

A IDEIA DE CORPO E O SENTIDO DO PASSO NA DANÇA

THE BODY IDEA AND THE SENSE OF STEP IN DANCE

Esperidião Barbosa Neto ¹

RESUMO: Corpo é pulsional, superfície de conflitos psíquicos, via régia de acesso ao inconsciente. Esse corpo falante é feito de linguagem e do desejo do Outro, sustentado por resquícios da imagem e da fala, cujas pulsões escópica e invocante se confluem e não cessam de “não se inscrever”. Nessa dinâmica, a expressão corporal encontra, no mínimo, alguma forma de elaboração psíquica, desde que seu movimento se faça texto na relação corpo-espaço-tempo. É arte do corpo, ou o corpo com arte. Pensamos a dança de salão (sem desconsiderar outras), privilégio do corpo, via de sublimação ou efeito dela, desde que o movimento seja elevado à dignidade da arte. O objetivo deste artigo é trabalhar a ideia de corpo em psicanálise, enfatizando as pulsões escópica e invocante para pensar o sentido do movimento na dança, preferencialmente de salão. Serão destacados o Corpo psíquico, Movimento e sonoridade e A cena do corpo. Por fim, sustenta-se que o trabalho psíquico individual, pelas técnicas corporais, é condição imprescindível à dança (a dois), e nela a elevação do movimento à arte, com efeito de sentido sobre o circuito pulsional.

Palavras-chave: corpo; dança; pulsão; sentido.

ABSTRACT: The body is pulsional, surface of psychic conflicts, *via regia* of access to the unconscious. This speaking body is made up of the Other's language and desire, sustained by remnants of the image and the speech, whose scopic and invoking drives confluence and do not cease to “not inscribe”. In this dynamic, body expression finds at least some form of psychic elaboration, as long as its movement becomes text in the body-space-time relationship. It is art of the body, or the body with art. We think of ballroom dancing (without disregarding others), the privilege of the body, via sublimation or its effect, as long as the movement is elevated to the dignity of art. The aim of this article is to work on the idea of the body in psychoanalysis, emphasizing the scopic and invocative drives to think the sense of movement in dance, preferably in the ballroom. The psychic body, movement and sound and The scene of the body will be highlighted. Finally, it is sustained that individual psychic work, due to body techniques, is an essential condition for dance (for two), and in it the elevation of movement to art, with an effect of meaning on the drive circuit.

Keywords: body; dance; drive; sense.

¹ E-mail: esperidiaobneto@gmail.com

INTRODUÇÃO

Todo pensamento que não é dançado é falso.
Todo pensamento sem ritmo é porque não
encontrou seus pés.
Todo bom pensamento se dança,
todo pensamento verdadeiro
deve poder ser dançado.
Valare Novarina

Em tempos de distanciamento social (por pandemia ou outras razões) o corpo é, muitas vezes, esquecido. Falta o encontro com o outro, corpo a corpo; mas principalmente consigo mesmo. Enquanto se espera por aquele que há de vir, é possível trabalhar a si próprio, considerando um outro. A espera não significa passividade, é muito mais um fazer criativo, preparação de si mesmo. Queremos “lembrar” o corpo e uma das suas artes, a dança.

No final do Século XIX, na França, doentes mentais do hospital Salpêtrière eram conduzidos ao palco com objetivo de estudos a partir de encenações indicadoras dos seus conflitos. Foram aulas dirigidas pelo professor Jean-Martin Charcot (Quinet, 2005). O médico fazia apresentação desses pacientes, ora para médicos/estagiários do hospital, ora para o público, incluindo profissionais de saúde, artistas, escritores, etc. O paciente, no palco, “capta o olho e solta a voz; dá-se em espetáculo e grita, geme, vocifera, reza e canta” (p. 16). Um dos estagiários dessa clínica foi o então jovem Sigmund Freud (Rocha, 2019), tendo sido fortemente influenciado pelo seu professor ao aprofundamento daqueles estudos: “Charcot convenceu-o de que, no momento, era preciso estudar as neuroses. (...) Freud, então, volta de Paris inteiramente convencido de se consagrar ao estudo das neuroses” (p. 63).

O corpo, há muito, tem sido visto como porta de entrada às dimensões mais profundas do sujeito. Sua expressão, pela via do olhar e do movimento, não apenas revela, ela mostra, principalmente, afetos que podem ser elaborados. Pensamos o corpo como superfície onde atuam conflitos internos e o palco teatral lugar da sua cena. Concebemos o dançante uma categoria de ator, desde que represente a dança com arte, arte do movimento aliado à palavra. Enfatizamos a dança de salão pelo caráter integrativo com o outro.

Nosso objetivo é trabalhar a ideia de corpo psicológico em psicanálise, enfatizando as pulsões escópica e invocante para pensar o sentido do movimento na dança, preferencialmente de salão. Primeiro pensaremos o *Corpo psíquico*, depois o *Movimento e sonoridade* e por último *A cena do corpo*. Concluimos com ênfase no trabalho psíquico do corpo próprio, por

via de técnicas corporais, como condição para a dança a dois, e nesta a elevação do movimento à dignidade da arte.

Corpo psíquico

Corpo é feito de linguagem e da pulsão, não se reduz ao organismo sob o imperativo biológico. Constitui-se a partir do desejo do Outro, tendo o semelhante como suposto complemento. Ele é, principalmente, via régia do inconsciente.

A linguagem veicula, inclusive, o desejo do Outro. No encontro com este o vivente é arrebatado do puramente instintivo, sedimentando-se para o curso da cadeia significativa e mortificação do corpo biológico. Marcado pelo desejo do Outro, o corpo ocupa um lugar no mundo, espaço de sentido, feito no tempo. A rigor, trata-se de um “não-lugar” na medida em que a imagem construída é sempre inacabada, ela oscila entre o eu e o outro, inclusive o outro de mim mesmo. O dentro e o fora se confundem; um não deixa de estar, também, no outro lugar. Não se trata, simplesmente, de lugar geológico e da linguagem mas, principalmente, do simbólico - sexo, posição familiar, etc. - onde opera a lei do Édipo: corpo do filho não feito para a mãe, e vice-versa. Há corpos feitos de (e para) especificidades de trabalho: pescaria, agricultura, atividades domésticas; corpos de estivadores, atletas; corpos delicados, grosseiros; corpos de atores, dançantes. Para alguns “as mãos dizem muito sobre a história do sujeito”. Ainda que o corpo não seja, apenas, biológico, antes de nascer já estava escrito nas estrelas, isto é, no desejo do Outro.

Do ponto de vista pulsional, Freud (1915/1976a) entende que há uma energia psíquica circulando na matéria orgânica. Para ele a pulsão é “representante psíquico” de excitações externas, oriundas do interior do corpo. É uma força constante da qual o sujeito não consegue se livrar. A pulsão se acha na fronteira entre o psíquico e o físico, “processo somático que ocorre num órgão ou parte do corpo, e cujo estímulo é representado na vida mental” (p. 143). Mais tarde, com a reformulação da teoria freudiana, entende-se que a pulsão se origina, inclusive, de experiências traumáticas (Freud, 1920/1976). Em todo caso, fica claro que ela, enquanto vai adquirindo alguma representação, fica para trás, como resto não elaborado, uma parte irrepresentável capaz de imperar por toda a vida do sujeito. É a Coisa (*Das Ding*), na teoria lacaniana tratada como objeto *a*.

Na psicanálise, portanto, temos as pulsões oral, anal, escópica (desde a teoria freudiana) e Invocante (oriunda do ensinamento lacaniano). Todas originadas a partir do início

da vida: a pulsão oral vinda do estádio oral (ligada ao seio e à boca); a anal do estádio anal (corresponde a fezes e ânus); a pulsão escópica, do estádio do espelho (duplicação do eu, ligado a fendas palpebrais, imagem do corpo, olhar-ser visto) e a invocante do estádio do eco (voz e órgãos do sistema fonatório; duplicação da voz pelo eco: falar-escutar/boca e orelha).

Por força da cultura essas impulsões foram retidas ou cortadas em certa medida. Porém, enquanto censuradas proliferaram no escuro do inconsciente, a ponto de persistirem pela vida afora. Elas insistem em brotar (tal o capim aparado mas que renasce entre as fendas das pedras polidas nos espaços civilizados), são os objetos *a*, aqueles perdidos para sempre, persistentes em cada realização do sujeito.

Pulsão é corpo. É na medida em que ela se faz “constante numérica que o físico precisa encontrar em seus cálculos para poder trabalhar”, disse Porge (2014, p. 82), referindo-se ao ensinamento lacaniano, para mostrar a implicação pulsional entre a carne e o psíquico. O autor se refere a um “entre” que se faz em ambas as partes, envolvendo-as totalmente, ou sendo envolvida. Daí nossa justificativa de como o organismo se faz corpo. O adoecimento, muitas vezes, afeta partes mais vulneráveis do corpo. Por que, então, essa escolha? Um câncer no pulmão, intestinos, cérebro; o mal que imobiliza os passos, destrói as genitálias, a voz etc. Pouco se conhece sobre incisões pulsionais na carne porque há história e mistério em cada corpo falante, diz Lacan (1985b). O corpo, acima de tudo, é inconsciente.

O corpo vem do Outro, e seu destino, de algum modo, é o outro, aquele que supostamente o completa. Primeiro o bebê se aliena ao Outro para, a partir dessa identificação originária, afastar-se dele. Entre a imagem fusionada com a mãe (eu ideal) e a construção da própria imagem (ideal do eu), há um jogo, inclusive, literalmente corpóreo. Quer dizer, em torno da mãe “a criança se organiza, desenvolve seu corpo próprio e motricidade” (Martins, 1991, p. 124). Nesse entorno há indicadores de pertencimento a alguém, àquele que nomeia e faz do corpo da criança algo seu: “minha Mariazinha”, “meu pezinho”, “minha bochechinha”, “o corpinho de mamãe”. Segundo esse autor, na mesma página, “o possessivo aí vem anunciar que existe um investimento narcísico da mãe naquele pequeno sujeito”, cujo vínculo com o possuído é vivido pelo prolongamento do corpo da mãe. Na vida adulta o sujeito tem a ilusão de que um outro é o que lhe completa, expressando resquícios dessa relação histórica; pensemos, por exemplo, o par amoroso, dançante etc.

O nome próprio marca o corpo. Ele organiza uma presença: corpo elaborado, emocional, intelectual. Está associado à imagem de si no espelho como “experiência de

reconhecimento de si próprio, implica a constituição e conquista preliminares da imagem do corpo próprio e o seu reconhecimento como um entre outros no mundo dos seres humanos” (Martins, 1991, p. 45). O primeiro nome, diz o autor, representa o universo privado, inscrito a partir da fantasia inconsciente dos pais. Fantasia que classifica e singulariza em relação ao corpo, inclusive diferença dos sexos.

O corpo não deixa de ser superfície de conflitos psíquicos, portanto testemunho da pré-história do sujeito. Para Quinet (2019, p. 223) ele “é via régia do inconsciente real”, cujo discurso é sem palavras, o qual “toma o corpo e o faz atuar, falhar, dançar, caminhar, tropeçar e claudicar como Édipo” (p. 224) que conservou, desde criança, uma marca nos pés e no nome. “Óidipous” quer dizer pé inchado, também “pé-que-sabe”. O corpo é efeito de capricho forjado pela arte do inconsciente, “somos todos corpos falantes, performáticos, dançantes e cantantes” (p. 228).

Em síntese, é possível se dizer que o despedaçamento do corpo, de onde surgiu o sujeito, é efeito de incisões da linguagem. A intrusão do Outro, que antecede o sujeito e desestabiliza a organização biológica, incide, como desfecho imperativo, por força dos traumas iniciais do vivente. Essas experiências traumáticas são estruturais; a integração do corpo como unidade, a partir dos estádios do espelho e da voz, é feita de sentido. Dito de outro modo, pensemos um objeto de porcelana quebrado em mil pedaços. Há que se reconstruí-lo, porém impossível como era antes. A colagem das peças deixa déficits de matéria e formas de encaixe, algo perdido irremediavelmente; por outro lado, o sentido está na reconstrução, no preenchimento de vazios e nos acréscimos. Passaremos a vida “constantemente rearticulando esses fragmentos” (Miranda, 2008, p. 75).

Movimento e sonoridade

Dos quatro objetos *a*, destacamos as pulsão escópica e invocante. A primeira ligada à imagem, a outra à voz; resquícios da pré-história do sujeito. Ambas vindas do Outro, de onde se originou; perdas, irremediavelmente, porém materializadas na sensação de estranhamento frente à percepção de imagem e voz duplicadas.

A pulsão escópica circula pelo ver-e-ser visto, diante da imagem do outro ou de si mesmo. Remete à condição primeira do indivíduo, de alienado ao Outro à descoberta do corpo próprio. Nos braços do adulto, diante do espelho, a criança vê sua imagem; entre o

júbilo e estranhamento olha, alternadamente, o espelho e o Outro, gesto de reconhecimento da sua imagem. Depois, passa a vida “retocando-se” diante do espelho e do outro. A literatura apresenta situações dessa natureza, embora o leitor possa considerá-las simples demais devido ao caráter inconsciente. Os contos *William Wilson*, de Poe (2006) e *O espelho*, de Rosa (2001) são protótipos; um conflito psíquico diante do outro como duplo e o reflexo no espelho como trabalho de superação de si. Em *O estranho*, Freud (1919 /1976b, p. 309) relata (em nota de rodapé) uma experiência vivida por ele mesmo. Ao ver uma pessoa entrando no compartimento do trem que viajava, surpreende-se: “recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência”. Depois percebeu ser sua própria imagem no espelho.

A pulsão invocante é da ordem do falar-escutar diante do outro e, principalmente, do próprio sujeito. Está entre a oralidade e a auricularidade, diz Porge (2014), e invoca dois orifícios, a boca para falar ou chamar, e a orelha para escutar: “passagem entre um sujeito que fala e outro que ouve, mas também, e sobretudo, entre um sujeito e ele mesmo” (p. 87). A voz não é escutada pelo outro como é por quem a emite. O sujeito desconhece sua própria voz, pelo menos em parte; há cruzamento entre o som e o sentido, é diferente ouvir o outro e a si mesmo. Essa pulsão se deriva do estágio do Eco, ligada ao momento de passagem do grito ao apelo e à fala. Somos remetidos a Freud (1950/1977) quando diz que é pelo grito que a criança, em estado de desamparo e diante da ação específica do Outro que lhe é estranho, posiciona-se como demanda e se insere na civilização: “o desamparo inicial é a fonte primordial de todos os motivos morais” (p. 422). A voz contém um objeto-resto do que foi elaborado no momento constitutivo da distinção exterior-interior, ela evoca o que se perdeu. O dito interior é continuidade com o diálogo exterior, afirma Porge (2014, p. 119), “o grito remete a *Das Ding*, o primeiro estranho em si”.

As duas pulsões se confluem. O estágio do eco tem como ancestral o do espelho, está no corpo desde o início. Situa-se entre o grito e a voz como vibração, e nesse “entre” há jogos de vocalizações, balbucios, gorjeios, lalações, o que Porge (2014) chama de tempo de passagem dessas sonoridades que proporcionaram grande prazer à criança devido à interatividade com o Outro: “a qualidade de interações sonoras entre o bebê e seus pais são capitais para seu desabrochar futuro” (p. 120).

A produção de sons e modulação da voz repercutem em diversos órgãos: pulmões, cordas vocais, glote, cavidade rinofaríngea, cavidades nasais, língua, lábios, pele etc. (Porge, 2014). Assim, voz é corpo; a sonoridade se corporifica desde o balbucio no bebê, ligando-se à

reprodução motora da sucção. Em qualquer momento do sujeito, o som e a imagem estão associados: “quando sobrevém um barulho qualquer, uma mosca que voa, um cão que late, que surpreende (isso) desvia do campo de visibilidade” (p. 100).

Narrativas mitológicas sobre Narciso e Eco corroboram o que chamamos corporeidade da voz. Eco foi uma ninfa apaixonada por sua própria voz, falava demais. Tendo utilizado esse recurso, inclusive, para esconder de Heras feitos inconvenientes por seu esposo Zeus, teve a voz censurada. Primeiro, somente poderia se pronunciar depois que os outros falassem; com o agravo da pena, apenas lhe era possível repetir a última frase ou palavra do interlocutor. Narciso, por outro lado, amava sua imagem. Eco, enquanto passeando pelo bosque viu o moço, porém evitou o contato por não poder falar, seguindo-o sem ser vista. Ele sentiu haver uma presença e quis saber: “tem alguém aqui?” Ela responde: “aqui-aqui-aqui”. No final das contas Narciso a rejeitou, como fazia com todas as outras. Arrasada, Eco pereceu. Restaram seus ossos petrificados feito rocha, e o eco da voz.

A fala de Narciso faz eco, ele o escuta na voz dela. Ouve apenas o eco porque o resto se perdeu - para ambos. Assim também na evolução do sujeito, cuja pulsão invocante representa o corpo de forma mais incisiva e abrangente, ela ecoa o “ruído” de todas as outras. É o eco de alguma coisa que precisa ser dito e, no entanto, ainda não se traduz em palavra. A pulsão invocante cruza com a imagem, ela ecoa “no corpo pelo fato de que há um dizer” (Porge, 2014, p. 123). A voz precede a construção da imagem própria; quando o corpo do bebê ainda se encontra fragmentado, a voz do Outro o nomeia, até que a criança possa ver sua imagem como “meu corpo” (*moi*), portanto de uma ordem exterior; posteriormente passando a “eu sou esse corpo” (*je*), agora como subjetividade. A voz que precedeu o corpo também o excedeu, ambos imbricando-se. O enigma, para o adulto, devido aos diversos estranhamentos desse processo, causa mal-estar; é o “eco interior e exterior de sua voz” (p. 124).

Pensamos a dança. Se nossos movimentos e falas, além de imbricados portam resquícios de tempos da nossa pré-história, a dança é precipitadora do inconsciente. É o que nos faz articular Quinet (2019, p. 224): “a pulsão invocante dá o ritmo, o andamento e as partituras gestuais ao corpo, fazendo ecoar ali a melopeia de uma *lalíngua* outrora ouvida; a pulsão escópica o coloca na cena do mundo desenhando seu deslocamento espacial”. Desse modo, movimento e fala se implicam, um complementa o outro ao tempo em que se defasam.

O som faz eco no corpo. Cada sujeito reage diferentemente conforme a música que escuta, cujos efeitos são agradáveis ou incomodativos, mas invariavelmente desconhecidas

suas razões. Para se apropriar da dança, do ponto de vista técnico, é necessário, antes de tudo, um “acordo” entre o corpo e a música. Seja na dança de salão ou qualquer outra, serão trabalhados o movimento em relação ao tempo do som e do silêncio. Este, assim como o som, variam de tempo: rápido, lento, regular. Para Porge (2014, p. 76) “a pressa põe em jogo a pulsão invocante”, porque a voz é correlata do silêncio, assim como a música.

O trabalho do corpo, para dominar o passo, exige elaboração sobretudo psíquica. Ele antecede a relação com o outro dançante e com o público. Primeiro há que se contar o tempo do passo na cadência do eco interno (vibração do corpo) e seu silêncio. Lacan (2008, p. 28) afirmou que o sujeito é contado antes mesmo de contar, ele “é contado, e no contado já está o contador. Só depois é que o sujeito tem que se reconhecer ali, reconhecer-se ali como contador”. Contar, aqui, tem sentidos diversos. Contagem na linha das gerações; dos que seguiram e dos que descumpriram o desejo do Outro; do número de irmãos etc. Tendo-se perguntado a uma criança quantos irmãos ela tinha, a resposta: “tenho três, Helena, João e eu”; ela conta segundo o contado pelo Outro. Contar, ainda, no sentido de levar em conta. O desejo do Outro, assim como o inconsciente, “levam em conta” e “contam”, antecipadamente.

Por outro lado, o sujeito faz suas contas. Ajusta o passo à sonoridade da vibração interna: “1, 2, 3” contados em três escalas de tempo, ou “1-2-3” numa mesma escala. O passo está dentro da sonoridade conforme a partitura musical, contempladora das notas em seu tempo e silêncios. Os corpos dançantes, de modo geral, foram levados em conta pela tradição, o desejo dela, do inconsciente do sujeito e da música. Vejamos os dançantes, conforme cada cultura, a marcação adquirida sem ou com esforços, ritmo, ginga, paixão.

O passo apressado ou rápido demais não chega no tempo certo. Os “acordos” e “desacordos” entre o passo do dançante e o tempo da música, seja para o iniciante que desiste ou aquele que continua, capengando ou avançadamente, é de causar estranheza, muitas vezes. Esses mistérios são do próprio corpo, abrigador de enigmas implicados na pré-história do sujeito, cujo objeto perdido, ligado à voz e ao corpo, já não são mais acessíveis. Daí as pulsões escópica e invocante que insistem em não se inscreverem no sentido e domínio.

Na dança o movimento segue o olhar, na sequência esse olhar o acompanha. Basta ver a técnica do giro: a fixidez e direção do olhar orientam o corpo, mas tudo dentro do tempo de uma sonoridade. Se movimento é vida, conforme teoriza Miranda (2008), o olhar é luz que o guia, “a perspectiva do observador muda o observado, como esse, em suas constantes mudanças, escapa a qualquer descrição mais permanente” (p. 16); continua a autora: “o

propósito do olhar muda o que você vê, ou seja, a perspectiva transforma aquilo que é visto” (p. 18). Isso nos leva à ideia de que o olhar se estabelece num jogo duplo de mostraçã pulsional, olhar-ser olhado, a ponto de transformar alguma coisa.

Miranda (2008) observa que esse jogo especular produz sentido, “é o imaginário que cria entre o corpo fragmentado e sua imagem uma ilusão, uma percepção de integração, que cerca, rodeia, (re)une e protege o corpo fragmentado” (p. 67). A autora leva ao palco a ideia de um fora que também se encontra dentro; faz com que a cena do palco chegue à platéia, cujo espectador faça parte da cena, passando a ser visto. Na dança a dois, dizemos nós, esse desenrolar se dá de modo privilegiado: entre o dançante, o espelho, seu par e a platéia.

A cena do corpo

O corpo é superfície de conflitos psíquicos, palco de afetos que sustentam, inclusive, muito dos adoecimentos. Ele mostra-se como lugar das pulsões e possibilidade de algum tipo de representação, desde que o movimento se dê no contexto da arte. Pensamos a similaridade entre o dançante e o ator na medida em que a dança seja (con)textualizada.

A arte cênica é feita de fantasia e sentido, afetos os mais inimagináveis. O trabalho do corpo envolve, sobretudo, o inconsciente. Segundo o ensino lacaniano, o traçado das dimensões da vida psíquica, real-simbólico-imaginário, é bem representado pelo Nó borromeano. São “três círculos vazados, enganchados e inseparáveis, destacando a combinatória das relações que presidem a realidade psíquica”, escreveu Vorcaro (1997, p. 67), lembrando as lições do Seminário 22 (Lacan, 2002) de que as dimensões não são hierarquizadas e que somente têm vigência enlaçadas, incidindo uma sobre as outras. O conjunto de círculos representa, simultaneamente, os processos de separação e integração: na base o círculo do real, sobre ele o do imaginário e, como terceiro, o círculo do simbólico que costura a integração passando por cima do imaginário e por baixo do real. No centro disso tudo o objeto *a*, causa do desejo, espaço vazio ao redor do qual circulam os objetos parciais.

O sujeito é feito desse nó. O real está no campo do sem sentido, é a Coisa (*Das Ding*) da teoria freudiana; o imaginário (que não se reduz à imaginação) na dimensão especular com o outro - imagem eu-eu - e o Simbólico no campo do sentido, efeito construído a partir do imaginário com as peças da linguagem.

Lacan (2002) chama a atenção para o corpo real, regiões negligenciadas, esquecidas (inconscientemente). O real é o que não cessa de não se inscrever, porque não entra na cadeia significante. O que interessa, diz ele, “é o corpo enquanto orifício, que é aquilo pelo que ele se ata a algum Simbólico ou Real” (p. 177); isto é, os orifícios boca, ânus, cavidade oculares e da fonação, que afloram o desejo. Trata-se do corpo banhado pela teia da linguagem, porém feito nó, preso em alguma encruzilhada. Ele se encontra atado a esse nó que, para nós, se faz mostrar na dança, porém ainda guardador de segredos. São marcas de experiências vividas e não compreendidas, à época, por isso impossíveis de serem lembradas e representadas. Nesse caso, o sujeito repete a experiência traumática como compulsão, e este é o campo da pulsão de morte, conceito criado pela psicanálise, indicador de pura intensidade circulando de modo avassalador. Daí tendo surgido, posteriormente, a ideia de gozo, ligado a essa pulsão, mais especificamente ao conceito de real. Há um real no corpo. No seminário 20 Lacan (1985b, p. 178) assim diz: “O real, eu diria, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente”.

Diante do mistério do corpo a fala é posta, repostada, errante, cheia de lapsos; ela faz muito mas não elucida o mistério, restando uma sobra. Há equívocos entre o que fala o sujeito e o que diz o corpo, porque na dimensão psíquica não há encaixe perfeito corpo-fala: “há apenas corpos falantes, (...) que fazem para si uma ideia do mundo como tal” (Lacan (1985b, p. 171). O sujeito vacila porque faltam elos do texto, como na alucinação de frases interrompidas: “agora eu vou me...”, ou “vocês devem, quanto a vocês...” (p. 173). O vacilo da palavra não é em vão, há o encontro fortuito com o real, algum efeito de sentido ocorre.

Na dança (precipitadora do inconsciente) o corpo se mostra como afeto. Na cena dançante ele afeta tanto aquele do palco quanto o espectador, causando estranheza e gozo.

O corpo imaginário, aquele do espelho, oscila entre o eu e o outro. Nele há sempre um duplo. Pensamos o outro a partir de nós mesmos, tentando-se imaginarizar o outro tendo como medida nossa própria subjetividade, confundimos, sobretudo, o que é nosso ou do outro, muitas vezes projetando neste aquilo que desconheço em mim. Esse jogo de cena encontra-se no dançante, pela fantasia da cena corpórea, assim como no espectador: o júbilo, vergonha, tensão etc. Na dança o corpo erra, o dançante se atrapalha (muitas vezes depois de tanto preparo); são lapsos, aquilo que parecia estar fora do contexto mas que aparece ali incluído, revirando o texto e se expondo: “o que aparentemente estava fora do contexto passa a estar dentro, e o que estava dentro vai para fora” (Miranda, 2008, p. 63).

O simbólico é o campo do sentido. Através da imaginarização é possível desembocar nele, desde que haja deslizamento da cadeia significante. Um significante nada é por si mesmo, ele representa alguma coisa para outro significante. A cada vez que faz conexão algum sentido se produz, porém nunca de modo elucidativo. É assim que, na dança, o corpo faz texto. Para Miranda (2008) a articulação entre corpo, esforço, forma e espaço é capaz de produzir sentido; “o corpo em movimento produz uma linguagem” (p. 18) na medida em que há incorporação da linguagem verbal no corpo, isto é, “no corpo e nos seus órgãos” (p. 19).

Nessa perspectiva, o corpo falante, da expressão lacaniana, tem a palavra como possibilidade de dizer, mas é impossível dizer tudo, daí manter-se o segredo. O afeto, resto da experiência traumática, é inesgotável, nenhuma palavra dá conta, de modo que o real não se esgota, e o corpo vai precisar, sempre, falar. O corpo está condenado à fala. O texto *Le Profè*, do dramaturgo belga Dopagne (2007), conta a história de uma professora que entrou em surto e metralhou seus alunos. Inusitada foi a sentença: ela se manteria no presídio e todas as noites deveria ir ao teatro falar sobre seu crime. O título de um artigo a esse respeito ilustra bem a ideia do corpo falante: *Preso pelo ato, condenado à palavra* (Barbosa Neto & Passos, (2014).

Na dança é preciso trabalhar o corpo, com palavras. Miranda (2008) diz prestar especial atenção às partes do corpo ignoradas pelo sujeito, não ligadas diretamente às ações que estão sendo executadas; são partes abandonadas que permanecem fixadas em gestos padronizados - tensas, frouxas “que indica outros dizeres do corpo” (p. 31). Então ele precisa dizer, fazer texto; ou seja, que o movimento corpóreo se faça palavra, estas capazes de alcance da pulsão não representada. A palavra é feita para ecoar ou vibrar, de modo que possa atingir, de alguma forma, o afeto, possibilitando significatização deste. A incorporação do texto, diz Quinet (2019, p. 226), pode fazer esculpir um outro corpo, novo, criado para a cena, cujo ator (no nosso caso, o dançante) é passador do texto para o espectador “usando seu corpo trespassado pela palavra”. Desse modo, a palavra afeta e transforma dançante e espectador.

Se o corpo não se encontrasse preso ao ato, o sujeito não estaria condenado à palavra. Ele se contorce, como na análise, à procura da palavra certa para dizer: tenta dar formas com as mãos, cruza as pernas, descruza-as, ajeita os cabelos, vacila o olhar procurando uma direção; fica tenso, diz, desdiz, conserta, não se lembra, cai na palavra que o denuncia (embora contra sua vontade, recaindo em valas dos lapsos). Isso não é em vão, o sujeito/corpo se transforma. Assim também na dança, cujo trabalho na procura da interpretação adequada (aquela que represente o sentido pensado) metamorfoseia o movimento e o dançante.

Enquanto se encena no teatro, as cenas por si mesmas existem no inconsciente, pensa Quinet (2019). Os afetos escapam, de modo distorcido, pela mão do autor e do corpo do ator - eles pouco sabem disso -, de modo que a encenação “tem um palco privilegiado e que é a via régia do Inconsciente: o sonho, situado na Outra Cena” (p. 153). Há concomitância de realidade e imaginação, cuja simultaneidade passeia no tempo; um fato ocorrido em infância longínqua, no sujeito, perdura na lembrança como se fosse há poucos dias: “no palco se encontram ‘estações’ por onde deslizam as cenas como um trem parando em cada estação: o presente, o passado, o futuro, o teatro dentro do teatro e o delírio” (2019, p. 152).

Na teoria freudiana o termo “Outra cena” aparece como o inconsciente. Emma, sua paciente, relatou, na análise, fato ocorrido quando tinha 12 anos. Com o avanço da escuta analítica, e nuances do processo, ela foi conduzida à Outra cena, a dos 8 anos, quando agarrada por um homem. Freud (1950/1977) considera a experiência lembrada, aos 12 anos, a cena I, e a dos oito de cena II: “agora compreendemos a Cena I combinando-se com à Cena II” (p. 465), observa ele depois da análise. Dizemos mais: a cena relatada (dos 12 anos), ligada ao sintoma da paciente, remete à Outra (dos 8) e daí a Outras cenas.

Na cena dançante, por exemplo, o pé, sutilmente, desloca-se avançando à direita; depois marca atrás e na outra lateral - passo à passo, de início. Esses pedaços de movimento, como palavras, tornam-se dança, e nela o texto. Nesse passo, a cada peça do movimento, cada frase e cada texto do corpo nessa dinâmica produz sentidos, eis a cadeia significante. Só assim o próprio texto, criado para o passo, toma corpo; este, por sua vez, não só incorpora o texto como o expande (até Outras cenas), e depois não se sabe mais quem fez o texto, se o autor das palavras ou o corpo do movimento (sabe o sujeito, apenas, que foi transformado). A dança-texto é assim: o passo que incorporou o texto faz avançar o sentido da palavra. Desse modo o corpo toma vida na medida em que incorpora a palavra, desde que esta seja feita com arte. Para Barbosa Neto (no prelo) esta seria a palavra que salva porque dá sentido aos afetos. Ela ocupa, por exemplo, o lugar da violência dentro do próprio corpo, transformando raiva em feitos que promovam laços e não apenas gozo.

A dança, como elemento da linguagem, dinamiza passado-presente, discurso que transforma. Lacan (1985a, p. 118) diz que somos responsáveis pelo discurso que herdamos do Outro: “o discurso do circuito no qual estou integrado. Sou um dos seus elos. (...) o meu pai cometeu faltas as quais estou absolutamente condenado a reproduzir”, mesmo em sua forma aberrante. Fazemos essa articulação para dizer que a dança mantém viva tradições antigas, por

exemplo, porém como forma de transformar ideias seculares (aberrantes para o presente) na medida em que é reconhecido o débito que temos com aquelas gerações. Se uma raça foi discriminada no passado, precisamos reverter o sentido, fortalecendo sua história.

Na dança, que o eco (no corpo) faça sentido, e os corpos façam texto. É o campo da sublimação, quando o pulsional pode ser, de algum modo, representado. Lacan (1997) diz que o objeto que buscamos não é a Coisa (*das Ding*), ele apenas a tangencia. Quer dizer, se esse objeto não é nada, e que apenas serve para evidenciar um vazio em *das Ding*, seu objetivo é somente indicar a condição para se criar, preencher a lacuna com sentido, elevando o objeto à consistência. A sublimação é capaz disso, elevação do objeto a essa dignidade. É o caso da arte, pensamos nós, cujo processo é “inventar um objeto numa função especial, que a sociedade pode estimar, valorizar e aprovar” (p. 142).

Dito de outro modo, o que antes não servia para nada, a exemplo do erótico no corpo (pura intensidade), ou do passo dançante (vazio), pode ser elevado a outra condição. O sentido que preenche, seja pela beleza, aprovação etc., impele o sujeito ao trabalho na construção de laços de superação - enfim, à arte. Eis a dignidade do propriamente humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho da dança, de início, é frente ao espelho. No caso da dança de salão (não só ela), tudo começa com o próprio corpo, antes do parceiro. Diante do espelho o dançante alinha o sentido do passo, ajusta posturas, conta o tempo da cadência e avalia sua performance. O olhar se cruza com a vibração do corpo que pulsa, eco do movimento na transferência do peso entre uma e outra perna. Somente aí entra a musicalidade externa, confluindo-se interno-externo-som-silêncio. Ele vê e é visto, enquanto vibra e escuta.

A relação consigo mesmo, portanto, é condição para estar com o outro. De lá (da imagem espelho/outro) o sujeito se vê, “com outros olhos”. Basta o cavalheiro praticar o passo da dama cuja inversão, certamente, é difícil e até inverso ao seu, e ele se põe no lugar dela. A atividade coletiva exige, como pré-requisito, o trabalho solitário, o olhar-se de outro lugar. Só então se dará o encontro com o par dançante, e a orquestração: a musicalidade e movimentos de um e de outro, junto à sonoridade externa. Ambos maestros; cada um escuta e vê a si e ao outro. É a dança verdadeira, e não simulada, que afetará, também, o espectador.

Diante do espectador o sentido se apura, a dança fala por si, é a palavra (corporificada). Os corpos se enchem de palavras. O texto é feito e refeito ali mesmo, transformação de quem dança e dos que assistem. É o texto dos corpos. De outro modo, movimento sem texto se limita a gasto de energia, gozo, corpos pulsionais reduzidos à sedução erótica. Mas, o corpo que dança um enredo, conta história é o que eleva o movimento à categoria da arte, e visto como tal. Que façamos da vida arte.

Esse trabalho exige esforços: físico, emocional e investigação de si mesmo. Ao se ter acesso ao “corpo esquecido”, regata-se pertencimentos, tal o bebê que leva o pezinho à boca e o ignora como seu. Na prática dançante há movimentos executados automaticamente, também sensação de dor/prazer/estranhamento com os quais o sujeito nem sabe lidar. Na clínica já observamos pacientes desconhecedores de determinadas posturas corporais, e quando modificadas lhe causa estranheza seguida de sensação indescritível de felicidade.

Essas (re)descobertas encontram-se no campo da palavra, porque representam o sentido do próprio corpo, a carne fala por si mesma. É o corpo se fazendo palavra. Assim como o sentido de uma palavra vai além dela mesma, o movimento pode se expandir, tal o passo que representa o voo. O corpo, da mesma forma, elastece-se de sentido, não se reduzindo à carne nem à sensualidade, mas à arte: corpo-espaco-tempo como forma de dizer .

REFERÊNCIAS

Barbosa, E., Neto (no prelo). Trauma e arte: do vazio à construção de sentido. *Subjetividades*.

Barbosa, E., Neto, & Passos, M. C. (2014). Preso pelo ato, condenado à palavra: um olhar psicanalítico. *Estudos de Psicanálise*, 42, 39-46. Recuperado de: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n42/n42a04.pdf>

Dopagne, J.-P. (2007). *Prof! Carnières*, Belgique: Éditions Lansman.

Freud, S. (1976a). Os instintos e suas vicissitudes In J. Strachey (Ed.), *edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 129-162). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1915).

Freud, S. (1976b). O estranho. In J. Strachey (Ed.), *edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 17, pp. 271-314). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1919).

Freud, S. (1976). Além do princípio de prazer. In J. Strachey (Ed.), *edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, p. 13-85). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1920).

- Freud, S. (1977). Projeto para uma psicologia científica. In J. Strachey (Ed.), *edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 1, pp. 381-530). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1950).
- Lacan, J. (1985a). *O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1985b). *O seminário, livro 20: Mais, Ainda* (1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 201 p.
- Lacan, J. (1997). *Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 396 p.
- Lacan, J. (2002). *R.S.I. Séminaire 1974-1975*. Paris: Éditions de l'Association Freudienne Internationale (Publication hors commerce). 209 p.
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Martins, F. (1991). *O nome próprio*. Brasília: UNB. 165 p.
- Miranda, R. (2008). *Corpo-Espaço - aspecto de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 115 p.
- Poe, E. A. (2006). William Wilson. In: *A carta Roubada*. Porto Alegre: L&PM, p. 115-145.
- Porge, Erik (2014). *Voz do Eco*. Campinas: Mercado de Letras, 127 p.
- Quinet, A. (2005). *A lição de Charcot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 150 p.
- Quinet, A. (2019). *O inconsciente teatral - psicanálise e teatro: homologias*. Rio de Janeiro: Atos e divãs Edições. 424 p.
- Rocha, Z. (2019). *Um convite ao Estudo da Psicanálise Freudiana*. Recife: Edição do Autor. 212 p.
- Rosa, J. G. (2001). O espelho. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.119-128
- Vorcaro, A. M. R. (1997). *A criança na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.