de seu texto escrito sobre a tentativa de se haver com uma situação traumática que foi a ela imposta. Diante de um trauma, o sujeito não dispõe de nenhum saber para se confrontar com o que é atravessado, não há possibilidades simbólicas de respostas. Essa é a razão pela qual é necessário encontrar maneiras, que não estão ainda “prontas”, para continuar a viver, a dançar. Ela escreve sobre o AVC como um trauma para

⁶⁴ Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise destacados por Lacan são: inconsciente, repetição, transferência e a pulsão (LACAN, (1964[2008]), p. 20).

ela, um momento de ruptura, uma irrupção do Real diante do qual ela descreve uma obrigação de parar sua dança, como um momento de suspensão, um ponto de suspensão no qual ela buscará uma nova amarração possível, novos modos de se sustentar como sujeito de desejo. “O paradoxo coloca tudo em uma nova perspectiva, e a sensação que fica do coma é anestésica e tentadora” (p. 59). Apesar da “anestesia”, Silvia busca algo que a faça mover em um salto que se distancia de um lugar de vítima de um “acidente”.

Ao ser confrontada com uma contingência, questiona-se acerca do não reconhecimento de sua imagem no espelho e do avassalador que carrega o trauma empurrando o sujeito à obrigatoriedade de buscar uma nova “Eu Dança”. A falta de referências ideais faz parte do processo traumático: há não somente uma ruptura de um corpo ideal, de uma imagem que estrutura o corpo para um sujeito, mas, sobretudo, uma ruptura com o coletivo, com aquilo que enlaça o sujeito em uma referência social, “identitária”. Um evento contingente e que, portanto, não inclui o sujeito no que se refere ao desejo. Nesse sentido, o trauma é da ordem do Real.

A partir de uma contingência, algo que é fora de um sentido possível, há uma escrita por meio da qual Silvia encontra um modo singular de enlaçamento do que faz uma sustentação pela imagem e pelo simbólico, podendo lançar mão de um saber-fazer com o Real sem lei. Um certo ritmo, um tom, um estilo que permitiram a estruturação de um “tempo”, um “espaço”, uma “existência”, um “corpo”, ao que acrescentamos: de uma “bailarina”, uma “dança”, um “nome”.

3.2 Dos bastidores à cena: percursos de escritas e o circuito do olhar

O que se segue é um desabafo. Mostro aqui minhas feridas e escrevo agora do fundo do meu coração, permitindo compartilharem um pouco mais de perto o árduo processo que tenho vivido. Durante uma tentativa de domar este novo corpo para fazer uma aula de balé, sozinha em frente ao espelho, me vi obrigada a enfrentar meus mais assustadores inimigos. Fantasmas internos que conheço há muito tempo, mas nunca tive coragem nem mesmo motivo para encarar. Escolho partilhar este processo na esperança de encontrar em meu caminho pessoas com a sensibilidade e a subjetividade necessárias para dar a merecida validade ao que tenho para dividir (Silvia, p. 59).

Sobre os “fantasmas internos” citados acima, não podemos deixar de lembrar o conceito de *êxtime* cunhado por Lacan, um neologismo que sinaliza para um íntimo (des)conhecido, um íntimo estranho como um externo de si mesmo, exterior e íntimo, por isso

êxtimo. Tal conceito parte das discussões anteriormente apresentadas por Freud, sobretudo no texto “*Unheimlich*”, “O Estranho” (1919[1996]), no qual lemos a sustentação da ideia de uma certa estranheza familiar experimentada pelo sujeito em seu corpo, como constatado nos casos de histeria inicialmente discutidos por Freud. Lacan esclarece a questão do corpo enquanto algo que se constitui para o sujeito no âmbito do “ter” e não de “ser” esse corpo. Com isso, a estranheza, o familiar/estranho remete às experiências vividas no corpo.⁶⁵

Ainda sobre a referência acima, apesar de lermos no texto de Silvia uma escrita que desde o início utiliza uma linguagem em primeira pessoa, é a partir dessa referência que o texto inicia a segunda parte, conforme divisão de Silvia, e que a narrativa destaca-se como um texto no qual a autora conta sobre si e sua experiência, momento em que podemos acompanhar um percurso no sentido mais autobiográfico.

Na primeira parte do texto há várias referências em primeira pessoa, já que os questionamentos iniciais de Silvia são feitos a partir de uma experiência vivida e experimentada enquanto bailarina. É por meio de sua experiência e vivência, de uma posição de bailarina que ela traz investigações teóricas que embasam e sustentam suas hipóteses e questionamentos. Contudo, é a partir de um atravessamento contingente que a segunda parte da tese é delineada: uma outra posição, que demanda recursos que ultrapassem o âmbito teórico, exige que se busquem contornos possíveis. Devido à sua formação no universo da dança, é nesse universo que Silva encontra os recursos através dos quais foi possível sustentar a retomada da dança, da vida. Alguns desses recursos aparecem no trecho abaixo:

Como bailarina me foi ensinado que se aprende fazendo, experimentando, repetindo inúmeras vezes cada gesto, movimento, frase coreográfica. E neste fazer, pensar como re-fazer, refletir no que foi feito, nos apoiamos em conceitos e princípios da teoria que dá suporte às técnicas de dança. E não é este mesmo processo, a repetição consciente, que se impôs para mim na recuperação pós-AVC? Claro que a situação atual é diferente, pois é uma retomada da dança da vida, não da dança somente cênica. E nesta trajetória toda a minha vivência por anos a fio na dança tem me ajudado (p. 108).

Em consonância com os aspectos ressaltados por Silvia, Didier Weill (2010, p. 59) fala da diferença entre andar e dançar: no primeiro caso há um direcionamento preciso, não é possível perder de vista a direção; já aquele que dança, “ele também vai para toda parte, mas ele não é guiado, como o andar, por um ponto que não se perde de vista, porque se ele dança é ‘a perder de vista’, ele é orientado por um ponto que não é visível” (tradução minha).

⁶⁵ Para mais informações, consultar Freud (1919[1996]) e Lacan (1959-60[2008]).

A escrita se faz presente de modo muito caro no percurso aqui relatado. Trata-se o tempo todo de um trabalho no qual o sujeito imprime uma escrita que lhe é própria: a dança enquanto uma coreo/grafia, um tipo de grafia, de escrita que passa pelo corpo e, posteriormente, a caligrafia, momento em que Silvia interrompe sua dança e se põe a escrever sobre tal processo, uma escrita autobiográfica. Diferentes modos de escrita que se entrelaçam e permitem sua retomada no mundo da dança, marcando sua posição única, singular, no universo da dança.

Tendo em vista o discutido até agora, propomos a seguir algumas considerações sobre o conceito de escrita em Psicanálise, bem como a relação entre esse conceito e o corpo. Apresentamos algumas referências a fim de localizar o leitor acerca desse conceito, considerando e destacando pontos de interesse que possibilitem abordar as hipóteses destacadas na discussão do caso de Silvia.

3.2.1 Escrever no/com o corpo

Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada, te escrevo dura escritura (Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 12)

Confio no que meu corpo já experimentou. Ele sabe de tantas coisas, mas ainda assim às vezes me assusto com suas respostas. Se peço a ele para lembrar de como se realiza determinados movimentos, sinto ativar e me conectar a canais mentais e corporais aparentemente desconhecidos (Silvia, p. 107).

O corpo experimenta, e desse modo *sabe de tantas coisas...* experiências através das quais é marcado, e assim, por traços, rastros e apagamentos, memória e letra se fazem presentes por meio de articulações que serão delineadas por diferentes escritas.

A escrita é algo muito privilegiado desde o início da Psicanálise, começando com as descobertas e investigações freudianas acerca dos sonhos, como aqueles que poderiam ser decifrados, até a escrita que o sujeito desenvolve da própria história. A referência à escrita e à memória pode ser identificada já no início da teorização freudiana, como em 1896 na célebre Carta 52, dirigida ao seu amigo e interlocutor Fliess. Nessa carta, Freud (1896[1996]) fala sobre a formação do aparato psíquico por um processo de estratificação, ou seja, em camadas: “(...) estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços de memória estaria sujeito, de tempos em tempos (...) a uma retranscrição” (Ibidem, p. 281). Desse modo, os traços mnêmicos, ao atravessarem tais camadas, passariam por um processo de rearranjo.

Freud aponta a possibilidade de remodelação dos traços, ou seja, a escrita da memória como algo que se dá a partir de inscrições e retranscrições.

Freud propõe que há no mínimo três tipos de transcrições envolvidas no sistema da memória: signos de percepção, inconsciência e pré-consciência. Assim, o conteúdo perceptivo só se tornaria consciente após percorrer os sistemas de memória e sofrer reordenações. Vemos nessa ideia a possibilidade de se pensar uma série de traços inscritos no psiquismo que permitem inscrições e reescritas e, portanto, a memória em referência ao que se desdobra em vários tempos, não se fazendo presente de uma só vez: “os sucessivos registros representam a realização psíquica de épocas sucessivas da vida” (Ibidem, p. 283). Os efeitos destes traços se diferenciam a partir da capacidade egóica de dominar a quantidade de excitação e transcrevê-las no formato de representações. No caso da quantidade de excitação romper a capacidade do ego de dominá-las, produzem-se marcas fora do campo das representações. A memória nessa compreensão é algo dinâmico.

Freud, no percurso de sua obra, destaca a questão da memória como o que se imprime no psiquismo como um traço, ou seja, para além de uma significação que se simplificaria no registro de uma experiência que o sujeito tenha necessariamente vivido. Traços podem ser apagados e outras lembranças podem ser criadas no lugar, as nomeadas “lembranças encobridoras”, *Deckerinnerung*, conforme referência trabalhada por Freud em um texto de 1899. Essa ideia permite pensar, por exemplo, o acontecimento traumático não em referência a algo necessariamente vivido. É possível que lembranças encobridoras surjam como reflexo da fantasia. Nesse sentido, a memória pode também ser pensada no âmbito da ficção, a partir da qual o sujeito delinea sua história.

A questão da escrita é também privilegiada no que concerne à discussão sobre o sintoma, o qual encontra um modo de se escrever, sobretudo, no que diz respeito a seu substrato no corpo e que conduz os primeiros casos de histeria estudados por Freud. No célebre texto “A interpretação dos sonhos”⁶⁶ (1900[1996]), Freud marca a importância dos sonhos enquanto escrita, uma escrita comparada à escrita hieroglífica⁶⁷ e também ao rébus⁶⁸,

⁶⁶ Apesar da complexidade teórica envolvida nesse texto, a referência aqui se dá no sentido de explicitar a importância da escrita para a Psicanálise desde Freud ao problematizar os sonhos como uma escrita por meio da qual seria possível acessar conteúdos recalçados.

⁶⁷ Hieróglifo aqui faz alusão aos caracteres utilizados em uma representação escrita, utilizados, por exemplo, nas antigas civilizações egípcias.

⁶⁸ Termo utilizado por Freud para se referir a um conjunto de figuras que configura um enigma que pode ser desvendado a partir da suspensão de significados pré-determinados. (Capítulo V – texto “A interpretação dos sonhos”).

fazendo alusão a símbolos como mensagens do inconsciente a serem decifradas, traduzidas. Ele define nesse texto os sonhos como atos psíquicos que possuem uma força propulsora, o desejo inconsciente que busca realizar-se, ou seja, os sonhos como realização de desejo. Assim, os sonhos além de portarem um sentido podem ser interpretados por meio de um método científico. O sonho seria ainda como uma via que permitiria acesso aos conteúdos recalçados. Contudo, ao mesmo tempo em que o texto freudiano propõe uma possibilidade de deciframento das mensagens inconscientes, relevando uma leitura possível, ele marca também os limites desse no que concerne ao que resiste à interpretação.

Freud também fala sobre a possibilidade de se desvendar um significado oculto num sonho, que se daria por meio do processo de associação livre a partir do relato feito pelo paciente. Há, portanto, um significado oculto nos sonhos que poderia ser desvelado. Mas apesar dos esforços para estabelecer uma teoria em torno da interpretação dos sonhos, Freud também se deparou com os limites de tal interpretabilidade, o “umbigo do sonho”, ponto em que o sonho é insondável, em que não há possibilidade de sentido, o que remete a uma marca do sujeito. Esse “umbigo do sonho” sublinharia um ponto obscuro, desconhecido, *Unerkannten*, e um emaranhado que não se pode desenredar. Freud destaca este termo fazendo alusão à ligação do cogumelo ao micélio, ou seja, uma sustentação e ao mesmo tempo algo que sugere uma potência germinativa inesgotável e impenetrável de onde brota o desejo do sonho. O umbigo se refere assim a um ponto pelo qual o sonho *nasce* e de onde brotam pensamentos oníricos numa espécie de emaranhado, mas revelando também ter um caráter obscuro.

Ainda no texto supra mencionado, no que diz respeito à elaboração dos sonhos, incluindo o relato desses como algo valioso no trabalho psicanalítico, Freud ressalta e alerta para o caráter errôneo de uma interpretação que pudesse dizer sobre o *conteúdo manifesto*, o sonho lembrado. Ele aponta para a necessidade de se olhar para os *pensamentos oníricos latentes*, o que está oculto, inconsciente. Os sonhos manifestos aparecem de forma distorcida, como *elaboraões oníricas*, já que possuem uma barreira de censura, e a decifração deles se dá por meio de um trabalho de interpretação. A interpretação dos sonhos seria então a abertura de possibilidades de sentidos amplos e não somente uma referência de uma imagem ou letra dentro de um único contexto. Ou seja, o sonho pode ser pensado como um enigma a ser interpretado, uma imagem ou letra isolada de um contexto de significação que pode se referir a um outro contexto, marcando assim uma espécie de escrita na fala que presentifica o sujeito.

Importante também é a afirmação de Freud acerca da regressão nos sonhos, uma regressão não só à infância do sujeito, mas também uma regressão que remeteria a uma infância filogenética e à possibilidade, por meio da análise dos sonhos, de acesso a um conhecimento inato, uma espécie de encontro do sonho com o mito. Por meio de um caminho regressivo os sonhos, na via da realização do desejo, produzem satisfação.

Outro texto de Freud em que a referência à escrita também é central é “Escritores criativos e devaneio” (1908[1907]1996). Nesse texto, Freud fala sobre a motivação da escrita nos escritores e seus efeitos no leitor: “de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes” (Ibidem, p. 135). Trata-se de um momento de virada, que marca uma diferença sobre a discussão proposta por Freud acerca da escrita e sua relação com o significado dos sonhos e possibilidades de deciframento. A escrita literária é encarada como uma formação do inconsciente, e assim como o sonho, o ato de fantasiar é um tipo de matéria-prima para a criação. Freud faz uma aproximação entre o trabalho criativo de um escritor, o brincar de uma criança – esta se comporta como um escritor criativo ao criar um mundo próprio – e os devaneios do adulto: uma forma de fantasiar, um enlace entre o pulsional e a possibilidade de representação, satisfação e reinvenção.

Tanto a escrita dos escritores quanto o brincar da criança relacionam-se com tentativas de elaboração da perda do objeto, na qualidade de objeto perdido⁶⁹. A fantasia é associada a uma substituição da brincadeira infantil, a criança deixa de brincar e passa a fantasiar, criar devaneios. Com isso, a obra do escritor criativo origina-se de suas fantasias. Freud não permaneceu somente na consideração da escrita como uma forma de satisfação do desejo infantil, no que diz respeito ao autor, e de uma espécie de prazer estético do lado do leitor. Outra hipótese considerada por ele é sobre outra categoria de obras que não se apoiaria em lembranças infantis para compor essa escrita, ou seja, haveria a possibilidade de criação de algo novo a partir da modificação de algo pré-existente. “Não devemos esquecer, entretanto, de examinar aquele outro gênero de obras imaginativas, que não são uma criação original do autor, mas uma reformulação de material preexistente e conhecido” (Ibidem, p. 141). Não podemos deixar de sublinhar o último trecho da referida citação: à *reformulação de material preexistente e conhecido*. No caso de Silvia, destacamos que uma nova coreografia, escrita do movimento, subentende a possibilidade de uma escrita biográfica onde ela própria é

⁶⁹ A repetição insiste na busca de um objeto que nunca é alcançado.

objeto da tese: autobiografia. Diante de um corte, de um atravessamento contingente, uma outra escrita se fez possível, não sem incluir escritas que já se faziam presentes no corpo e que tornaram-se recursos que permitiram, aos poucos, fornecer um novo *suporte*.

Outro destaque, no que diz respeito aos delineamentos freudianos acerca da escrita, é o texto “Uma nota sobre o ‘Bloco mágico’”. Nele, Freud (1924[1996], p 256) fala do “Bloco Mágico”, “pequeno invento que promete realizar mais do que a folha de papel ou lousa”, e sua relação com a possibilidade constante de armazenamento de novas inscrições no aparelho psíquico. Trata-se de uma espécie de lousa sobre a qual há uma folha transparente. Os materiais utilizados no bloco permitem que ao se escrever nessa folha haja uma pressão no material e a escrita se torna visível. Contudo, ao se levantar a folha o escrito é apagado, mas a inscrição feita permanece, mesmo que não mais visível.

Conforme a descrição de Freud:

O Bloco Mágico é uma prancha de resina ou cera castanha-escura, com uma borda de papel; sobre a prancha está colocada uma folha fina e transparente, da qual a extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ela sem estar nela fixada. Essa folha transparente consiste em duas camadas, capazes de ser desligadas uma da outra salvo em suas duas extremidades (...) um estilete pontiagudo calca a superfície, cujas depressões nela feitas constituem a ‘escrita’. (...) Querendo-se destruir o que foi escrito, necessário é só levantar a folha de cobertura dupla da prancha de cera (...). O Bloco Mágico está agora limpo de escrita e pronto para receber novas notas (Ibidem, p. 256-257).

Assim como uma lousa comum, o bloco pode ser utilizado várias vezes, crescendo, porém, as marcas dos escritos anteriores, como as anotações em um bloco de papel. Ao mesmo tempo em que traços são conservados, é possível também uma nova escrita, fazendo assim uma analogia à memória no aparelho psíquico e ao estatuto de escrita do inconsciente.

Freud utiliza o bloco também como analogia ao aparelho psíquico no sentido deste consistir-se em duas camadas: uma delas uma espécie de escudo protetor externo, que se protege contra estímulos e tem por função diminuir a intensidade de excitações que estão ingressando; e a outra uma superfície por trás da primeira que recebe os estímulos (essas camadas são associadas ao sistema perceptivo e consciente – *Pcpt-Cs*). Ao referir-se ao bloco mágico, Freud propõe a leitura da memória enquanto algo de inscrição permanente, viva, e o aparelho psíquico aberto à possibilidade de novas excitações, sem que tudo fique retido na memória mas incluindo também marcas que se fixam nesse processo de escrita. O sistema

percepção-consciente é aquele que não forma traços permanentes, comparando-se ao papel encerado. Já a prancha de cera é comparável ao sistema inconsciente: a escrita se esvai ao perder contato íntimo com esse último.

Vimos que Freud parte de uma referência do aparelho psíquico como um sistema de traços, estratificado, conforme ressaltado na Carta 52, para um aparelho que se compara a uma máquina de escrita no qual ainda há diferentes camadas em que a escrita se dá. Contudo, nesse percurso, também há o estatuto da escrita no âmbito da interpretação, da possibilidade de deciframento: vemos, desde Freud, que a escrita é destacada, sobretudo, por meio de sonhos que podem ser lidos a partir de uma lógica inconsciente sobre a qual há uma série de inscrições.

Já em Lacan, a partir da concepção de inconsciente estruturado como linguagem, ao convidar o sujeito para falar, em um percurso de psicanálise, cria-se também um espaço em que esse sujeito pode emergir como efeito de discurso. A partir dos delineamentos freudianos acerca da escrita, Lacan traz em seu ensino várias considerações sobre a temática, propondo avanços e acrescentando também vastas contribuições com o conceito de letra.

Já na constituição do sujeito na relação entre o choro do bebê e a intenção atribuída por um Outro a ele, há uma leitura que se coloca em questão e, a partir da leitura de um Outro, há um retorno para o sujeito do que é percebido, do que é lido dessa relação e que será inscrito, articulação portanto da linguagem ao corpo.

Nos comentários do famoso conto de Edgar Allan Poe, “A carta roubada”⁷⁰, feitos no Seminário que leva o mesmo nome, Lacan (1955 [1998], p. 13-66) mostra a escrita numa perspectiva de articulação a uma lógica significante, ao conceber o inconsciente a partir de sua estrutura de linguagem. Surge o significante “*lettre*”, que tem o significado tanto de letra quanto de carta em francês, e Lacan marca com isso uma preocupação especial com o significante descolado de um significado único, ou seja, o modo como o significante produz efeitos à revelia de um significado único, já que no conto a carta possui um valor que transcende o da comunicação. Lemos no conto que cada personagem almeja ter ou encontrar a

⁷⁰ De modo bastante sucinto, apenas para situar a referência, esse conto fala de uma das aventuras do famoso detetive Dupin, ao investigar o roubo de uma carta acontecido dentro dos aposentos reais. A carta, de conteúdo comprometedor e endereçada à Rainha por uma pessoa com quem ela mantinha relações (e que por isso mesmo deveria permanecer escondida do rei), é subtraída da mesa dela, supostamente pelo Ministro D. Após diversas tentativas sem sucesso de reaver a carta, feitas pelo chefe de polícia G e seus homens, este resolve pedir ajuda ao detetive Dupin. Vale a pena ler o conto para saber o final desse mistério. Para mais informações relacionadas à presente tese, consultar Lacan, (1955[1998], p. 13-66).

carta, independentemente de seu conteúdo, ao que Lacan destaca a letra na cadeia significante.

Lacan destaca também os aspectos imaginários envolvidos na carta, uma vez que não se tem informações palpáveis sobre seu conteúdo mas se especula sobre o remetente e o teor dela. Lacan articula também a noção de real no conto. Para isso ressalta o termo *letter* em sua homofonia e dupla possibilidade de significação: letra/carta e *litter*, que significa lixo, dejetos. Desse modo, propõe um destaque ao aspecto material da letra que transcende seu valor de mensagem, esvaziando assim seu sentido. Se por um lado há uma mensagem, por outro há um objeto que pode ser rasgado, jogado fora.

Isso nos mostra que a transmissão coloca uma perda em questão daquele que transmite e também refere à marca daquele que recebe a transmissão causando uma mudança no circuito desta. Àquele que detém a carta supõe-se um saber sobre o significado dela, que não é revelado, já que esse não é essencialmente relevante, e sim o que se pode fazer com o significante. Isso nos remete a uma posição do sujeito que supõe uma verdade sobre seu dizer, marcando assim uma barra entre significante e significado. Há uma multiplicidade de sentidos que podem ser atribuídos, mas que só são disponíveis ao sujeito na articulação dos significantes em cadeia. Com isso, Lacan destaca na abertura do seminário que “o ensino deste seminário serve para sustentar que essas incidências imaginárias, longe de representarem o essencial de nossa experiência, nada fornecem que não seja inconsciente, a menos que estejam relacionadas à cadeia simbólica que as liga e as orienta” (Ibidem, p. 13). A linguagem então não tem função somente de comunicação. Ela é o desvio dessa comunicação, como a carta que é desviada no conto e que ressalta o significante em primeiro plano, e não o significado. O saber não-todo é representado pelo não acesso ao saber que envolve a carta.

Contudo, esta referência à letra e escrita muda ao longo do ensino de Lacan. No texto “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (LACAN, 1957[1998], p. 508), considerando a relação entre a escrita e a fala, especialmente a escrita da própria fala, o conceito de letra é novamente revisitado. O significante está isolado do significado como uma letra, ou seja, abre-se a possibilidade de um traço ou palavra desprovida de uma significação. O significante, a partir da conceitualização do sujeito entre significantes, opera por estar presente no sujeito, de modo que a significação se produz na articulação entre os significantes, em cadeia. Já a letra, para além de uma aproximação a este conceito, mas ainda não explicitado claramente nesse texto, marca o que está disjunto, descolado entre significante

e significado. “Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (Ibidem, p. 498).

Lacan propõe ainda uma leitura acerca da interpretação dos sonhos proposta por Freud no que concerne ao conteúdo onírico não referido a um conjunto de signos com significações previamente articuladas, mas à imagem como uma letra. O texto supra mencionado é fundador no que concerne à teoria da letra em Lacan, embora seja posterior ao seminário sobre a Carta Roubada. Há um destaque para a escrita da fala e o inconsciente é pensado como uma linguagem e, portanto, no campo da escrita. Ressalta-se ainda o lugar preponderante do significante sobre o significado, apropriando-se do conceito formalizado por Saussure, porém subvertendo-o. E por tratar-se de uma escrita, subentende-se uma possibilidade de leitura, uma decifração, interpretação, contudo assinalando também os limites desta interpretabilidade.

No que concerne às escritas que se es/ins/crevem no corpo, ressaltamos a referência das *marcas* destacadas no texto de Silvia, por meio de significantes que se repetem ao longo do seu texto: as marcas do *ballet* clássico; as marcas da perfeição; as marcas da memória; as marcas no corpo. Para a psicanálise, o corpo é considerado como um lugar de inscrição que cria marcas.

Importante lembrar o conceito de “traço unário” para a Psicanálise. O traço unário faz referência ao termo alemão utilizado por Freud em sua teoria da identificação no texto “Psicologia de grupo e análise do eu” (1921[1996]). *Einzigster Zug*, traço único, é uma primeira escrita, uma primeira marca do sujeito que diz de sua singularidade, sua diferença que lhe permite entrar em uma série simbólica. Lacan, no seminário “A identificação” (1961-1962. Inédito), retoma o termo freudiano destacando que a identificação se faz em direção a um traço Outro que é, portanto, uma referência simbólica, e não imaginária. Trata-se de uma primeira leitura das marcas que o sujeito recebeu de um Outro e tomou para si mesmo. Não se trata de uma presença, mas sobretudo de uma ausência apagada que nas repetições do sujeito se apresenta como uma ausência. Ou seja, em um primeiro momento há uma inscrição que o sujeito recebeu do Outro e, em seguida, podemos remarcar um apagamento, o qual Freud nomeou como recalçamento. Há uma marca primeira no sujeito, uma escrita inaugural por meio da qual este se funda e insere-se em uma série simbólica, contudo, nesse ponto há também o caráter de letra, memória de um gozo perdido, uma marca que não se oferece à leitura. As marcas são da ordem do que foi apagado e que podem passar para o âmbito da

escrita quando há uma articulação na linguagem. Desse modo, o traço, por meio do que se pode nomear, dizer, encontra suporte material na escrita.

Com isso, o sujeito pode ser dito em relação às interpretações que ele fez dessas marcas. O nome próprio, por exemplo, é um tipo de materialidade desse traço, ele é uma marca que faz referência ao sujeito e que não pode ser traduzida. Esse traço torna possível o suporte de identificação simbólica do sujeito, a identificação por meio de um significante e não por meio de uma imagem. Tal identificação se situa portanto no registro da falta, ou seja, trata-se do registro da primeira relação do sujeito e do significante. O sujeito se faz representar por um significante para Outro, é o Um, não como unidade, mas como possibilidade de contar entre os similares e de marcar diferença de maneira singular, por um traço.

Retomando o percurso de Lacan em relação ao conceito de letra e escrita, e as amarrações também com a referida leitura em relação ao traço, no texto *Lituraterre* (1971[2007], p. 117) a letra é destacada como o que dá sustentação e que não pode ser nem entendida nem verbalizada para além do significante: “Entre o gozo e o saber, a letra fará litoral”. O sujeito escreve seu texto em um mecanismo de repetição em torno de uma borda, de um contorno que “não cessa de não se escrever” (LACAN, (1975[1985]), uma constante escrita e apagamento para melhor se escrever.

O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura.

Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. *Essa é a façanha da caligrafia*⁷¹ (LACAN, 1971[2003], p. 21).

A partir da noção de litoral, Lacan marca a letra como separada do significante. A verdade do sujeito, em um movimento constante de repetição para uma reescrita e posterior apagamento, é parcial, o que também abre espaço para o campo de uma re/invenção.

No percurso do seminário “...Ou pior”, Lacan (1971-1972[2011]) sublinhou a escrita como um retorno do recalcado. No que concerne à letra, ela marca o lugar onde o significante retorna. No contexto clínico, a letra torna-se presente como marca no discurso do analisante, mas sem ser diretamente lido.

⁷¹ Grifo meu.

Após a introdução do conceito de *lalangue* por Lacan (1972-73[2008]), no seminário “Mais ainda”, como uma língua própria de cada sujeito, e em particular com a associação entre *lalangue* e gozo, a letra é associada a uma dimensão Real, para além de uma significação, do sentido. “A escrita não é de modo algum do mesmo registro, da mesma cepa, se vocês me permitem esta expressão, que o significante” (Ibidem, p. 35). Com isso, ao considerar que “o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura do que se ouve de significante” (Ibidem p. 39), Lacan destaca a escrita da fala, mas também um lugar de não-todo, sublinhando assim que “a letra, radicalmente, é efeito de discurso” (Ibidem, p. 41).

Na aula de 15 de maio de 1973 do referido seminário, Lacan ainda apresenta uma importante definição da escrita, bem como sua articulação ao nó borromeano: “vamos tratar hoje de fazer vocês sentirem a importância desse troço (o nó borromeano), e o que ele tem a ver com a escrita, no que eu a defini como aquilo que deixa de traço a linguagem” (Ibidem, p. 131). Vemos aí o início do que Lacan discute acerca da topologia dos nós e como a escrita se relaciona com eles na medida em que diz respeito às possibilidades do sujeito comparecer no discurso no que comporta e revela o Simbólico (S) enquanto não-todo, uma possibilidade de consistência imaginária (I), e que não cessa de não se escrever, o Real (R).

Em relação aos últimos seminários de Lacan aqui apresentados, pode-se acrescentar a referência à letra naquilo que cai, e também naquilo que produz furo. Em uma análise, o sintoma é reduzido à letra e não à possibilidade de produzir mais sentido. Já o *sinthome* (traduzido como *sinthoma*), termo cunhado por Lacan em seu seminário que leva o mesmo nome, inclui uma marca, marca esta que não representa o sujeito, mas dá a este “um ser de letra”, algo intragável, barreira a ser interpretada, assim como a produção Joyceana, como descreveremos na sequência deste texto.

Percebe-se agora a possibilidade de se referir a um tipo de escrita psíquica que o sujeito organiza mas que não é possível de ser lida pela via do sentido, apontando assim um para além na via da letra, de suporte do desejo. Sobre isso, Pommier (1993[1996], p. 5) introduziu seu trabalho sobre a escrita questionando o fundamento desta e se de fato se escreve para que alguém leia. Ele interroga o endereçamento da escrita, a quem a grafia que se coloca em um pedaço de papel se destina. Para Pommier (Ibidem, p. 296), entre a fala e a escrita há toda uma espessura inconsciente que o escritor deve atravessar para traçar suas letras. Também ele coloca em evidência a necessidade do homem de tomar nota para não esquecer pensamentos ou mesmo para comunicar uma mensagem a alguém. Contudo, o

remetente não está presente quando o leitor lê a mensagem. “Ele está ausente em potência logo que redige o texto. É necessário, em seguida, que o leitor atribua um sentido às letras, que ele as decifre, e que, o fazendo, ele ateste a presença, ao menos passada, do sujeito que escreveu” (Ibidem, p. 308)⁷².

Há uma marca do sujeito que se faz presente por meio de uma ausência. Uma caligrafia pode ser considerada então como uma prática da letra que revela uma escrita e que faz referência a um sujeito do inconsciente. A escrita é, portanto, possível porque há uma identificação com um traço.

Ao falar da questão da escrita, Pommier apresenta em seu estudo questionamentos e investigações acerca do aprendizado dela pela criança, ressaltando que esse não se restringe a uma técnica, mas há um percurso subjetivo necessário a percorrer. É a partir de uma constituição anterior, das marcas psíquicas do sujeito, que as marcas no papel serão possíveis. Assim, é a letra que se perde para que a criança possa aceder à linguagem.

Para tal leitura é necessária a compreensão da estruturação subjetiva como uma escrita, uma escrita psíquica, e a noção de letra naquilo que marca a diferença singular do sujeito. Destaca-se a singularidade do sujeito na linguagem, marcando também sua relação posterior com a escrita que é possível delinear no papel. Para além de uma escrita que remete e cumpre a via da comunicação, essa é a marca do sujeito e do modo dele estar na linguagem. A marca singular do sujeito produz outras marcas na forma de modalidades de escrita – no papel, na coreografia, nos sonhos...

Com isso, é possível dizer de escritas no corpo, seja como primeira marca constitutiva, seja em outras ocasiões em que escritas são depositadas nele, marcando e reescrevendo marcas. Não há escrita sem que o corpo de algum modo se coloque em cena. O que nos interessa diretamente neste trabalho se refere aos modos de escrita que Silvia destaca e a função desse no seu percurso de reconstrução após um atravessamento contingente no corpo.

A coreografia e a escrita autobiográfica, enquanto formas de se escrever com o corpo, permitiram escritas no corpo que incidiram numa possibilidade de bordas para que uma nova “eu dança” pudesse existir. Isso que se escreve com o corpo é também marcado pelas escritas no corpo. Estas existem graças à formação de Silvia no universo da dança, memórias

⁷² Tradução minha.

que imprimiram uma singularidade no corpo, com as quais Silvia pôde também contar de modo privilegiado após o AVC.

Conforme referido anteriormente, nossa hipótese é de que há formas de escrita que no caso de Silvia assumiram uma função de suporte, borda, uma tentativa de cernir o insuportável de um atravessamento do Real. Tais escritas são uma busca por um novo sentido, uma (re)construção criativa de outras formas de se narrar, de contar a própria história.

Em relação a uma grafia como testemunho, uma escrita de si, Lejeune (1975, p. 14) apresenta a seguinte definição de autobiografia: “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando coloca destaque sobre sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade”. Vemos então que o narrador é o personagem principal da narrativa. “A identidade do narrador e do personagem principal que assume a autobiografia é marcada principalmente pelo uso da primeira pessoa”⁷³ (Ibidem, p. 15). O autor nomeia como pacto autobiográfico a afirmação no texto de uma identidade que leva a pensar que narrador e personagem convergem e que propõe para o leitor um discurso que intenciona dizer uma “verdade” sobre si a um outro, um dizer que se sustenta em primeira pessoa e que defende uma verdade por meio da qual busca um reconhecimento, um leitor que ateste essa história. Nesse sentido, um “eu” narra para um “Outro” e nessa narrativa um laço se estabelece, laço esse que atesta uma alteridade⁷⁴: “(...) percebemos ao longo do percurso que este trabalho tem sido a ponte para a minha recuperação e a possibilidade de um futuro para minha dança” (Silvia, p. 74).

3.2.2 Uma bailarina, uma dança: ver-se sendo vista

Acima de tudo, o uso do espelho reforça a primazia de um imaginário estético ideal, promovido pela própria técnica do *ballet*. Isso condiz com a filosofia de corpo presente na prática do *ballet* e que leva o indivíduo a olhar para fora, e não para dentro de si, buscando estar sempre belo e bem, mental e fisicamente, procurando sempre ultrapassar seus *próprios* limites, tentando chegar o mais próximo possível de alguma espécie de perfeição (Silvia, p.66)

⁷³ Tradução da autora.

⁷⁴ Não temos aqui a pretensão de aprofundar a questão da escrita autobiográfica, mas apenas apresentar o percurso de Silvia e de que modo algumas formas de escrita aparecem enquanto cruciais nele.

A partir desta pesquisa, no exercício de criar para o outro, aceito o desafio de um processo que propõe um certo desapego do *próprio*⁷⁵ *corpo* ou de questões relativas ao *ver-se* (p. 110).

Lemos no texto de Silvia uma escrita a partir de sua história, o que permitiu relançar algo da escrita de si mesma para um outro campo, uma escrita fictional de sua própria vida que permitiu investir em uma nova coreografia, ou seja, diferentes modos de escrita que se articulam e que permitem reinventar uma dança após o AVC. Para além de um simples relato de vida, trata-se da possibilidade de sustentar uma posição, que nesse caso é a de “ser bailarina”.

A dimensão simbólica/imaginária está em jogo no campo (auto)biográfico, ou seja, após um corte Real há uma articulação simbólica que se coloca por meio do que se pode dizer/escrever *a posteriori* sobre um evento traumático. Contudo, isso se dá não sem a suposição de um outro que possa ler/acompanhar o testemunho que Silvia dá sobre sua experiência. Propomos então uma articulação entre simbólico e imaginário que se dá pela escrita autobiográfica, ou seja, é necessário passar por um Outro formas de escrita que implicam em um endereçamento, uma escrita da ordem da transmissão, e isso permite um laço. Uma escrita como possibilidade de sentido imaginário retroativo ao AVC, um *après-coup*⁷⁶, um só depois, uma (re)descoberta que implica numa outra posição.

“Por que quero viver na dança? O que quero da dança? (...) Este questionamento já estava presente antes do AVC, mas no momento, torna-se mais incisivo” (p. 75). Como já sublinhado, os questionamentos de Silvia saem do patamar teórico e atravessam o corpo. É com isso que a bailarina tem que se haver após o AVC: “O que hoje percebo que já se esboçava dentro de mim, o caminho entre o clássico e o contemporâneo, foi provocado a fórceps” (p. 70). “É como se parte de mim estivesse nos bastidores, na iminência de voltar à cena, mas sem saber por onde entrar no palco, com que figurino, ou para dançar o quê. Preciso reencontrar significado no movimento e na dança para que faça sentido voltar à cena (p. 75).

Durante sua reabilitação, Silvia recebe indicação de um neurologista, professor em Baltimore e na Suíça, que demonstra interesse em seu caso e na possibilidade do uso da dança como método de reabilitação para pacientes de AVC. “A premência de recuperar os

⁷⁵ Grifos meus.

⁷⁶ Termo cunhado por Lacan em referência não somente a um tipo de temporalidade, mas, sobretudo, em referência a uma reorganização posterior que marca uma mudança de posição.

movimentos e o meu próprio corpo para a vida e para a dança indicava o próximo passo a ser tomado” (p. 71). Com isso, ela inicia trabalhos junto ao Departamento de Ciências da Reabilitação e ao Departamento de Dança da Universidade de Maryland.

Em busca de encontrar possibilidades de trabalho como uma artista da dança no campo da reabilitação, Silvia inicia um projeto piloto de aulas de dança para pacientes de AVC. O projeto teve início em Baltimore com seis grupos de pacientes, e continuou em Zurique. Posteriormente a esse trabalho, Silvia passou não só a problematizar, mas também a vivenciar possibilidades da dança dentro de contextos não ideais que pudessem aliar a arte, a dança e a ciência em um processo de reabilitação que pôde proporcionar melhoras não somente no sentido motor do corpo, mas também no que se referia a aspectos psíquicos. “É um olhar com os olhos da mente, um ver sem olhar, uma busca pelo reconhecimento deste impulso para a vida que, posteriormente, procurei passar para outros pacientes de AVC” (p. 78). Lemos aqui também a articulação colocada acerca do olhar, o “olhar com os olhos da mente” aqui referido atesta aquilo que ao se ver escapa do olhar, aquilo que não se reflete especularmente e por meio do qual é possível um impulso para a vida, para o desejo.

No processo de reabilitação, observei que junto a esta organização corporal, parte da formação em dança, eu também havia desenvolvido uma maneira de pensar, de compreender os movimentos com uma sabedoria *própria*⁷⁷ de artista.

E é este artista que na dança veio a prevalecer, ou seja, sem me dar conta, eu estava procurando maneiras de criar possibilidades de trabalho como uma artista da dança na reabilitação (p. 76).

Observamos aqui um relato acerca das marcas no corpo imprimidas por uma história de formação na dança, além de um conhecimento singular desse meio que lhe permitiu “movimentos com uma sabedoria *própria* de artista”, algo que lhe é próprio e que não era possível de se nomear anteriormente. Em meio às buscas de possibilidades de se manter em um posicionamento de artista na dança, Silvia vai traçando seu percurso e reescrevendo uma dança, uma vida.

Finalmente, por incentivo de algumas pessoas com as quais trabalhava, e depois da criação de um documentário sobre dança e reabilitação, Silvia decide dançar novamente. Importante destacar a referência de Silvia ao jogo de espelhos quando alude ao seu retorno à cena, o que faz referência novamente ao olhar e, sobretudo, à possibilidade de reconhecer e se

⁷⁷ Grifo meu.

identificar a uma imagem. “O ato de imaginar é uma aliada e poderosa ferramenta, quando buscamos a poesia nos movimentos ou a recuperação de ações através da dança” (p. 108).

Durante a estadia em Zurique, participei da criação de um documentário sobre dança e reabilitação. Este documentário tinha o objetivo de divulgar o trabalho realizado no Centro de Reabilitação, inclusive com o uso da dança inserida neste centro através de minha participação como paciente e pesquisadora. (...) Neste documentário são utilizadas imagens gravadas em grande parte das práticas terapêuticas para a reabilitação. Em certa ocasião, dando-se conta de que a dança está intrinsecamente ligada aos meus gestos e movimentos, solicitei que eu improvisasse em frente à câmera. *Acredito que ver minha própria performance no vídeo tenha auxiliado na aceitação de meu novo corpo e minha nova dança*”. *Ver-se de fora é sempre difícil para bailarinos*⁷⁸, pois se passa a olhar com os olhos do público, julgando formas, ideais estéticos e a performance em geral (p. 91)

É muito possível, então, que esta experiência com o documentário tenha auxiliado na minha aceitação como bailarina que dança com o meu corpo atual. O olhar do outro ou de fora passou a não importar, porque nesta nova dança a aceitação interna já havia ocorrido. Afinal, percebo que fui parte essencial da criação de um projeto piloto para uso da dança como reabilitação complementar de pacientes de AVC e, a partir deste processo, reabilitei-me (p. 91).

Silvia diz que se sente pronta para dançar novamente. Após a escrita da coreografia “Luto” para outra bailarina, que apresentou como material da qualificação de sua tese de doutorado, além do processo de construção e escrita de sua tese e da possibilidade de se assistir como espectadora em um vídeo no formato de documentário que mostrava o processo de sua reabilitação, ela se diz pronta para dançar novamente.

Conforme discutido no segundo capítulo, ver-se como um Outro coloca em cena a problemática da pulsão escópica, apontando justamente para a esquizo entre o olho e o olhar, com o destaque de que o olhar se dá pela via da entrada em cena do desejo. Isso aponta para o engodo da imagem enquanto possibilidade de ver-se em diferentes ângulos, um ver-se de fora. Ou seja, o descolamento do olho e do olhar é referido aqui na possibilidade do sujeito se ver no espelho e no vídeo de formas distintas, se ver como um Outro, com os olhos do público, marcando também aquilo que escapa do que pode ser refletido. No espelho, é possível ver aquilo que se reflete, especularizável em sua forma invertida. Já no vídeo, é como se a imagem pudesse oferecer uma Outra cena, possibilidade de uma imagem “em si mesma” não

⁷⁸ Grifos meus.

invertida, ou seja, ver-se por meio dos olhos de um espectador como um reviramento de luva que expõe seu avesso⁷⁹.

Ao assistir sua performance de uma posição de espectadora, ou seja, a partir de uma Outra cena, acrescido da percepção de gestos e movimentos que portam a marca de uma dança, é possível ver o que já estava presente: a possibilidade de dançar, de estar em cena novamente. O olhar do Outro, por meio do qual Silvia se vê, também atravessa essa cena, um Outro que também localiza os movimentos e gestos dançantes e que provoca/invoca uma improvisação. Na referida *aceitação interna* é possível se ver também a partir de um olhar que a vê.

O circuito acima convoca um outro movimento. Anteriormente, Silvia anunciava uma crítica à busca de ideal e perfeição, identificando sua própria performance nesses lugares. Contudo, quando tais ideais são forçosamente abalados, um novo percurso possibilita um novo circuito, no qual torna-se possível um olhar descolado da imagem e de uma posição, sobretudo, a de vítima de um *acidente*, o que se sustenta e abre a via do desejo, de um desejo de ser bailarina e da possibilidade de uma nova dança.

A articulação entre Simbólico e Real se dá pela via coreográfica, ou seja, a possibilidade de um contorno, de uma borda do Real, atravessa o *acidente* por uma via de reelaboração coreográfica. Um modo de escrita por meio dos movimentos que se oferecem ao olhar possibilita escrever com o corpo uma dança após o AVC, o que até então não era possível. Uma escrita que se dá, portanto, a partir do corpo (*hors-sens*)⁸⁰. É evidente que tal perspectiva inclui o olhar não somente como espectador, mas também do espectador. Silvia marca isso na referência de que o olhar do outro passou a não importar. Contudo, podemos incluir aqui que o que se coloca em jogo é o que inclui o “se ver sendo vista” e o enlace do desejo.

A criação do solo “*Neue Schwann*”, que marca a volta à cena onde a “cortina se abre” novamente, foi possível, conforme Silvia, por uma soma de percepções, conhecimentos e movimentos advindos da Educação Somática. Esse percurso também possibilitou nomear

⁷⁹ Lacan, ao trabalhar o esquema óptico em referência a uma tentativa de escrita da experiência da construção da imagem unificada de corpo próprio para o sujeito, um *eu*, que oferece uma consistência ao sujeito do seu corpo, refere-se também à imagem de uma “luva”. No texto “Observações sobre o relatório de Daniel Lagache” (1961[1998], p. 682), na revisão do referido esquema ele apresenta a imagem de um vaso oculto na caixa, ressaltando o pouco acesso que o sujeito tem à realidade do seu corpo, “perdida por ele em seu interior, no limite em que redobra de camadas coalescentes a seu invólucro, e vindo costurar-se neste em torno dos anéis orificiais, ele o imagina como uma luva que pode ser virada pelo avesso”.

⁸⁰ *Hors-sens*: fora-do-sentido. Refere-se aqui à possibilidade de uma grafia fora da via do sentido.

uma “nova dança”, uma nova “Eu dança”, uma imagem possível de ser vista, reconhecida e identificada em um espelho. Era preciso se olhar como espectadora, podendo se destacar de um olhar anterior, que almejava somente uma perfeição prevista, para que isso fosse possível.

“Este trabalho trata de recolocar esta opção em prática, optar por continuar vivendo, continuar dançando, voltar ao palco e encarar a mim mesma e ao público” (p. 92). Tal processo já havia se iniciado quando Silvia coreografou para outra bailarina, expondo suas inquietações e questionamentos por meio de outro corpo. Esse distanciamento observado por meio de outro corpo, e também ao se ver no vídeo do documentário executando movimentos com seu “novo corpo”, é crucial para o distanciamento de ideais que já estavam ruindo dentro dela.

Quem sou eu na dança? Foi a questão que Silvia se colocou quando escreveu uma coreografia para outra bailarina. Ela almejava exprimir algo de grande importância, mas ainda impossível de ser colocado com o seu próprio corpo. Ela intitulou a coreografia de “Luto”: em meio a um processo de luto era preciso lutar. “O trabalho *Luto*, criado antes de *Neue Schwann* e apresentado na Qualificação, é parte deste processo, já apresentando um desejo de voltar à criação e à cena” (p. 93). Trata-se de escrever um texto, o que revela a relação da dança com a linguagem. Com isso, o corpo que dança expõe um texto e mostra sua marca. A linguagem utilizada nos movimentos resulta num outro tipo de texto, o da composição coreográfica. Em referência à coreografia *Luto*, Silvia ressalta: “Precisei ensinar e explicar a ela como se movia um corpo como o que eu tinha então, logo, já havia elaborado um conhecimento deste novo corpo” (p. 94).

Pode-se acompanhar uma série de associações e amarrações que se enlaçam em diferentes grafias, e que, aos poucos, possibilitam um posicionamento e uma sustentação de “ser bailarina”, de um sujeito que pulsa em direção ao seu desejo. Com a coreografia “O novo cisne” (*Neue Schwann*), cujo objetivo era apresentar a dicotomia entre o lado direito e esquerdo de seu corpo, ela se apresenta novamente para o público, e para si mesma. Ela explica que a dicotomia que apresenta na coreografia fala de um lado (o direito) marcado pelo *ballet* clássico, de um corpo muito bem preparado, enquanto que o outro lado (o esquerdo) “alerta para os pesares do cotidiano contemporâneo, no qual corpos e indivíduos encontram-se em constante negociação e redefinição de espaços, tempos e identidades” (p. 92). “A apresentação de *Neue Schwann*, seguida ao processo realizado em *Luto*, completou esta mudança interna, pois passei a me sentir bailarina e capaz outra vez” (p. 95).

A bailarina procura se ver, se encontrar através dos olhos do espectador. A dança é uma verdadeira grafia do corpo, um corpo que mostra suas marcas e um encontro ideal em torno de um ideal que não mais existe. Contudo, o cisne não é imperativamente branco ou negro. Ele não possui uma cor específica, pode ser, por exemplo, azul, como uma certa nota. E nesse contexto uma nova eu dança vai se delineando, ganhando contorno e consistência. “O processo de criação seguiu a dicotomia acima exposta⁸¹, inclusive porque tive que colocar em prática este jogo entre meu imaginário sobre a dança e aquilo que meu corpo atualmente consegue realizar, explorar possibilidades antes não necessárias” (p. 92).

Após a decisão de voltar à cena, Silvia participa de um grupo de dança na Suíça com bailarinos considerados “normais” e outro que, como ela, apresentava limitações físicas.

Brain Game, a mais recente criação de Rothlisberger⁸², é composta por quatro bailarinos: duas bailarinas normais, ou seja, sem nenhuma especificidade física, um bailarino que não possui as duas pernas e eu, portadora de uma hemiplegia (...). É um trabalho que aborda cada indivíduo como um universo particular que traz suas características, experiências e memórias para o trabalho (...). O cerne do trabalho está na interação resultante do encontro destes universos na cena. (p. 99)

Ela fala de sua identificação com esse grupo e da possibilidade que ela teve fazendo parte dele de mostrar sua própria identidade através da dança. É a partir disso que ela se exprime por sua própria dança. “A partir da experiência atual, percebo a forte ligação existente entre corpo e identidade” (p. 99).

Diante do exposto, na direção que sustenta nossa hipótese da importância das diferentes formas de escrita, grafias que permitem a sustentação do “ser bailarina”, ressalta-se a escrita de uma outra história possível, um reenlace dos registros RSI (Real, Simbólico e Imaginário) que se fez não a partir do significante, mas do *objeto a*, neste caso mais especificamente do objeto olhar. Destacamos a via do objeto no sentido de um investimento no/com o corpo para além do especular. É com a possibilidade de se pensar a partir de um desenlace entre o Real, que aparece numa contingência, e o Imaginário, aquilo que era possível sustentar enquanto um ideal e que dava consistência a um corpo, que foi necessário

⁸¹ Aqui Silvia se refere à: (...) dualidade daquilo que é preservado em meu corpo frente àquilo de que devo despedir-me. Assumir a técnica do *ballet*, que carrego impregnada no lado direito de meu corpo, e admitir sua ausência no outro lado (p. 92).

⁸² Anna Rothlisberger, coreógrafa suíça. Silvia relata sobre o contato com Anna por meio de sua companhia que há algum tempo trabalha com pessoas especiais.

pensar uma reinvenção, por meio da qual foi possível nomear uma nova Eu Dança, uma possibilidade de fazer um nome no campo da dança, marcando uma singularidade e uma possibilidade de (re)enlace que sustentasse um corpo, uma bailarina, uma dança, o que se dá também com um percurso de simbolização *après-coup*.

No que concerne a tal nomeação com estatuto de Nome-Próprio e ao problematizar a questão do desenlace e possibilidades de amarração sustentadas pela via de diferentes grafias, poderíamos dizer que no caso de Silvia, em resposta à confrontação do Real, a reinvenção é algo que se dá no campo *sinthomático*. Supondo que o *sinthoma* possa ser pensado nesse caso alinhado com o tipo de abordagem que Lacan dá ao caso de Joyce, em que a escrita artística tem uma função de enodamento, poderíamos pensar o caso de Silvia também pela via no *sinthoma*, certamente com as devidas ressalvas e diferenciações.

Apresentamos então o conceito de *sinthoma* tal como trabalhado por Lacan, diferenciando-o do conceito de sintoma e podendo marcar assim as possibilidades de leituras expostas anteriormente. Como sempre, o objetivo é melhor informar o leitor desta tese, já que o conceito de sintoma é algo que perpassa toda a teoria freudiana e lacaniana, e o conceito de *sinthoma*, invenção de Lacan, também remete a discussões de grande amplitude, não tão necessárias aqui.

3.3 Sintoma, Sinthoma, invenção e (re)invenção

Conforme discutido no segundo capítulo deste trabalho, o destaque dado por Lacan em meados da década de 1950 às diferentes estruturações do sujeito faz referência às possibilidades de enlace RSI, com ênfase na função do Nome-do-Pai, proporcionando uma amarração e cuja forclusão se refere à condição da psicose. O que não pôde ser simbolizado retorna para o sujeito no lugar de Real. Nas possibilidades de enlances RSI é que o sintoma se constitui.

Na década de 1970, a partir de estudos da obra de James Joyce, Lacan (1975-76[2007]) propõe algo que tem como consequência uma virada clínica importante – da estrutura à clínica borromeana – ao pensar acerca do Real e suas implicações para o sujeito. A escrita pela via da invenção, que permitiu um lugar para as *palavras impostas* a Joyce (Ibidem, p. 91), possibilitou que ele não naufragasse em uma psicose. Joyce encontra na escrita a sustentação fálica ausente, encontra na escrita uma versão do pai, “*versão em direção ao pai*” (Ibidem, p. 21).

É por meio de uma escrita que desafia o campo do sentido que Joyce faz um Nome-Próprio, a escrita como seu *sinthoma*, aquilo que permite um enlaçamento entre RSI por meio de um quarto elo. Uma escrita que permitisse um reconhecimento de si próprio e que, apesar de convocar uma quebra de sentidos, mesmo assim é algo que se transmite. Este ponto permite a Lacan uma abertura para problematizações clínicas, sobretudo no que concerne ao final de análise num para além de sentido, de significações. É do sem-sentido que se trata, daquilo que é irreduzível e que convocaria do sujeito um saber-fazer, algo que possa ser (re)inventado e por meio do qual o sujeito também se enlaça com o campo do social com um *sinthoma*. “É de suturas e emendas que se trata na análise. Mas convém dizer que devemos considerar as instâncias como realmente separadas (...). Encontrar um sentido implica saber qual é o nó, e emendá-lo bem graças a um artifício” (p. 71).

Ao problematizar a possibilidade de se fazer um Nome-Próprio por meio de uma invenção que articula RSI com um quarto elo, é interessante ressaltar que o *sinthoma* de Joyce, sua escrita inovadora, e ao mesmo tempo endereçada, foi algo que não se operou em sua filha Lucia, apesar de Joyce insistir que ela tinha o mesmo dom da escrita, estimulando-a nesta prática. Lucia Joyce lança-se no universo da dança e até se arrisca na escrita, porém, tais investimentos não puderam fazer para ela a função de borda que proporcionasse uma sustentação e um não desencadeamento de uma psicose. Pelo contrário, Lucia naufraga na esquizofrenia.

3.3.1 A dança que não se (ins)escreve: “onde você nada, ela se afoga”⁸³

Lucia Joyce, filha de James Joyce, ficou conhecida por seu diagnóstico de esquizofrenia, mas esquecida no seu talento para a dança, o que foi resgatado por Shloss (2003) no livro “Lucia Joyce: to dance in the wake”. A autora ressalta que muito da história de Lucia se perdeu, e um dos motivos disso seria o fato de que o próprio Joyce teria queimado cartas e informações que poderiam atestar algo do campo da patologia da filha.

O nascimento de Lucia se deu em um contexto de doença e pobreza na família, em 1907 em Trieste. Foi Joyce quem deu o nome à filha, Lucia, luz luminosa para um pai que tinha um prognóstico clínico de cegueira, luz que por vezes iluminava, numa tentativa de

⁸³Colocação de Carl Jung, que acompanhou Lucia por alguns anos como psiquiatra, sobre o questionamento de Joyce acerca do dom da filha, algo que ele colocava como um ponto em comum entre eles (PIGLIA, 2004, apud LEMOS, 2011).

identificação de um dom da escrita, mas que também ofuscava a ponto de Joyce não poder ver o naufrágio no mar da psicose em que Lucia se afundou. Por outro lado, faltou também a Lucia o olhar da mãe que, no contexto econômico em que viviam, somado ao insuportável que a convocava diante de uma criança estrábica, fixou seus olhos a Giorgio, irmão de Lucia.

Lucia estudou vários estilos de dança e se destacou na arte dançando com grandes nomes do meio, como Isadora Duncan. Shloss (2003, p. 173) fala dos momentos em que a dança de Lucia se sobressaiu aos olhos do pai, como na ocasião em que ela se apresentou no *Bal Bullien* em Paris e Joyce se mostrou indignado pelo não destaque dado à filha. Não podendo reconhecer na filha o que não podia reconhecer em si mesmo, Joyce não admitiu a loucura da filha, insistindo em uma espécie de talento em escrever, como o dele, e também em algo que ele nomeou como uma espécie de telepatia. Piglia (2004) ressalta uma conversa entre Carl Jung, que acompanhou por um tempo o tratamento de Lucia, e Joyce, ocasião em que este comparou sua escrita à escrita da filha, diante do que Jung respondeu: “mas onde você nada, ela se afoga” (PIGLIA apud LEMOS, 2011, p. 151), marcando aqui a invenção que se operou em Joyce e que não teve o mesmo estatuto em Lucia. Nas vozes dos médicos que a examinaram, aparecem falas como: “Não há nada mentalmente errado com ela neste momento”; “Ela não é lunática, mas acentuadamente neurótica”; “Não há muito de errado com ela, mas... de qualquer modo ela irá superar”; “Lucia é esquizofrênia com elementos pitiáticos”. Contudo, “ela não era louca aos olhos do pai”⁸⁴ (SHLOSS, 2003, p. 3- 4).

Lucia não insistiu num percurso que poderia marcar algo do campo do Nome-Próprio, algo que lhe seria próprio, e permaneceu como uma extensão do sintoma do pai. O que se operou em Joyce não teve o mesmo estatuto para Lucia, que se afundou no mar da esquizofrenia e ficou presa em instituições mentais durante muitos anos.

Um corpo desengonçado, sensações da alma fora do corpo e apresentações que apareciam como algo retalhado (SHLOSS, 2003, p.139) indicam a inconsistência de um corpo, uma falta de borda que pudesse marcar a disjunção de um sintoma que se colava com o do seu pai. Uma fala de Bozena Berta, prima de Lucia, foi resgatada por Shloss (2003, p. 152) e confirma isso: “Lucia dançando silenciosamente ao fundo (...) Há dois artistas nesta sala, e os dois estão trabalhando (...), se comunicam com uma voz secreta, desarticulada (...) a escrita da caneta, a escrita do corpo, tornam-se um diálogo de artistas”⁸⁵. Contudo, Joyce consegue

⁸⁴ Tradução minha.

⁸⁵ Tradução minha.

transmitir sua escrita, fazendo assim seu nome, mas Lucia permanece em uma dança como uma sideração⁸⁶, algo que não pode transmitir nem cernir um corpo. Uma voz secreta e desarticulada marca a comunicação entre os dois, contudo, a escrita da caneta de Joyce promoveu para ele algo do campo da articulação/transmissão. Para Lucia entretanto, a coreografia, numa tentativa de escrever com o corpo, não operou como uma possibilidade de laço, de contorno e de transmissão.

Na ocasião da apresentação de Lucia no *Bal Bullien* (1929), com um vestido preto feito por ela (e que pode ser visto na capa do livro de Shloss), Lucia não pôde ser contemplada pelo olhar do pai, que demonstrava sua insatisfação pela filha não ter se destacado em primeiro lugar. Na impossibilidade de “servir ao corpo como tal”, como nos apontou Lacan (1975-76[2007], p. 50) em sua breve e enigmática referência em relação à dança, sem o enlace voz-olhar a dança não opera para Lucia, nem como a possibilidade de fazer um nome no campo da dança, nem no âmbito de uma sustentação que pudesse dar consistência a um corpo.

3.3.2 Sintoma

Freud (1893-1895[2009]) iniciou seus estudos pautado em referências sintomáticas que eram observadas e descritas nos seus casos de pacientes histéricas. Em um primeiro momento, até 1900, a hipnose foi uma ferramenta utilizada para que os sintomas cessassem. Contudo, após a percepção de Freud (1895[2006]) de que tal instrumento não era válido para todos os pacientes, a ferramenta principal passou a ser a associação livre. Nesse período, Freud ainda sustentava uma concepção de “verdade” no discurso que ouvia dos pacientes, o que o fez crer que havia sempre um trauma sexual que justificava os sintomas histéricos, ou seja, um discurso que portava uma veracidade dos fatos no sentido de algo que tivesse necessariamente ocorrido no percurso da vida dos pacientes. Ao inserir o conceito de fantasia no âmbito do sintoma, tudo o que marca o sujeito no sentido do recalcado torna-se relevante, seja isso um fato concretamente acontecido ou não. Assim, o sintoma toma a conotação de uma forma de lidar com os conteúdos recalcados.

⁸⁶ Experiência intensa do Real que pode provocar um efeito de estagnação. No caso de Lucia, ela permanece estagnada em seu sintoma, no “ser esquizofrênia”. Para mais informações consultar Didier-Weill (1997, p. 117).

A publicação do texto sobre a interpretação dos sonhos (1900[1996]) contribuiu significativamente para a base do pensamento freudiano. O sintoma era considerado como uma mensagem codificada que poderia ser desvendada no curso do tratamento. Vinte anos mais tarde, após um percurso importante da experiência prática com seus pacientes, Freud questiona-se acerca da cura no processo analítico. Com isso, ele nomeia “compulsão à repetição” o que se situa além dos conteúdos a serem decifrados. Em conclusão, ele observa que uma parte do sintoma é suscetível de ser interpretada e uma outra parte, associada à satisfação pulsional, resiste à interpretação. É no texto “Mais além do princípio do prazer” (1920[1996]) que isso fica evidenciado: Freud afirma a existência de algo que iria além do princípio do prazer, e esse algo é o conceito de pulsão de morte, que marca essa posição paradoxal de um prazer pela repetição, mesmo de situações traumáticas. Trata-se de uma satisfação não necessariamente relacionada com um prazer, e é esse o ponto com o qual Freud se depara como um impasse na clínica, aquilo que resiste à interpretação.

Tais inquietações são retomadas em um dos últimos textos de Freud, “Análise Terminável e Interminável” (1937[1996]), no qual ele destaca que não há uma “cura completa” no trabalho analítico, mas elaborações que são feitas de maneira única, singulares para cada um. O sintoma é caracterizado por Freud não somente como uma formação do inconsciente, mas sobretudo como uma satisfação, um modo de satisfação da pulsão, algo que escapa ao conteúdo recalcado e aparece de outra forma, o que foi por Freud nomeado no texto “Mais além do princípio do prazer” como compulsão à repetição, conforme referido anteriormente.

Na continuidade dos estudos freudianos, considerando os avanços e diferenciações propostas, Lacan (1957 [1966]) desenvolve também a questão do sintoma. No primeiro momento de seu ensino, o conceito estava ainda fundamentado prioritariamente no pensamento freudiano, ou seja, a compreensão do sintoma como uma mensagem dirigida ao Outro, como uma metáfora. É ainda uma compreensão de um conteúdo recalcado que por meio do trabalho de associação livre, durante o trabalho analítico, permitiria desvendar a mensagem escondida pelo sintoma. Considerando a dimensão do retorno de um conteúdo reprimido e, partindo da sustentação do inconsciente estruturado como uma linguagem, a verdade do inconsciente poderia ser revelada a partir de suas formações como, por exemplo, nos atos falhos. Isso que aparece como um equívoco tem, portanto, o estatuto de verdade e é neste ponto que, em transferência, seria possível ler a mensagem codificada.

A partir do seminário “O avesso da psicanálise”, Lacan (1969-70[1971]) nos apresenta uma outra maneira de ver o sintoma. O mesmo não pode ser completamente desvendado, há também uma satisfação associada ao sintoma que está além de um sofrimento, o que justificaria a dificuldade de cessar o sintoma, como Freud já havia ressaltado. Ou seja, o sintoma como um gozo que é introduzido na dimensão do ser do sujeito por meio do objeto perdido. A Psicanálise então não busca o conteúdo recalcado para poder ter acesso à verdade, que é sempre considerada como “não-toda”, mas sim a produção de um saber inconsciente para que o sujeito possa se confrontar com os seus modos de gozo.

3.3.3 Sinthoma

Fabián Schejtman (2013) faz um longo percurso acerca da clínica dos nós a partir do que Lacan propõe em seus últimos seminários, uma virada na compreensão da estruturação do sujeito, que não se daria necessariamente a partir de amarrações Real-Simbólico-Imaginário e por meio de uma referência central do Nome-do-Pai, mas por outro modo de pensar o sujeito a partir de outras possibilidades de organização, a saber, o *sinthoma*. Schejtman argumenta que as orientações de leitura a partir da conceitualização de Lacan sobre o *sinthoma* são diversas, mas que causam um “efeito de esterilização da clínica” (Ibidem, p. 17), numa redução do *sinthoma* como o real do sintoma, ou seja, reduzindo a compreensão do *sinthoma* como um produto final da análise. Ainda ele esclarece que o quarto elo é o responsável pelo enodamento dos três registros – Real, Simbólico e Imaginário – e que Lacan estrutura esse conceito a partir de alguém que jamais teve um percurso de psicanálise, James Joyce.

Esclarecendo a associação entre *sinthoma* e final de análise, proposta por Lacan, Rinaldi (2006, p. 80) fala da necessidade de articulações contemporâneas que possam falar das aberturas e consequências a partir do conceito se *sinthoma*:

Se nem toda invenção passa pela escrita e nem toda psicanálise com sucesso faz de um analisante um escritor ou um artista, a leitura deste seminário, com suas articulações e enigmas, não deixa dúvidas quanto à enorme gama de desenvolvimentos clínicos que a invenção do Sinthoma, a partir de um *pedaço de real*, possibilita. Ao elevar o sintoma à 2ª potência, retirando-o da condição de metáfora de desejo para apresentá-lo como escrita de gozo, Lacan abre novos caminhos para pensarmos a função da escrita em psicanálise, seu lugar na clínica, em especial na clínica da psicose e o final

de análise. Quanto ao último, podemos apenas dizer que Joyce, com sua invenção, ao fazer da letra lixo, evidencia um *savoir faire* com *alingua*⁸⁷ que uma análise levada ao seu final pode propiciar. Ao se defrontar com este irreduzível do gozo do qual nada mais há a dizer, inventa-se alguma coisa, entre elas, como *sinthoma*, fazer função de analista e/ou escrever.

Lacan (1975-1976[2007]) desenvolve o conceito de *sinthoma* no Seminário que leva o mesmo nome, e lá afirma que para dizer de um borromeano seria necessário pensar num quarto elo, já que o nó de três elos não se sustenta caso um deles se solte. É necessário um quarto elo como suporte do sujeito. Isso se constitui uma virada no seu ensino: há sempre um lapso no nó, o que contribui para uma outra articulação acerca da estruturação do sujeito (lições dos dias 10 e 17 de fevereiro de 1976). E é o “*sinthoma*” que repara o lapso do nó. Tal virada se deu por Lacan após sua leitura do caso de Joyce.

Essa é uma reformulação remarcável da maneira de compreender o sintoma e a “cura” analítica e em referência à possibilidade de re/invenção do sujeito. Tal conceito faz referência a algo singular no sujeito, que faz a ligação entre os três registros, Imaginário, Simbólico e Real, uma invenção, um quarto elo. “Je dis qu’il faut supposer tétradique ce qui fait le lien borroméen” (Ibidem, p. 19). No caso de James Joyce, trata-se de uma substituição do Nome-do-Pai por um Nome-Próprio, ocorrida por meio de sua escrita, na qual se pode ver a invenção que ele fez para si mesmo. “Je me suis permis la dernière fois de définir comme *sinthome* ce qui permet au noeud à trois, non pas de faire encore à trois, mais de se conserver dans une position telle qu’il ait l’air de faire noeud à trois” (Ibidem, p. 94). O *sinthoma* subentende, portanto, um saber-fazer que o sujeito constrói face a uma falta de sentido “todo”.

O *sinthoma* é “alguma coisa que vai mais distante que o inconsciente”, como destacou Didier-Weill (2010, p.158) em referência a Lacan (seminário 24, inédito). O *sinthoma* é sobretudo percebido como uma resposta em relação a uma lógica não habitual. Não há o equivoco significante como a repetição sintomática, mas algo que o sujeito inventa. “A invenção do *sinthoma* procede de uma outra estrutura, porque o significante do *sinthoma* é uma nomeação do real que não retorna a um outro significante⁸⁸” (Ibidem, p. 161).

“O *sinthoma* joyceano comporta, assim, um modo de remediar o erro no enodamento, uma resposta frente à ‘dimensão paterna’⁸⁹” (SCHEJTMAN, 2013, p.196), de modo que essa carência da dimensão paterna se escreve como um erro no enlace dos registros

⁸⁷ Variação da tradução de *lalangue*: *lalíngua* ou *alingua*.

⁸⁸ Tradução minha.

⁸⁹ Tradução minha.

e que Lacan localiza como um lapso entre o Simbólico e o Real e em que, por consequência, o imaginário fica solto. No lugar da carência paterna, com sua arte, Joyce cria um sinthoma, sustentado por querer fazer-se um nome, e com isso permite a reparação do lapso.

3.3.4 Invenção e (re)invenção

No caso de Joyce, há uma nomeação a partir de uma invenção de uma escrita singular, inaugural. A discussão proposta por Lacan é a de que, por meio da escrita, foi possível a Joyce a invenção de um ego que amarrava os três registros, algo de uma escrita fora do sentido, que permitiu portar um gozo e provocar efeitos no corpo, o que consistiu em uma solução para o sujeito. Nesse caso, era o Imaginário que estava solto e, por meio de um quarto elo, foi possível a reparação, permitindo fazer uma borda e cernir um eu, ego, uma escrita com efeito de nomeação, a escrita como proteção para as *palavras impostas*, como uma correção do nó. “Por esse artifício da escrita, recompõe-se, por assim dizer, o nó borromeano” (SCHEJTMAN, 2013, p.148). Joyce corrige o lapso no mesmo lugar em que este surge, o que foi nomeado por Lacan como sinthoma.

É essa característica de nomeação e de uma reparação que corrige o lapso no mesmo lugar que propomos como possibilidade de leitura da reinvenção de Silvia pela via sinthomática. No caso de Joyce, é de uma invenção que se trata, algo que é criado a partir de um lapso. Houve um deslizamento do imaginário e, posteriormente, foi possível um enodamento pela via de sua escrita. Já no caso de Silvia, trata-se de um desenlace, ou seja, é a partir de um evento marcado cronologicamente, o AVC, que houve um desenlace do que sustentava uma referência à imagem, o que é aludido por ela como um não reconhecimento, um “não corpo” e, conseqüentemente, um impedimento de sustentar o lugar de “ser bailarina”. Diferentes modos de escrita se entrelaçaram, incluindo também diferentes endereçamentos e, portanto, um laço social. Nisso há ainda um circuito de ver-se sendo vista, um percurso delineado que ofereceu a Silvia um suporte e uma consistência de corpo, e que permitiu seu retorno para o universo da dança. Assim, ela fez um Nome-Próprio nesse campo.

Segundo Didier-Weill (2010), e considerando as diferentes estruturas próprias do sintoma e do sinthoma, qualquer que seja o tipo de grafia, ela ultrapassa a formação do inconsciente. Silvia, por meio da possibilidade de se fazer um nome na dança, fez igualmente um tipo de nova imagem de corpo que pôde acontecer e ser investido, o que se apresenta como uma re/invenção que permitiu uma sustentação. O *link* que era dado como ausente pela

bailarina se faz como uma possibilidade de singularidade na dança e de um enlace entre a dança e a própria vida, por isso uma reinvenção sinthomática.

Aquilo que lhe é *próprio*, no sentido da *própria* dança, lê-se também como um estilo. Sobre o estilo, na Abertura de seus “Escritos”, Lacan (1966[2008], p. 9) afirma que “o estilo é o próprio homem”, e que “é o objeto que responde à pergunta sobre o estilo”. Estilo, portanto, é algo que se refere ao sujeito frente ao *objeto a*. No caso de Silvia, a escrita de um nome, um estilo, se fez a partir de um manejo com o objeto *olhar*. Um *savoir-faire*, saber-fazer com aquilo que era impossível de olhar, sua própria imagem no espelho, indo além do que buscava e via enquanto espectadora na/da dança. “O que se olha é aquilo que não se pode ver” (LACAN, 1964 [2008]), p. 179).

Freud (1915[1996]), ao teorizar sobre a pulsão, fala do objeto como aquele que pudesse permitir alguma satisfação à pulsão. Lacan, ao formalizar o conceito de *objeto a*, ressalta o caráter de inexistência do objeto, de modo que há sempre um vazio que é contornado pelo circuito pulsional: sai de uma fonte, a borda corporal, passa pelo campo do Outro e retorna ao sujeito (*Objeto a* como “causa do desejo” (LACAN, 1964 [2008]), p. 11). No caso de uma dança, uma grafia com o corpo, que se mostra por meio das marcas no corpo, isso se apresenta para o espectador como algo singular que se pode elaborar frente a um vazio, a uma suspensão.

O corpo se faz dançar diante de uma música, não necessariamente uma música concreta que se ofereça: “ora, ele [o dançarino] não se lança completamente só: ele acredita no fato de estar acompanhado por esta fiel acompanhante que é a música” (DIDIER-WEILL, 1995 [1997], p. 253). Há uma certa musicalidade do sujeito, um ritmo que lhe é próprio e que, por meio das marcas de uma invocação, da pulsão invocante, pode manifestar-se numa série de movimentos no espaço. A partir de uma invocação se pode também se colocar a invocar. “Assim como toda pulsão caracteriza-se por um movimento de ida e vinda (...) a pulsão invocante põe em jogo essa mesma reversão do sujeito (...) o sujeito invocado torna-se invocante” (Ibidem, p. 252).

Pela elaboração de um *Luto* foi possível se apropriar novamente de um corpo, uma dança, de algo que lhe é *próprio*. “Mais do que uma catarse, *Luto* permitiu que eu realizasse um processo de transformação de minha experiência estética na dança até então” (Silvia, p. 95). E, desse modo, uma sustentação do sujeito, de um eu, foi se delineando:

“Percebo que através de minha *própria* obra, realizei este processo de descoberta de um novo “eu” na dança, processo este que se completou com a criação de *Neue Schwann*” (p. 95)⁹⁰.

Escolho uma última referência ao texto de Silvia para finalizar este capítulo, uma citação que se refere ao singular do sujeito que ins/es/creve sua marca, sua posição, mesmo em um meio em que a materialização escapa, se esvai, marcando também a possibilidade constante de escrita e reescrita de um sujeito que pode ser reinventado:

Como a mais efêmera de todas as artes, a dança, que se esvai no seu próprio momento de materialização, pode revolucionar e sair de sua própria história, subvertendo seus próprios conceitos e princípios, como o corpo grotesco que, ao contrário do clássico, recusa-se a ser definido ou categorizado (p. 107).

Toda dança, inclusive a clássica, deve ser reinventada... (p. 113) e assim:

“A vida só é viável reinventada... A dança, ousa propor, também” (p. 114).

⁹⁰ Grifos meu.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

No momento em que este texto estava quase finalizado retornei ao título para nomear o trabalho, escolher um título que pudesse apresentar para o leitor o que se propõe aqui. O significante “invenção” me pareceu bastante pertinente para se referir ao percurso do caso em questão. Frente a um acidente, era preciso reinventar um corpo e uma dança, possibilitando assim sustentar a posição de uma bailarina.

Ao acompanhar o texto de Silvia, notei a utilização repetida de reticências, as quais leio como “pontos de suspensão”, *les points de suspension*, diante de uma quebra que confronta o corpo. Uma suspensão foi necessária perante uma interrupção forçada na dança, e isso convocou o sujeito na sustentação de seu desejo. Ressaltando essa marca do texto, escolhi inserir as reticências no título, assinalando uma suspensão para uma (re)invenção, o que permitiu um percurso na busca de uma dança, da possibilidade da singularidade na dança.

Pretendendo marcar esse percurso, no qual a partir de uma quebra houve uma suspensão e a seguir uma reinvenção – uma convocação de um sujeito frente a um atravessamento Real de um acidente na busca de uma nova Eu Dança, fazendo com que um corpo pudesse existir e se sustentar, dar consistência para um sujeito permitindo uma nova dança –, escolhi o título: A (re)invenção de uma bailarina: Um acidente... Um corpo... Uma dança.

Quando tentamos definir o complexo conceito de pulsão, a palavra movimento certamente vem à mente, uma vez que, na impossibilidade de uma completude de definições e conceitos, é ao mover-se, o que faz mover, que a pulsão se refere. No caso trabalhado, pudemos acompanhar a presença constante do movimento: que faz dançar, que faz pulsar, que faz viver. A partir de uma ruptura, modos diferentes de escrita possibilitaram traçar um percurso como forma de circunscrever o encontro com o Real, “o movimento do sujeito quando uma contingência promove ‘um’ corpo de ‘uma’ dança”⁹¹. Considerando a escrita como um modo de transmissão que faz circular um discurso, e as ressonâncias do que foi lido, ao me questionar acerca do que me toca nesta leitura, escolho as seguintes palavras de Silvia (p. 108):

⁹¹ Cito aqui a frase utilizada por Heloísa Caldas para apresentar o artigo que publiquei na revista “Opção Lacaniana-online (19)” intitulado: O sujeito em movimento: “Um” acidente, “Uma” dança, “Um” corpo.

A dança me ensinou, acima de tudo, a amar a vida, a perceber que há uma espécie de “motorzinho” interno que nos faz sempre querer continuar, ir em frente, e encontrar maneiras de tornar novo e poético cada momento da vida, dando a ele um frescor todo especial.

Um sujeito, um corpo que se move, que pulsa na direção da sustentação de um desejo. E não é disso que se trata quando nos referimos à leitura da Psicanálise enquanto embasamento teórico-técnico-ético dentro e fora da clínica?

Na posição de uma psicanálise em extensão, no que concerne à possibilidade de articulações teóricas diante de um caso, a posição do psicanalista não deixa de estar incluída. Ao me encantar com o texto de Silvia, que escolhi trabalhar como um caso, meu olhar enquanto analista está incluído. É também a partir de uma posição que vem da clínica que me foi possível um olhar para o texto extraindo consequências deste como um caso clínico.

No caso de Silvia, é exatamente a dança pela invenção que nos é apresentada, o movimento que faz dançar, que faz pulsar, que faz viver. Uma mu/dança, um movimento constante na vida, do sujeito que busca se reinventar. Novamente, um ponto que nos é extremamente caro na clínica.

Importante destacar, mais uma vez, a falta de trabalhos que discutam e reflitam sobre o domínio da dança no campo psicanalítico, o que configurou também dificuldades no sentido de enriquecer referências e discussões no trabalho. Nos parece necessário evocar uma das razões possíveis a esta falta de conversações e de materiais sobre o tema: de fato, não é fácil falar de uma coisa efêmera e fugaz, que aparece e desaparece em alguns segundos.

Ao jogar com as variações de uma linguagem pictórica que a torna mais próxima do inconsciente do que da fala, a dança em sua linguagem poética, procede a partir da metáfora para dar forma ao não-dito, ao indizível e à ambiguidade... [de modo que] (...) a escrita dos corpos dançantes apaga-se tão logo é criada, não deixando nenhum vestígio senão na memória (LEBOURG, 1996, p.617).

Contudo, por meio do caso apresentado, a importância de dar valor igualmente a outras formas de discursos e escritas é inegável. O interesse pela dança faz referência a um movimento dançante, colocando acento sobre a criação do sujeito, da singularidade, de um estilo, de uma coreo/grafia. É preciso encontrar uma linguagem para a dança, para a vida (HOGHE & BAUSCH, apud FERNANDES, 2007). No caso apresentado, é exatamente a re/invenção que nos é mostrada.

É na possibilidade de inventar, de se reinventar, que algo se ins/es/creve, mas isso explicita também um ponto de limite que marca a impossibilidade de uma decifração “toda”, um não-todo. Tais aspectos são também campo e interesse da clínica, já que sabemos que a experiência clínica está ancorada essencialmente no campo da linguagem e do que o sujeito pode dizer a partir dessa, dando notícias de inscrições apagadas.

Assim, este trabalho propôs uma inovação no que concerne a aberturas de possibilidades de diálogos e estudos entre a dança e a teoria psicanalítica. É a partir do interesse em um caso, de uma bailarina que sofreu AVC e que se pôs como objeto de investigação de sua própria tese, que esta discussão foi possível para além de uma discussão que permanece somente campo teórico.

Há ainda questionamentos que restam: De que outros modos podemos ler pela psicanálise um corpo que dança? Como podemos falar da dança e do sujeito que dança, considerando a efemeridade de um movimento que se esvai aos olhos no próprio momento de sua finalização? Na via do *sinthoma*, na apresentação do referido caso, que outras leituras são possíveis? Mas, a partir da apresentação deste trabalho, abrem-se possibilidades para que outros pensadores, através de outras leituras, possam refletir e discutir.

Nisso que insiste e persiste numa mistura de encantamento e interesse acadêmico enlaçado com o olhar de analista, a reinvenção de uma bailarina permitiu a invenção deste trabalho. Finalizo assim algo que se propõe não a fechar, a encerrar, mas a possibilitar aberturas.

Para finalizar, escolho uma belíssima frase de Silvia (p. 114), que comporta uma sensibilidade e ao mesmo tempo quase que uma formulação que condensa algo como suas considerações acerca de seu percurso. Penso que essa frase também condensa a proposta do percurso realizado neste trabalho:

“A vida nos vai impondo mudanças e a partir destas nos transformamos. Nestas transformações, nos reinventamos e reinventamos a dança”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER, A, L. (2005). Narrativas em cena: desejo e criação no processo da performance. **Anais da Jornada Clínica da APPOA: Narrativa e Destino**. Outubro/2005. Disponível em <http://www.lacanbrasil.com/lectura.php?auxiliar=abertura/art_culture/Narrativas_em_cena_Jornada_APPOA.html> Acesso em 22/06/2015.
- BOISSIÈRE, A. (2014). **Musique Mouvement**. Paris: Éditions Manucius.
- BOURCIER, P. (2001). **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes.
- CONTÉ, C. (1996). Superfícies topológicas, In KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 527-541.
- COURTINE, J-J. (2006[2011]). **Historia do corpo 3: As mutações do olhar. O século XX**. 4ª Ed. Trad. Efraim F. Alves. Petrópolis: Vozes.
- DIDIER-WEILL A. (1995[1997]). **Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical**. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1997). **Nota azul, Freud, Lacan e a arte**. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- _____. (1998). **Invocations – Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud**. Paris: Calmann-Levy.
- _____. (1999). **Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- _____. (2003). **Lila et la lumière de Vermeer**. Paris: Éditions Denöil.
- _____. (2010). **Un mystère plus lointain que l'inconscient**, Paris, Aubier.
- DOR, J. (1989). **Introdução à leitura de Lacan**. Porto Alegre: Artes Médicas.
- DUARTE JÚNIOR, J. F. (2001). **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar.
- DUNCAN, I. (1927[1932]). **Ma vie**. Paris: Éditions Gallimard.
- DUNKER, C.I.L. (2009). Usos e Funções da Construção do Caso Clínico em Psicanálise. **Anais do V Congresso Interamericano de Psicologia da Saúde - a psicanálise aplicada à terapêutica no Hospital: resultados**.
- _____. (2015). **Leitura, Interpretação, Comentário e Reconstrução - A Querela do Método em Psicanálise**. Disponível em <<http://www.voxinstituto.com.br/biblioteca>>. Acesso 02/06/2015.

FARO, A. J. (1986). **Pequena História da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Paris: Calmann-Lévy.

FERNANDES, C. (2000). **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações**. São Paulo: Hucitec.

FIGUEIREDO, V. C.; SOUSA, C. P. (2001). Uma proposta de dança na melhor idade. **Rev. Pensar a Prática**. V. 4. p. 115-122.

FORTIN, S. (1999). Educação somática: Novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução Márcia Strazacappa. **Cadernos do GIPE-CIT**. n. 2. Salvador, fev. 1999.

FREUD, S. (1893-1895[2009]). **Études sur l'hystérie**, Paris: PUF. p. 14-35.

_____. (1895 [1996]). Projeto para uma psicologia científica. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 333-454.

_____. (1895 [2006]). Cinco lições de psicanálise. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. 11. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 16-65.

_____. (1896 [1996]). Carta 52. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 281-287.

_____. (1896 [1996]). A etiologia da histeria. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 185-215.

_____. (1899 [1996]). Lembranças Encobridoras. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 285-306.

_____. (1900 [1996]). A interpretação dos sonhos (segunda parte) e sobre os sonhos. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. V. Rio de Janeiro: Imago Editora.

_____. (1905 [1996]). Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 117-231.

_____. (1908 [1996]). Escritores criativos e devaneio. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 131-143.

_____. (1911 [1996]). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides). In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 14-89.

_____. (1911 [1996]). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 231-244.

_____. (1913 [1996]). Sobre o início do tratamento (novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise I). In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago Editora. p.135-158.

_____. (1914 [1996a]). Sobre o narcisismo: uma introdução. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 75-231.

_____. (1914 [1996b]). Recordar, repetir e elaborar. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 160-171.

_____. (1915 [1996]). Pulsões e suas vicissitudes. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 115-144.

_____. (1919 [1996]). O estranho. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 233-270.

_____. (1920 [1996]). Mais Além do Princípio do Prazer. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 11-75.

_____. (1921 [1996]). Psicologia das massas e análise do eu. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 89-169.

_____. (1923 [1976]). O Ego e o Id. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 13-83.

_____. (1924 [1996]). Uma nota sobre o ‘bloco mágico’. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 251-259.

_____. (1937 [1996]). Análise Terminável e Interminável. In **Obras Completas de Sigmund Freud Edição Standard Brasileira**. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago Editora. p. 231- 270.

GARAUDY, R. (1973). **Danser sa vie**. Paris: Éditions du Seuil.

GUILLEN, F. (2008-2010). **La danse: un déshabillage impossible**. In **Heteridade 8. Revista de Psicanálise. O “mistério do corpo falante I”**. São Paulo. p. 133-140. Disponível em <<http://www.champlacanien.net/public/docu/4/heterite8.pdf>> Acesso em: 15/07/2016.

HOGHE, Raimund & BAUSCH, Pina. In FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: repetição e transformação**, São Paulo: Annablume, 2007.

LACAN, J. (1948 [1998]). A agressividade em psicanálise. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 104-126.

_____. (1949 [1998]). O estágio do espelho como formador da função do eu. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 96-103.

_____. (1953-54 [2009]). **O Seminário, livro 1 : Os escritos técnicos de Freud**. 2ª Ed. Rio de Janeiro : Zahar, p. 56-73.

_____. (1955 [1998]). O seminário sobre “A carta roubada”. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 13-66.

_____. (1957 [1966]). L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud, In **Écrits**. Paris: Éditions du Seuil. p. 490-526.

_____. (1957 [1998]). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 496-533.

_____. (1957-58 [1999]). **O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1958 [1998]). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 749-775.

_____. (1958-59 [2016]). **O seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1959-60 [2008]). **O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1961 [1998]). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 653-691.

_____. (1961-1962). **Le Séminaire, livre IX, L’identification**. Inédit. Paris: Éditions du Seuil.

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

_____. (1962-61 [2010]). **O Seminário, livro 8: A transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1964 [1973]). **Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse**. Paris: Éditions du Seuil.

_____. (1964 [2008]). **O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.123-134.

_____. (1966 [1998]). Abertura desta coletânea. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 09-11.

_____. (1967 [2003]). Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 248-264.

_____. (1969-70 [1971]). **Le Séminaire, livre XVII, L’envers de la psychanalyse**. Paris: Éditions du Seuil.

_____. (1969-70 [1992]). **O Seminário, livro 17: O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1971 [2003]). Lituraterre. In **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 15-25.

_____. (1971 [2007]). Lituraterre. In **Le Séminaire, livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblante**. Paris: Éditions du Seuil.

_____. (1971-1972 [2011]) **Le Séminaire, livre XIX, ...Ou pire**. Paris: Éditions du Seuil.

_____. (1971-72 [2012]). **O Seminário, livro 19: ... ou pior**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1972-73 [2008]) **O Seminário 20: Mais, ainda**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1974-1975 [1985]). **Le séminaire, livre XXII. RSI**. Inédit. Disponível em <<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-RSI-1974-1975,288>>. Acesso em 15/07/2016.

_____. (1975-1976 [2007]). **Seminário 23: O Sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1978 [1992]). **O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. **Le Séminaire, Livre XXIV, L'insu qui sait de l'une-bévue s'aile à mourre**. Inédito.

LAMBERT, M. M. (2010). **Expressividade cênica pelo fluxo percepção-ação: o sistema Laban/ Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação da dança**. Tese de doutorado. UNICAMP: Instituto de Artes.

LANGENDONCK, R. (2010) A História da Dança. In TOZZI, D. (et al). **Teatro e dança: repertórios para a educação**. Vol. 3. São Paulo: FDE, 2010. 3 vol. Disponível em <<http://culturaeducurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420110113111412volume%201%20baixa.pdf>> Acesso em 15/07/2016.

LAWSON, Joan. (1980). **The Principles of Classical Dance**. New York: Alfred A Knopf.

LE GAUFÉY, G. (2000). **Fin_cas**. Disponível em <http://www.legaufey.fr/Textes/Attention_files/9-Fin_cas-2000.rtf>. Acesso em 15/07/2016.

_____. (2001). **El lazo especular. Um estudio transversal de la unidad imaginaria**. México, DF: Epeeel.

_____. (2012). **L'objet a – approches de l'invention de Lacan**. Paris: EPEL.

LEBOURG, G. (1996). Psicanálise e dança. In: KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 614-618.

LEGENDRE, P. (1978). **La passion d'être un autre**, Paris: Éditions du Seuil.

LEJEUNE, P. (1975). **Le pacte autobiographique**. Paris, Éditions du Seuil.

LISPECTOR, C. (1964). Fundo de gaveta. In **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor.

_____. (1973[1980]). **Água viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MACEDO, V. F. de P. (2008). **Frida Kahlo: entre chagas e borboletas**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Instituto de Artes.

MAIA, M. A. (2009). Sujeito e falasser. **Opção Lacaniana Online**. V. 5, p. 34-40. Disponível em <<http://www.opcaolacanianana.com.br/antigos/pdf/artigos/mamsujei.pdf>> Acesso em 15/07/2016.

MATTOS, R. (2008). Cifra e letra, ressonância e voz: considerações sobre a escrita musical. In **III Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental / IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental**.

MATTOS, R. RINALDI, D. L. (2012). Musicalidade e transmissão da voz: James, John e Lucia Joyce. **Affectio Societatis**. V. 09. p. 38-55. Disponível em <<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/12048>> Acesso em 15/07/2016.

MEIRELES, C. (1964[1990]). **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Beatriz Berman. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; FNDE/MEC.

MELLO, T. M. V. F. de. (2014). **Não é fácil ter um corpo – o estrangeiro: um percurso do imaginário especular à topologia**. Tese de doutorado. Unicamp: Instituto de Estudos da Linguagem.

MIJOLLA, A. de. (2002). **Dictionnaire International de la Psychanalyse**. Paris: Calmann-Lévy.

MILNER, J.C. (2012). **O amor da língua**. Tradução e notas: Paulo de S. Júnior. Campinas: Editora da Unicamp.

MOMENTO de Transição, em busca de uma nova Eu Dança. Direção Silvia S. Wolff. 2010. Um DVD (35 min). In WOLFF S. S. **Momento de transição: em busca de uma nova Eu Dança**. Tese de doutorado. UNICAMP: Instituto de Artes.

MURCE FILHO, N. F. (2006). **Corpoesis: um ator, uma escrita**. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp: Instituto de Estudos da linguagem.

NASIO, J. D. (1997). **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (2011). **Introdução à topologia de Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar.

NEPOMUCENO, C. (2014). **Processo Transcoreográfico uma alternativa metodológica para a docência artística na área de dança**. Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília. Programa de Pós-Graduação em Arte.

NOGUEIRA, J. (2008). **Do movimento ao verbo: desenvolvimento cognitivo e ação corporal**. São Paulo: Annablume. (Col. Leituras do corpo).

NOVERRE, J. G. (1760). **Lettres sur les danses et les ballets**. Stuttgart-Lyon. Ed. de A. Delaroche. apud FARO, A. J. (1986). **Pequena História da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Paris: Calmann-Lévy. p. 37.

PIGLIA, R. (2004) Formas breves. Tradução José M. Mariani. São Paulo: Companhia das Letras, apud LEMOS, C. Quem nadou, quem foi ao fundo... **Anais da Jornada “O que o psicanalista tem a dizer sobre as psicoses”**. João Pessoa, 7-8 de outubro de 2011. Escola de Psicanálise de Campinas e Escola Freudiana de João Pessoa. p, 151-159.

POMMIER, G. (1993[1996]). **Naissance et renaissance de l'écriture**. 2ed. Paris: PUF.

PRATTA, N. (2016). O sujeito em movimento: 'Um' acidente, 'Uma' dança, 'Um' corpo. **Opção Lacaniana Online**. n. 19, ano 7, março/2016. p. 1-5.

QUINET, A. (2002). **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (2010) Com lalingua no corpo. **VI Encontro Internacional dos Fóruns da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano**. Disponível em: <<http://www.champlacanien.net/public/docu/4/rdv2010pre2.pdf>> Acesso em 15/07/2016.

RINALDI, D. (2006) Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise. **Pulsional: Revista de Psicanálise**. Ano XIX, n. 188, dezembro/2006.

SCHEJTMAN, F. (2013). **Sinthome, ensayos de clínica psicoanalítica nodal**. Olivos: Grama Ediciones.

SHLOSS, C. L. (2003). **Lúcia Joyce: to dance in the wake**. Nova York: Picador.

SCHOTT-BILMANN, F. (2000). **Le besoin de danser**. Paris: Éditions Odile Jacob.

_____. (2012). **Quand la danse guérit, La recherche en danse**. Paris: Le Courrier du livre.

SCHREBER, D. P. (1903[2006]). **Memórias de um doente dos nervos**. Tradução de Marilene Carone. 3ed. São Paulo: Paz e Terra.

SIBONY, D. (1995). **Le corps et sa danse**. Paris: Éditions du Seuil.

STRAUSS, M. (2010). Le corps parlant, que dit-il? In **Heteridade 8. Revista de Psicanálise. O “mistério do corpo falante I”**. São Paulo. p. 11-17. Disponível em <<http://www.champlacanien.net/public/docu/4/heterite8.pdf>> Acesso em: 15/07/2016.

STRAZZACAPPA, M. (2009). Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Repertório: Teatro e Dança 2**. Ano 12, n. 13. Disponível em <http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/13/Revista_Repertorio_13.pdf> Acesso em 15/07/2016.

TODD, M. E. (1937). **The Thinking Body**. New York: Dance Horizons.

TRINDADE, A. L. (2008) **A Escrita da Dança: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica**. Canoas: Ed. ULBRA, 2008.

VIANNA, Klauss. (1990). **A dança**. São Paulo: Siciliano.

VIGANÒ, C. (1999) A construção do caso clínico em saúde mental. **Curinga**. V. 13. Belo Horizonte: EBP-MG. p.50-59.

VITIELLO, J. Z (2004). **Dança: memória nos corpos cênicos**. Tese de doutorado. UNICAMP: Faculdade de Educação.

VIVÈS, J. M. (2012). **La voix sur le divan: *musique sacrée, opéra, techno***. Paris: Aubier.

WOLFF S. S. (2010). **Momento de transição: em busca de uma nova Eu Dança**. Tese de doutorado. UNICAMP: Instituto de Artes.

WOLFF, S. S.; HAAS, A. N.; VITIELLO, J.Z.; GONÇALVES, C. J. S. (2011). A dança e a reabilitação neurológica. **Revista da Fundarte**. V. 11. p. 48-53.