

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES SAINT-DENIS
ÉCOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS – ED 31

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA ESCOLAR E DO DESENVOLVIMENTO
HUMANO

**VERS UNE RYTHMIQUE DES CORPS PARLANTS:
RÉSONANCES ENTRE PSYCHANALYSE ET DANSE
CONTEMPORAINE**

Par Fabíola Graciele Abadia BORGES

Thèse de doctorat en Sciences de l'Éducation
sous le régime de cotutelle
Universidade de São Paulo; Brésil (Université pilote)
Université Paris 8; France (Université partenaire)

Dirigée par

Mme Ana Maria LOFFREDO – USP

M Léandro DE LAJONQUIÈRE – Paris 8

Présentée et soutenue le 06 septembre 2019 à São Paulo, Brésil

Devant un jury composé de:

M de Lajonquière, Léandro – PU, Université Paris 8, Directeur (Université partenaire)
Mme Loffredo, Ana Maria – PU, Université de São Paulo, Directrice (Université pilote)
M Paravidini, João Luiz Leitão – PU, Université Fédérale d'Uberlândia, 1^{er} Pré-rapporteur
Mme Bourgain, Anne – PU, Université Montpellier 3 Paul Valéry, 2^{ème} Pré-rapporteur
Mme Pirone, Ilaria – MCF, Université Paris 8
Mme Castilho Romera, Maria Lúcia – PU Emérite – Université Fédérale d'Uberlândia

RÉSUMÉ

Le corps est le thème central de cette investigation interdisciplinaire développée entre la *psychanalyse*, référencée surtout dans Freud, Lacan et Dolto, et l'art, notamment la *danse contemporaine*. L'objectif est d'étudier comment la résonance entre les corps se produit, celle-ci évoquée comme l'adressage qu'un corps parlant fait à d'autres corps parlants, dans le contexte de malentendus propres au langage et ses restes irréprésentables. Par l'investigation des perspectives de corps saisies dans le cadre de la psychanalyse et la danse contemporaine, nous présentons que les deux domaines ont été responsables des opérations de déconstruction de l'individualité corporelle imaginaire, indiquant que le corps ne doit pas être pris comme quelque chose d'hermétiquement fermé sur lui-même, mais comme espace paradoxal pour la danse contemporaine et corps pulsionnel pour la psychanalyse. Ainsi, le corps ne se confond pas avec l'anatomie, ni se délimite par la peau ou l'étendue des mouvements, mais doit être abordé dès sa dimension relationnelle, comme quelque chose qui se construit et s'actualise dans l'espace de l'Autre. Dans cet espace, la psychanalyse évoque les mots et perceptions subtiles, et la danse contemporaine évoque le geste, comme des moyens par lesquels il est possible de reconnaître l'établissement d'un rythme, construit et capté par les corps en état de présence vivante, ouvert à l'imaginaire qui s'articule au symbolique et au réel. Notre thèse est que la résonance entre les corps concerne l'instauration d'une rythmique qui se fait par des moyens subtils, allant de la prosodie de la voix à l'évocation des sens présents dans les gestes, quand adressés à l'Autre.

Mots-clés: Corps. Psychanalyse. Danse Contemporaine. Geste. Rythme.

ABSTRACT

The body is the central theme of this interdisciplinary investigation between psychoanalysis, mainly referenced in Freud, Lacan and Dolto, and art, more specifically, contemporary dance. The objective here is to investigate how the resonance between bodies is processed. The term resonance is evoked in reference to the addressing that a talking body makes to others, in the context of the language's own misunderstandings and its unrepresentable remnants. Through the investigation of the body perspectives learned in the context of psychoanalysis and contemporary dance, we present that both theoretical and practical fields were responsible for deconstruction operations of the imaginary body individuality, indicating that the body should not be taken as something hermetically closed but as a paradoxical space for contemporary dance, and as a pulsional body for psychoanalysis. In this sense, the body is not confused with anatomy nor is it bounded by the skin or range of movement, it must be approached from its relational dimension, as something constructed and renewed in the dynamic space of the Other. In this space, psychoanalysis evokes words and subtle perceptions, and contemporary dance evokes gesture, as a means by which it is possible to recognize the establishment of a rhythm, constructed and captured by bodies that are in a state of living presence, open to the imaginary that articulates to the symbolic and to the real. Thus, our thesis is that the resonance between bodies refers to the instauration of a rhythm that is processed by subtle means, that range from prosody to the evocation of senses present in gestures, when addressed to the Other.

Keywords: Body. Psychoanalysis. Contemporary dance. Gesture. Rhythm.

RÉSUMÉ SUBSTANTIEL EN FRANÇAIS

VERS UNE RYTHMIQUE DES CORPS PARLANTS: RÉSONANCES ENTRE PSYCHANALYSE ET DANSE CONTEMPORAINE

INTRODUCTION

Présentation: des origines de la recherche et sa question.

Des choix méthodologiques

 Considérations relatives à la méthode

 Réflexions sur le matériel d'analyse

Présentation : des origines de la recherche et sa question

Le corps est le thème central de cette recherche qui s'est établie dans le domaine de l'interdisciplinarité entre la psychanalyse et l'art. Il s'agit plus spécifiquement d'une recherche psychanalytique dont l'objectif est d'étudier, à partir du dialogue entre la psychanalyse et la danse contemporaine, comment les corps entrent en résonance.

Ce qui a motivé cette recherche, c'est l'intérêt pour la question du corps qui s'est présenté à la fin des recherches du master¹. Même si dans le cours de master, le thème étudié était le féminin et son objet d'étude, une œuvre littéraire, le corps avait été évoqué comme un aspect important qui a continué à répercuter après la recherche. Me retrouvant complètement submergée par le champ de la parole - point commun à la littérature et à la psychanalyse-, considérer la dimension du corps, m'a tout de suite amenée à me demander: où est mon corps? Où et quel espace le corps occupe-t-il dans ma clinique psychanalytique? Et finalement, ces questions sont parvenues à une question centrale qui traverse la théorie psychanalytique: quel est le statut du corps pour la psychanalyse?

Encore à cette époque, je me suis également intéressée, en plus de la psychanalyse, à reprendre une pratique du mouvement dans laquelle la parole n'était pas la voie

¹ Mémoire intitulé: « Sobre o feminino: uma investigação psicanalítica com vislumbres mítico-clínico e a partir da literatura de Hilda Hilst [Sur le féminin : une enquête psychanalytique mythique-clinique et à partir de la littérature d'Hilda Hilst] », dirigé par le Pr Maria Lúcia Castilho Romero, Ph.D., et soutenu auprès le l'Université Fédérale d'Uberlândia, Brésil, en 2012.

primordiale. J'ai eu donc recours à la danse qui a été présente tout au long de ma vie², en commençant par les années qui ont suivi le ballet classique et en continuant par des expériences dans d'autres perspectives, certaines plus courtes et d'autres plus longues, comme le jazz, la danse à claquettes, la danse du ventre, la danse indienne, parmi d'autres. Lorsque je suis retournée à la danse après mon master, j'ai découvert la danse contemporaine que je ne connaissais pas jusqu'alors. Avant même de connaître les origines de la danse contemporaine ou de formuler des théories sur celle-ci, j'ai eu dès le début, par l'intermédiaire de la pratique, l'intuition que plus qu'une proposition de relation sujet-corps, il y avait une perspective particulière du corps qui m'avait instigué.

Ainsi, je me suis intéressée à approfondir l'étude sur la question du statut du corps dans la psychanalyse, et de cette rencontre avec la danse contemporaine, j'ai également été très instiguée à étudier sa perspective sur le corps. C'est donc dans ce domaine interdisciplinaire que le projet de recherche doctorale est né. Au début, deux questions ont été formulées comme guides de la recherche: 1) *Quelles perspectives corporelles seraient produites par la danse contemporaine?* 2) *Y aurait-il des dialogues possibles entre celles-ci et celles que l'on retrouve dans la psychanalyse?* L'hypothèse à l'époque, était que ce dialogue interdisciplinaire sur le corps, bien que complexe, contribuerait à la réflexion sur ce thème dans les deux domaines concernés par la recherche.

Au cours de la recherche, guidée par ces deux questions et gardant l'hypothèse susdite à l'horizon, le parcours d'investigation a lui-même conduit à une spécification de ses problèmes. Non seulement des divergences ont été révélées, mais aussi des résonances entre la psychanalyse et la danse contemporaine, en ce qui concerne le corps. Celui-ci a pu être appréhendé non pas comme quelque chose d'hermétiquement fermé, mais comme un espace paradoxal pour la danse contemporaine, et comme un corps pulsionnel pour la psychanalyse. Tous les deux, dans leur propre domaine et avec leurs propres références, ont indiqué que le corps n'est pas confondu avec l'anatomie et n'est pas délimité par la peau ou par l'étendue des mouvements, ce qui suggère, en ce sens, qu'il ne pourrait être abordé que par sa *dimension relationnelle* dans laquelle la parole n'est pas le moyen primordial.

Sur cette base, nous posons la question suivante: si dans un langage articulé, le

² J'évoque dans le texte l'importance du mouvement dans mon expérience subjective depuis l'enfance, passant des jeux d'enfant, dans lesquels le corps et la pensée entraînent en mouvement, à l'habitude d'observer les gestes au quotidien, ce que j'associe être relié à mon intérêt ultérieur à la danse.

contact avec l'autre se fait notamment par le biais de la parole, par rapport au corps, comment pourrait-on penser à cette question? Comment le dialogue établi à partir de quelques contributions de la danse contemporaine et de la psychanalyse sur le corps pourraient-elles contribuer à cette réflexion? À partir de ces questions, nous avons extrait la question suivante, qui a commencé à guider l'ensemble de la recherche: *comment dans ce champ relationnel, où la parole n'a pas de fonction centrale, peut-on appréhender la résonance entre les corps?*

Nous utilisons ici l'expression *résonance*³ et non *communication*, car si en termes linguistiques, la communication fait référence à une rencontre dans laquelle il s'agit de transmettre un message d'un émetteur à un récepteur, supposant une réciprocité entre le signifiant et le signifié, dans le cas de l'être parlant, comme nous apprend la psychanalyse, « ce qui s'y passe est toujours une fausse rencontre, puisque ce que l'on trouve est toujours une autre chose, compte tenu de l'inconscient » (Bairrão, 2001). Ce que l'inconscient annonce, depuis sa formulation avec Freud, c'est que celui qui parle ne sait pas ce qu'il dit, voici le sujet de l'inconscient. Pour cette raison, le terme résonance est évoqué afin de parler de ce qui se passe entre les corps parlants, leur permettant de s'adresser dans le domaine de la méconnaissance et des malentendus, du fait de l'inconscient.

Si en psychanalyse le mot et le langage ne sont donc pas des synonymes⁴, il serait possible de mener à bien cette recherche sur le corps sans qu'il soit nécessaire de recourir à la danse contemporaine. Cependant, lorsque nous avons présente le chemin qui a conduit à la recherche, nous avons dit que ce qui avait motivé la recherche, ce n'était pas seulement l'intérêt de reprendre la question du statut du corps pour la psychanalyse, mais notamment d'étudier le corps révélé par la danse contemporaine. Par ailleurs, et c'est peut-être le plus pertinent, le dialogue avec la danse a produit une tension, propre à l'interdisciplinarité, qui a conduit à la construction de moyens appropriés pour enquêter

³ Ce terme est apparu lors d'une rencontre de direction avec le Pr Lajonquière, justement quand nous parlions sur l'impossibilité de s'agir d'une communication corporelle, puisque le corps est habité par le langage et celui-ci n'est pas transmissible comme la langue, vu que ce qui le caractérise est l'équivocité « qui engendre une résonance entre ces deux systèmes distincts, mais contigus, qui sont d'une part la langue, et d'autre part la prédisposition au langage » (Lajonquière, 2011, p. 859). À partir de cette évocation faite par le professeur, nous avons pris en considération le terme qui a gagné en importance au sein de la thèse.

⁴ Dans la dimension de l'inconscient, le sujet n'apparaît pas qu'à travers la parole et de ses « maux-dits », mais aussi dans tout ce qui porte sur le manque. Ainsi, en prenant l'inconscient structuré comme langage, dans les termes de Lacan, le signifiant peut être un geste, un soupir, un regard qui fait « une coupe (dans l'acception polysémique de 'déchirure') sur un continu imagétique ineffable – soit d'un ordre sonore, visuel ou autre – continu que l'on ne peut capturer que lacéré, tracé et retracé, comme une succession discontinue de (autres) coupes et découpes » (Bairrão, 2003, p. 43). En d'autres mots, affirmer que la psychanalyse trouve son spécificité comme une *talking cure*, ne signifie pas de la réduire au domaine des paroles, mais de la circonscrire dans un champ plus large du langage et de ses restes non-symbolisables.

sur la question du corps, même dans la psychanalyse.

Nous affirmons, ainsi, que si le corps n'est pas quelque chose de nouveau ou d'inapproprié pour la recherche, dans le cadre restreint de la psychanalyse, la danse contemporaine a impliqué de nouvelles questions et, donc, de nouveaux sentiers pour la recherche. En outre, elle a établi un champ de proximité peu exploré par la psychanalyse dans son dialogue avec l'art. Ce rapprochement entre la psychanalyse et l'art est un moyen de production de connaissance qui est présent dans la pensée psychanalytique depuis le tout début des théories freudiennes, et s'affirme en tant qu'activité fructueuse dans l'investigation du psychisme⁵. Néanmoins, la danse est rarement abordée par la psychanalyse, ayant reçu peu d'attention, même de la part de Freud. Il n'y a qu'une seule référence à la danse dans l'article « Personnages psychopathes sur la scène » (Freud, 1942 [1905-1906]/1989): « La poésie lyrique se prête avant tout à donner libre cours à une sensibilité intense et variée, comme c'est aussi le cas avec la danse » (p. 290). Comme le souligne Lebourg (1996), dans cette seule mention de la danse, Freud la considère comme ayant une « valeur cathartique » et une « vocation orgastique ».

Peu de progrès ont été réalisés sur les rapprochements entre la danse et la psychanalyse après les premiers écrits freudiens, de telle sorte que peu d'attention est encore accordée à la danse dans les investigations psychanalytiques (Sanches et Safra, 2011). Dans cette perspective, la proposition d'établir un dialogue entre psychanalyse et danse explore un territoire encore inédit, et qui nous semble fructueux, étant donné que la danse est un champ privilégié de création et de recherche sur le thème car, plus qu'un moyen, le corps, dans le cas de la danse contemporaine, est sa principale référence.

Dans ce contexte, afin d'étudier comment les corps résonnent, sont définis comme des objectifs spécifiques de la recherche: 1) étudier le point de vue de la danse contemporaine par rapport au corps; 2) présenter une appréhension du corps à partir de la perspective psychanalytique; 3) établir des intersections entre ces deux visions; 4) étudier les conditions et le contexte dans lesquels la résonance entre corps est possible, à partir des contributions des deux domaines sur le corps.

⁵ « Le délire et les rêves dans la 'Gradiva' de W. Jensen » (Freud, 1907 [1906]/1976) ; « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » (Freud, 1910a/2013) ; « Le Moïse de Michel-Ange » (Freud, 1914/2013) ; « Dostoïevski et le parricide » (Freud, 1928[1927]/1974), sont quelques exemples des textes célèbres de Freud élaborés à partir d'une proximité avec l'art. Nous discuterons davantage sur le rapprochement de la psychanalyse avec l'art ultérieurement, lorsque nous abordons les choix méthodologiques de cette recherche.

Des choix méthodologiques

Considérations relatives à la méthode:

Puisqu'il s'agit d'une recherche interdisciplinaire, l'un de ses grands défis réside dans le cadre des choix méthodologiques où il faut veiller à rapprocher de différents domaines de connaissances qui ont souvent, non seulement des perspectives théoriques différentes, mais aussi des méthodes particulières de production du savoir. Dans cette perspective, la révision bibliographique effectuée au début de la recherche a été utile, notamment pour indiquer les rapports possibles entre la danse contemporaine et la psychanalyse et pour nous aider dans la délimitation méthodologique de cette recherche.

Parmi les quelques travaux trouvés en psychanalyse proposant une approche avec la danse, nous avons pu extraire deux observations principales:

- 1) Le manque de contextualisation et de délimitation du champ de la danse. Dans la plupart des œuvres, la danse était traitée de façon générique, comme s'il s'agissait d'un phénomène de conception unique et consensuelle qui n'avait pas besoin d'une présentation appropriée. Cette façon d'aborder le sujet (même dans les recherches qui présentaient une base théorique cohérente avec la perspective psychanalytique) nous semble avoir favorisé la production d'un discours éloigné de la danse, aboutissant à un vide au regard des questions qui s'y rapportaient.
- 2) Il y avait une tendance à mener des recherches exclusivement conceptuelles, qui reliaient les aspects théoriques de la psychanalyse à la danse, visant une lecture psychanalytique de celle-ci, au détriment des recherches privilégiant la production de dialogues entre le domaine de la danse et la psychanalyse, sans pour autant que cette dernière soit abordée comme exemple de concepts, ou soumise à des interprétations psychanalytiques, mais dans le but de discuter un thème commun.

Cette deuxième façon d'établir la recherche est celle qui se rapproche le plus des objectifs de cette thèse, même si l'on considère la pertinence d'autres perspectives, étant donné que même chez Freud, on trouve de différentes manières d'aborder l'art. Comme l'affirment Autuori et Rinaldi (2014), le dialogue que Freud a établi avec l'art obéit à une multiplicité d'approches, et il n'est pas possible d'en choisir une prévalente.

Parmi ces différentes approches, nous en présentons deux. La première peut être identifiée, par exemple, dans « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » (Freud, 1910a/2013), où l'on observe que le rapprochement avec l'art a permis à Freud de développer sa pensée, dans le cadre du réseau conceptuel de la psychanalyse, notamment les concepts de sublimation et narcissisme (Frayze-Pereira, 2006)⁶.

Par ailleurs, dans « Le Moïse de Michel-Ange » (Freud, 1914/2013), Freud présente une autre attitude, se plaçant dans une sorte de curiosité et de fascination devant l'œuvre. Il soutient l'attitude de non-savoir, une « ignorance sage » et, en ce sens, « adopte une sorte d'attention qui avance en biais. C'est-à-dire qu'il voit l'œuvre selon la modalité spécifique de l'écoute psychanalytique : une lecture détendue, une attention flottante » (Frayze-Pereira, 2006, p. 65).

Cette attitude de Freud, selon Frayze-Pereira (2006), invite à une réflexion sur la méthode psychanalytique elle-même dans le cadre du rapprochement de la psychanalyse avec l'art. Si nous prenons cette méthode dans la perspective d'Herrmann (2010), qui la présente comme un « art de l'interprétation », nous comprendrons qu'interpréter ne s'agit pas de la parole de l'analyste qui traduit son propre discours au patient, mais « l'entrejeu de petites interférences, de touchers émotionnelles, de digressions, de silences induisant l'apparition de représentations disruptives du champ auquel la vie psychique de notre patient est limitée » (Herrmann, 1999, p. 23).

C'est ainsi que l'interprétation fonctionne: elle « exige une disposition de la laisser paraître, de la prendre en compte » (Herrmann, 2010, p. 81), ou d'après ce qui formule Romera (2012), elle « implique la promotion d'un état de *suspension-suspicion* de la réalité interrompant le sens donné, pour permettre l'émergence du sens ou d'autres sens... La position d'interrogateur-interprète par excellence » (pp. 54-55). Nous comprenons ainsi la méthode psychanalytique comme un « art de l'interprétation : il s'agit plus de tâter l'âme de l'autre qu'une formulation pseudo-scientifique du discours du patient » (Herrmann, 1991, p. 90).

⁶ De telle sorte que, dans le cadre des études tournées vers la sublimation, cet ouvrage Freudien occupe la place centrale. À ce sujet, en soulignant l'insuffisance de la réflexion de Freud sur ce destin pulsionnel, Loffredo (2014) affirme que dans ce emblématique ouvrage freudien sur la sublimation, non seulement « ses impasses commencent à se développer sous nos yeux, mais aussi son potentiel heuristique, lançant des étincelles d'interrogation sur tous les côtés » (p. 58). Selon l'auteur, cette étude a permis à Freud de tirer une conclusion radicale : « l'essence de l'opération artistique n'est pas accessible à l'investigation psychanalytique » (p. 76). Ces brèves considérations sur la sublimation sont pertinentes, car elles nous montrent qu'il serait possible de parcourir dans cette thèse un élément de l'investigation basé sur les questions concernant le champ de la sublimation, cependant, le parcours de notre recherche nous a conduit à d'autres chemins.

Dans le statut d'« art subtil » (Herrmann, 1991, p. 93), l'interprétation en tant que méthode de psychanalyse, se rapproche de l'art. Celui-ci, comme le souligne Frayze-Pereira (1994), peut être compris comme un faire, « Mais c'est un faire spécifique. C'est-à-dire : *‘C'est une telle manière de faire que, pendant qu'elle se fait, elle invente le quoi à faire et la façon de le Faire’*. C'est une activité dans laquelle exécution et invention vont de pair, simultanément et de manière indissociable » [italiques de l'auteur] (p.20). L'art comme un faire analogue au faire perçu dans la méthode d'interprétation, qui se révèle en tant qu'action créatrice en « révéler-inventant » les dimensions de l'inconscient.

Dans ce contexte, il ne s'agit pas de penser une psychanalyse appliquée à l'art, mais selon ce qui propose Frayze-Pereira (2010), une « psychanalyse impliquée », c'est-à-dire « dérivée de l'art ou ancrée en lui... La psychanalyse revendiquée par les arts n'est pas la méthode de recherche culturelle, mais *la manière dont on pense qui cherche échapper à la répétition à l'infini de ce qui est déjà connu en théorie* » [italiques ajoutés] (p. 3). Nous comprenons qu'une psychanalyse impliquée maintient à son horizon la perspective méthodologique de la psychanalyse qui, pour favoriser l'irruption des sens, en évitant la répétition, exige une attitude de « révérence et de questionnement » qui, selon Frayze-Pereira (2007), devrait être l'attitude adoptée devant une œuvre d'art, ainsi que l'attitude de l'analyste à l'égard de son patient⁷. Telle proposition se présente comme un aspect directeur de cette recherche dont l'effort est orienté vers une proximité avec la danse, en évitant une attitude normative et en construisant une posture de « révérence et d'interrogation ».

Ainsi, notre exercice d'investigation cherche à être « ancré dans l'art » et à suivre cette orientation qui, de notre point de vue, à impliqué de permettre à mon propre corps d'être contaminé par la danse contemporaine, ce qui s'est produit bien avant le début de cette recherche, puisque la rencontre avec la pratique de la danse a été l'un des éléments stimulants de cette recherche.

Réflexions sur le matériel d'analyse:

⁷Frayze-Pereira (2007) propose une analogie entre l'attitude du spectateur devant une œuvre d'art et celle de l'analyste devant le patient. Une telle proposition se soutient notamment en fonction de la perspective d'Herrmann (1991), que nous avons présentée précédemment, de concevoir la psychanalyse comme « un art de l'interprétation ».

Tout en gardant cette notion de psychanalyse impliquée, on se souvient encore d'une interview donnée par Herrmann à Silva (1993)⁸, dans laquelle le psychanalyste, en discutant de la recherche psychanalytique à l'université, a souligné l'importance qu'une thèse en psychanalyse ait comme point de départ, non pas la théorie, mais la matière de l'analyse. Selon lui, au début de la recherche, il est nécessaire de laisser que le matériel « parle pour lui-même », expose son problème, afin que la théorie puisse ensuite composer l'exercice d'investigation d'une manière vivante et implicite au problème de la recherche.

Dans cette perspective, nous considérons que même sans avoir résolu le problème des « sujets de recherche »⁹, cette investigation ne saurait se passer de *ma propre expérience vécue* avec la danse contemporaine, étant donné que c'est là que j'ai trouvé des indices sur d'autres possibilités d'appréhender le corps, différentes de celles que je connaissais. C'est pourquoi, dès le début de la recherche, en plus de la pratique de la danse maintenue par des *workshops*, des *jam sessions*, des ateliers et des résidences artistiques, j'ai repris mes cours réguliers de danse contemporaine¹⁰ qui avaient été interrompus en raison de l'entrée au doctorat. En outre, j'ai été, autant que possible, spectatrice assidue d'œuvres artistiques traitant du corps du point de vue de la danse contemporaine. Tout cela, ajouté à la lecture des érudits de la danse qui ont ouvert un champ de connaissances, m'a entièrement mise en mouvement. C'est ainsi que est apparu le besoin d'enregistrer d'une certaine manière les idées, impressions, observations, poèmes, dessins, c'est-à-dire les productions issues de ce contact avec la danse contemporaine, qui ont abouti à l'élaboration d'une sorte de journal de recherche¹¹. Tout

⁸Un tel souvenir est survenu encore d'une affirmation de Greiner (2005), qui soutient que toute recherche sur le corps doit s'originer « dans une expérience pratique, vécue (*taiken*)... La théorie doit nécessairement être celle d'une réflexion de l'expérience vécue, car elle s'organise au cours de l'action » (p. 23).

⁹ Au début de la recherche l'idée était de suivre le processus créatif d'un groupe de danse contemporaine, en faisant des tournages, des notes libres et des entretiens. Toutefois, le groupe avec lequel nous nous étions accordés s'est dissout et les trois autres groupes cherchés n'ont pas donné de suite à nos demandes.

¹⁰ J'ai repris les cours, cependant dans un contexte différent : dans le passé, et pendant quelques années, je prenais régulièrement des cours dans un studio de danse. A ce moment, en revanche, alors que j'étais déjà intégrée à un projet d'extension du cours de danse de l'Université Fédérale d'Uberlândia, Brésil, je me suis inscrite à quelques disciplines de danse contemporaine de ce cours, parcours qui a duré d'environ une année et demie. Parce qu'il s'agissait des cours de premier cycle, la charge horaire, le rythme, le but des cours, ainsi que la structure curriculaire elle-même, m'ont permis de prendre un autre contact avec la danse, davantage axé sur la formation artistique professionnelle.

¹¹ Qui se rapproche de l'idée de « carnet de terrain » de la méthode ethnographique. Selon Rocha et Eckbert (2008), cette méthode « trouve son spécificité dans le cadre de la discipline de l'Anthropologie. Elle est composée de techniques et de procédures de collecte de données associées à une pratique de travail de terrain basée sur la convivialité, sur une durée plus ou moins prolongée, du chercheur auprès du groupe social étudié. La pratique de la recherche de terrain ethnographique répond, donc à une demande scientifique de production de données de connaissances anthropologiques à partir d'une interrelation entre le chercheur et le(s) sujet(s) étudiés qui interagissent dans le contexte, faisant surtout appel à des techniques de recherche d'observation directe, de conversations informelles et formelles et d'entretiens non-directifs,

le matériel présent dans ce journal a été enregistré par libre association, sans aucun souci de sa forme ou de son contenu, car c'était un moyen de continuer à faire résonner le mouvement qui avait été créé par l'immersion dans la danse.

À un moment donné au cours de la recherche, face aux nombreuses questions qui ont commencé à surgir à partir de ce journal, il nous est venu à l'esprit qu'il était devenu un important matériel qu'il fallait prendre en considération. De cette façon, il pourrait être repris sous une autre perspective, dans le but de maintenir une « position interrogatrice-interprétatrice » (Romera, 2012, p. 55), celle qui évoque l'opération de la méthode psychanalytique, dans la tentative de faire le matériel « parler pour lui-même », en soulignant les questions, thématiques, expériences suggérant des possibilités pour étudier la question des résonances entre corps à partir du dialogue avec la psychanalyse¹².

Après avoir présenté ces considérations méthodologiques, ainsi que la question et les objectifs de la recherche, nous signalons la structuration de la thèse qui est organisée en trois chapitres, le premier, consacré à la danse contemporaine, le deuxième à la psychanalyse, et le troisième, où se développe précisément l'articulation entre les deux domaines, dans l'intention de traiter la question directrice de la thèse, à savoir comment les corps entrent en résonance. À l'exception de la première partie du premier chapitre qui a été presque entièrement écrite lors de la première phase de la recherche, dans laquelle une immersion dans la danse a eu lieu, la construction des deux autres chapitres était due par des interférences réciproques des deux axes de recherche. Cela signifie que cette thèse aborde la résonance entre les corps à partir d'un travail qui a aussi été écrit dans un champ de résonances entre la psychanalyse et la danse contemporaine, ce qui m'a permis de prendre en compte des aspects importants de l'expérience avec la danse et celle-ci, à son tour, m'a obligée à chercher d'autres lectures en psychanalyse afin de réfléchir à tels aspects¹³.

etc. » (p. 4).

¹² C'est de ce journal qui ont apparu quelques enjeux centraux discutés dans la thèse, tels que la dimension du geste et l'état de présence consciente, qui ont surgi de l'expérience avec la danse pour, dans un deuxième temps, être étudiés par l'entremise des théoriciens de la danse et pensés en intersection avec la psychanalyse.

¹³ Dans ce processus, je souligne l'importance capitale de l'échange avec la France, qui a été un tournant majeur de la recherche. Parmi ses nombreuses contributions, il a permis une meilleure délimitation des références en psychanalyse, notamment par l'incorporation de la pensée de Lacan et Dolto, élargissant les possibilités de réflexion sur les questions traitées dans cette thèse.

CHAPITRE I – Corps qui dansent

1.1 Sur les origines: de la danse comme mode de vie à la danse spectacle

1.2 La danse moderne et sa quête d'un corps expressif

1.3 La danse contemporaine et le corps en question

1.3.1 Le corps paradoxal de la danse contemporaine

Danser est une manière particulière de se rapporter au monde qui se produit par le corps en mouvement, donc elle n'est pas restreinte à l'exécution de mouvements spécifiques correspondant à une certaine esthétique. C'est une forme d'expression humaine qui a subi d'intenses changements suivant l'esprit de chaque époque, servant parfois d'emblème à de nouveaux modes d'existence dans un moment historique donné, puisque « une nouvelle façon de danser est recherchée lorsqu'une fracture de l'histoire force l'homme à chercher une nouvelle manière d'exister » (Garaudy, 1980, p. 147). En dansant, nous révélons et construisons aussi un mode d'exister toujours changeant. Ainsi, lorsque nous nous référons à la danse, il est nécessaire de rendre explicite ce à quoi nous nous référons. Il serait inapproprié d'utiliser le terme de façon générique, comme si l'on dansait toujours de la même manière, ayant les mêmes buts. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous faisons une brève présentation historique de la danse en Occident, afin de contextualiser l'émergence de la danse contemporaine et son point de vue sur le corps.

1.1 Sur les origines: de la danse comme mode de vie à la danse spectacle

Il existe des traces de danses d'époques lointaines, comme l'indiquent certains dessins dans les grottes du Paléolithique, où la danse était présente dans les rituels, dans une relation étroite entre le sacré et la nature (Bourcier, 1978). Par la danse, l'homme pouvait s'identifier à la nature en imitant des mouvements, pour tenter de les capturer, d'obtenir de la force, de les exalter et aussi de dominer ce qu'il ne savait pas. Dans ces premiers temps, la danse composait tous les moments solennels de la vie de l'homme: guerre, paix, récolte, mariage, mort, semailles, puisqu'elle était liée à la religion, à la magie et au travail. Dans la civilisation grecque, par exemple, elle occupait toute la vie

quotidienne, des fêtes aux rituels religieux, de l'éducation des enfants à l'entraînement militaire. C'était le lien entre les hommes et les immortels, entre l'individu et le groupe ; elle impliquait la transcendance, mais aussi l'unité et la collectivité (Bourcier, 1978).

Au Moyen Âge, cela change radicalement. La domination de l'Église chrétienne, qui propageait la suprématie de l'âme pure sur le corps concupiscent, imposait une exclusion progressive de la danse qui faisait jusque là partie de tous les rituels religieux, y compris du culte chrétien. Lorsqu'elle a également été expulsée de la liturgie, à partir du XIIe siècle, la danse n'a été reléguée qu'au domaine des divertissements de la vie paysanne, limité aux ghettos et à la plèbe jusqu'au XVe siècle (Bourcier, 1978). La danse s'est limitée à des groupes et des moments spécifiques, s'éloignant de son caractère sacré et cessant de faire partie intégrante de la vie quotidienne.

Ce n'est qu'à la Renaissance italienne, lorsque les valeurs mondaines, l'homme et le corps ont retrouvé un statut d'importance, que son épanouissement s'est produit à nouveau. Les arts, qui étaient sous la domination de l'Église, sont devenus, dans ce nouveau contexte social, des symboles de pouvoir et de richesse, dont les bals de la cour étaient l'emblème. Progressivement plus raffinés, les soi-disant « ballets de cour » entendaient se différencier complètement de la danse populaire paysanne, considérée instinctive et inférieure. Cette différenciation a créé une danse métrifiée, incorporant au fur et à mesure des machines dans la composition des décors, y compris du théâtre et de l'opéra, établissant des spécifications techniques pour les danseurs. Des transformations qui ont abouti à l'émergence du ballet classique et, par conséquent, qui ont élevé la danse au rang de condition particulière de spectacle, de plus en plus exclue de la vie quotidienne.

Le berceau du ballet classique a été l'Italie, pourtant son développement significatif s'est produit avec son expansion en France au XVIIe siècle, où les ballets sont maintenant présentés au Palais Royal, avec une haute scène, différente de la présentation dans les châteaux italiens, où les spectateurs voyaient du haut et de tous les côtés. Avec le changement de position, il y a eu un changement de perspective visuelle et de ce fait, à des changements de la technique (Garaudy, 1980), parmi lesquelles nous soulignons: 1) la verticalisation du mouvement par l'insertion de sauts; 2) le changement de position des jambes et des pieds des danseurs qui devaient être tournés vers l'extérieur, afin de pouvoir se déplacer sur la scène, tout en gardant le « devant » vers le public, composé exclusivement par la noblesse. Face à ces changements, la virtuosité des mouvements et des corps athlétiques ont commencé à occuper une place fondamentale dans le ballet, « la perfection technique devenait une fin en soi : l'essentiel était désormais la clarté,

l'équilibre et l'ordre, même si cela conduisait à la rigidité. L'art était séparé de la vie et de son expression" (Garaudy, 1980, p.32)¹⁴ .

Avec l'avènement de la révolution industrielle, à l'inverse de ce nouveau monde de machines, de bruit et de changements rapides, la danse s'est consacrée avec véhémence au monde sublime. Le romantisme a caractérisé un tel moment dans lequel le monde fantastique s'est emparé des productions de ballet, allant des thèmes aux décors, des costumes à l'éclairage¹⁵. Cette opposition entre la réalité machinique et les sublimes spectacles de ballet était cependant insolite, puisque si d'une part la composition du spectacle suggérait la transcendance, une sorte d'évasion du monde, paradoxalement, l'idéal du corps du danseur, correspondait de plus en plus à la logique de la machine, de la spécialisation, de la formation et de la discipline.

Si dans la modernité nous avons assisté, renversés, à une avancée technologique immense et accélérée, il en est de même pour la danse. Par rapport aux périodes qui l'ont précédée, le ballet classique a favorisé, dans la modernité, un grand apogée de la technique de la danse, atteignant un certain « académisme » qui, selon Bourcier (1978), exposait la danse classique au risque de devenir une simple « rebâcher les formules usées » (p.210). Critique qui a trouvé une grande répercussion dans la pensée de plusieurs artistes modernes qui ont remis en question ce modèle classique, composé de mouvements qui s'originaient « de l'extérieur » du danseur, dictés par des normes précédemment établies et qui défendaient la nécessité d'inventer une nouvelle façon de s'exprimer dans le monde qui changeait.

1.2 La danse moderne et sa quête d'un corps expressif

La danse moderne est apparue sans l'intention de créer une nouvelle école, mais comme une proposition visant à repenser la danse et ses mouvements à partir des émotions et de l'intériorité. Avec elle a commencé une quête de sens intérieur, contre l'exclusivisme de

¹⁴ Même face à une telle tendance en danse classique, il y a eu à l'époque, des artistes proposant des perspectives différentes pour le ballet. L'un d'entre eux, Noverre (1727-1810) a été un vif critique du virtuosisme sans expression, qui dominait la technique de danse classique. Selon lui, la danse devrait exprimer et communiquer quelque chose (Bourcier, 1978). Hypothèse qui a réapparu comme proposition de danse moderne, réaffirmant le caractère avant-gardiste des idées de cet artiste.

¹⁵ C'est dans ce contexte, y compris, qu'en 1826 la pointe est apparue, responsable d'élever la ballerine encore plus vers le ciel, dans un lieu presque inaccessible et, en revanche a été destiné au danseur la fonction de support de la ballerine, éphémère dans ses sauts et pointe des pieds (Garaudy, 1980).

la technique vertueuse dont « l'absence de signification humaine », basée sur un « code immuable de mouvements » avait transformé la danse « en un langage mort » (Garaudy, 1980, p. 136).

Afin de contextualiser l'émergence de la danse moderne, certains de ses principaux précurseurs, à savoir, les Américains Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis et Ted Shawn, ont été présentés, ainsi que certaines de leurs contributions. A propos d'Isadora Duncan (1887-1927, États-Unis), nous soulignons son point de vue sur la danse qui, pour la ballerine, devrait communiquer des émotions et des sentiments à travers le corps, donc, les mouvements devraient être libres de modèles rigides, et le corps, moyen d'expression, devrait être dépouillé des vêtements et accessoires (Duncan, 1927/2012). Parmi les contributions du couple Ruth Saint-Denis (1879-1968, États-Unis) et Ted Shawn (1891-1972, États-Unis), nous soulignons la longue étude et l'intégration des danses non occidentales dans leur recherche sur le mouvement, ainsi que la systématisation d'une théorie et technique de danse. Avec Shaw en particulier, « la danse moderne dispose désormais d'un instrument de travail » (Garaudy, 1980, p. 79).

De tels changements de perspective par rapport à la danse ont influencé toute une génération future, de laquelle, parmi d'autres artistes considérés comme les fondateurs de la danse moderne, on a été mises en évidence Martha Graham (États-Unis, 1894-1991), Mary Wigman (Allemagne, 1886-1973) et Doris Humphrey (États-Unis, 1895-1958). Ces artistes, chacune à leur manière, ont renforcé ce mouvement critique appelé danse moderne, dont les caractéristiques sont résumées comme suit : intérêt pour le *pathos*, les émotions et l'état intérieur de l'individu ; une rupture radicale avec la virtuosité classique dans la quête de mouvements couverts de significations ; et surtout, la quête d'un corps expressif. Cette nouvelle conception de la danse a ouvert la voie à des expériences de mouvement qui ont donné naissance à ce que nous appelons la danse contemporaine.

1.3 La danse contemporaine et le corps en question

La danse contemporaine a ses origines dans les années 50 et reste un ensemble de pratiques encore en construction qui regroupe un ensemble de propositions et de références. La conceptualiser serait donc une tâche insoutenable, nous avons donc dû en indiquer certaines caractéristiques afin de créer un panorama général qui nous

rapprocherait du sujet et nous permettrait d'en appréhender la perspective par rapport au corps.

Héritière de la remise en question de la danse moderne, la danse contemporaine se caractérise à son tour comme un mouvement de déni et d'ouverture radicale à l'expérimentation : « Dévoiler la danse de tous les artifices qui lui sont étrangers, nier la dramaturgie de la danse moderne, l'artificialité du ballet classique, la dessinant selon ses composantes essentielles » (Silva, 2005, p. 106), sont quelques-unes de ses stratégies principales. Pour cette raison, elle n'est pas fidèle à une technique spécifique, à un modèle de mouvement, mais propose l'indication d'éléments d'investigation – comme par exemple, le poids, la torsion, les appuis, le rythme, les leviers, le temps, l'espace - étant donné que « ce qui est intéressant dans la danse contemporaine, c'est précisément ces tentatives de renverser l'évidence du corps. En dépit de toute virtuosité, explorer un devenir-corps en danse » (Sander, 2009, p. 402).

Cette façon de penser la danse a connu un premier jalon avec Merce Cunningham (États-Unis, 1919-2009), ancien danseur de la compagnie de Graham, considérée comme l'un des artistes les plus importants de la danse contemporaine, l'un de ses fondateurs. Vers 1940, Cunningham commence à produire son propre travail qui s'éloigne de la marque dramatique de son maître, traçant un chemin expérimental et novateur. Son travail dans le domaine de la danse est centré sur le *mouvement*, encourageant le refus de tout type de référence, qu'elle soit externe (un code prêt du ballet classique) ou interne (l'objectif d'exprimer des émotions) au mouvement. Ce qui a produit, outre une rupture radicale avec le schéma chorégraphique qui, même dans la danse moderne, avait encore un fil conducteur, exigeait aussi un autre profil de spectateur. Face à ces œuvres ouvertes qui ne cherchaient à exprimer aucune signification, le public était libre d'établir ses propres interprétations, sans pour autant chercher des significations cachées. L'œuvre de Cunningham délimite une « année zéro de la danse », selon Garaudy (1980) qui compare l'artiste à un cyclone qui a révolutionné la façon de produire l'art du mouvement.

Malgré le caractère pionnier de cet artiste, responsable de la systématisation de la danse contemporaine, il gardait encore un « style artistique » et un « cadre du spectacle » - qui comprend « la scène, le 'style dansé', la 'compagnie' en tant que groupe, le 'spectacle' » (Gil, 2004, p.149). Ses successeurs¹⁶, cependant, ont cherché à surmonter

¹⁶ Parmi eux, nous citons le collectif de chorégraphes nommé *The Grand Union*, composé par Ivonne Rainer, Judith Dun, Barbara Lloyd, Robert Wilson, Beck Arnold, Douglas Dunn, Davis Gordon, Trisha Brown et Steven Paxton, créé dans les années 1970, dont les expérimentations en danse ont conduit au

toute forme d'imposition dans la création artistique, ce qui a ouvert la voie à une prolifération de méthodes, de styles et de références pour la danse, parfois même opposées. Au milieu de cette pluralité, nous soulignons certaines de ces références:

1) La priorisation du mouvement et de la forme en dépit de l'expressivité et la narration.

Dans la danse contemporaine, il y a une intention d'explorer le mouvement par lui-même, ce qui, surtout à son origine, s'est montré dans les compositions qui ont repris le geste quotidien, appelées « danses des tâches », qui suscitent encore la controverse et qui actualisent toujours la question sur ce qui est la danse (Silva, 2005). Cette conception de la danse a montré comment, dans ce moment de rupture avec la danse moderne, le corps en mouvement n'est pas devenu un moyen d'expression des sentiments, mais une fin en soi. Lorsque le corps et le mouvement deviennent une fin, la narration devient dispensable, laissant la place au hasard et à l'improvisation.

2) On observe une reprise de la valeur de la technique dans la composition des spectacles.

Cependant, cette technique, au lieu d'être fermée, s'est étendue à d'autres pratiques, parmi lesquelles on peut citer l'éducation somatique¹⁷, le yoga, les arts martiaux, utilisés aussi bien comme outils de travail corporel des danseurs que pour la composition des œuvres et spectacles.

3) La relation entre le chorégraphe et le danseur est remise en question, et il y a une tendance à prendre le danseur non pas comme un objet entre les mains d'un chorégraphe, mais comme un « interprète-créateur », c'est-à-dire qu'il laisse la condition exclusive d'interprète des mouvements créés par un chorégraphe pour devenir aussi un coproducteur de sa danse. Dans ce cas, la figure du chorégraphe n'est pas nécessairement rejetée, mais une nouvelle relation entre celui-ci et le danseur est suggérée, celle-ci fonctionnant davantage comme un orchestrateur des singularités qui participent au processus chorégraphique (Louppe, 2004).

Ce que nous observons au milieu de tant de remises en question et de réinventions,

travail avec l'improvisation, l'insertion de la voix, tout comme la reprise de la narration, qui avaient été abandonnés dans la décennie précédente (Silva, 2005). Il s'agit d'un groupe hybride, dont les membres ont aussi individuellement été responsables de la fondation et du développement de la danse contemporaine. Parmi eux, nous soulignons Paxton, considéré le créateur du Contact Improvisation, mouvement qui cherche à être une danse égalitaire et démocratique dans laquelle tous peuvent danser, n'ayant de prérequis de pratiques corporelles ni de différences de genre. Il y a des principes techniques qui aident dans l'exploration des mouvements personnels basés, cependant, sur une critique aux conceptions rigides sur le corps.

¹⁷ L'éducation somatique se veut un champ interdisciplinaire, très souvent visité dans l'étude de la danse, dont la quête comprend: «l'auto-évaluation du mouvement du corps à travers les techniques de développement de la proprioception ; l'apprentissage de nouvelles manières de se mouvoir évitant les lésions et l'usage intentionnel des mécanismes d'autorégulation » (Bolsanello, 2011, p. 306).

c'est une tendance à la pluralité des points de vue sur la danse, le corps, la chorégraphie, le spectacle, ainsi qu'une pluralité de références qui ouvre un espace significatif à l'interdisciplinarité. De ce fait, ce qui se manifeste comme la caractéristique la plus frappante de la danse contemporaine est l'éclectisme de l'esthétique et le rapprochement et la communication avec les autres langages artistiques¹⁸. Pour Garaudy (1980), cette fusion des langages, en particulier le rapprochement de la danse et du théâtre, représente l'avenir et le salut des deux, face à la décadence qui a dévasté la danse après le cyclone Cunningham. Celui-ci, selon l'auteur, a éliminé tous les préjugés en danse, mais, à partir de lui, aucune nouvelle voie n'a été ouverte, « au contraire. Ce qui semble, c'est qu'un certain nombre d'impasses a été exploré » (p. 156).

Contrairement à cette position, Gil (2004) affirme que cette espèce de déni de la danse elle-même établie par les successeurs de Cunningham ne signifiait pas exactement la fin de la danse, mais un mouvement significatif de transformation: « Ce n'était pas le fait de danser les mythes ou de ne pas danser significations (narratives, par exemple) qui comptait, mais la manière dont l'énergie investissait les corps » (p 151). Nettoyer la danse de ses ornements, opérer avec la crudité de l'objet, avec la nudité du mouvement, ouvre à une potentialité créatrice « explosive », dans laquelle on cherche à révéler les corps, en réduisant de plus en plus la distance entre l'art et la vie, et ceci, plutôt que resignifier la signification de la danse, replace le corps, le mettant en question.

1.3.1 Le corps paradoxal de la danse contemporaine

En tant qu'héritière du projet de danse moderne, la danse contemporaine opère une rupture épistémologique qui cherche « que le corps, et surtout le corps en mouvement soit à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir. À partir de quoi une autre perception, une autre conscience du monde peut s'éveiller. Et surtout une nouvelle façon de sentir et de créer ». (Louppe, 2004, p. 13).

Cet héritage de la danse moderne dans ce sens de convoquer le corps comme

¹⁸ C'est ce que nous reconnaissons dans l'œuvre de Pina Bausch (Allemagne, 1940-2009), qui est un jalon dans la danse, dans lequel l'éclectisme de langages est sa marque caractéristique. En réalité, l'artiste a créé un langage propre, à travers sa danse-théâtre qui a su potentialiser les proximités entre ces deux arts du mouvement. Son processus créatif s'est aussi construit sous d'autres références pour inventer ainsi une technique qui évoque l'histoire, les expériences personnelles du danseur, par le biais de stratégies de libre association et de répétition, cette dernière étant un trait marquant de son travail.

référence du travail artistique, était présent non seulement dans la lutte contre la virtuosité caractéristique de l'esthétique classique, mais aussi dans ce qui a été produit à la recherche de l'investigation des origines du mouvement. En les explorant, la danse moderne « attiré l'attention sur les zones non sémiques de l'homo sapiens: autrement dit des zones qui ne contrôlent pas un discours. Il se trouve que ces zones sont aussi des surfaces ou des milieux corporels démunis, désertés par les facultés d'intervention, incapables de manipulation ». (Louppe, 2004, p.65)¹⁹. Cela ne signifie pas que cette perspective visait une complète négation ou abandon de ces zones de primauté dans le réseau discursif, mais une déviation capable de favoriser une rupture de ce type de hiérarchisation anatomique.

Dans la danse contemporaine, plutôt que de choisir d'autres régions pour l'origine du mouvement, on cherche à potentialiser tout le corps en tant que source de geste, en le transformant en « un organe tactile, dont chaque repli possède la sensibilité de la plus perceptive des falanges ou de la plus attentive des lèvres ». (Louppe, 2004, p.122). Dans ce sens, en rompant avec le modèle du corps objet-machine de la danse classique et en annonçant une libération du corps, la danse contemporaine propose de réinventer le corps qui danse ayant comme base non la certitude de ce qui est le corps, mais sur une question inévitable : « quel corps ? ». Une question qui lui permet de se libérer du « véritable fantôme conceptuel » d'un corps absolu (Louppe, 2004, p. 75).

Puisqu'il n'existe pas de conception unique du corps qui guiderait une réponse à cette question, nous avons cherché à l'étudier non seulement à partir d'un point de vue théorique sur le corps en mouvement, mais aussi à partir des expériences fournies par la pratique de la danse contemporaine, comme nous l'avons indiqué dans la méthodologie. Avec cet objectif en tête, deux expériences ont été présentées: dans la première qui a repris un processus de création d'une phrase de mouvement, nous avons vu la notion d'expansion et de recueillement du geste mis en évidence, nous faisant penser à ce qui serait une projection du même « vers l'extérieur » de l'espace du corps. Dans la deuxième expérience, qui s'est déroulée dans un musée, l'interférence de l'espace d'une exposition sur le processus créatif des danseurs a été mise en accent. Ainsi, à travers ces deux expériences, nous avons été amenés à réfléchir à la notion d'*espace* dans la danse contemporaine et à sa relation avec le corps.

¹⁹ Si nous considérons les fonctionnalités des corps dans la vie sociale, nous constatons que les bras et les mains sont responsables de la manipulation des objets, que les jambes ont la fonction du déplacement et que la tête est le symbole majeur du contrôle, soit par la primauté du regard soit parce qu'elle est considérée, dans la culture occidentale, le siège de la raison. Ces régions sont mises en second plan par la danse moderne (Louppe, 2004).

Dans le domaine de la danse contemporaine, l'espace ne coïncide pas exactement avec le lieu, c'est-à-dire avec l'espace concret dans sa physicalité. Pour Godard (2010), l'espace ne doit pas être circonscrit comme espace objectif, mais comme quelque chose de singulièrement construit : « il s'agit d'un espace d'action, le corps pris sur-le-champ dans un espace imaginaire dynamique. Cette relation avec l'espace construit le schéma postural de chacun, qui sert de toile de fond à l'ensemble de la coordination, des perceptions, autrement dit, de l'expressivité » (p.8). Il est donc incompatible d'aborder un corps séparé de l'espace, puisque « la première phase de toute perception et de tout geste consiste à prendre des références dans l'espace » (p.4). Dans le même sens, Louppe (2004) affirme que l'espace peut être compris comme « une force constituante », à savoir « co-substantiel du corps en mouvement » (p. 178). Il ne se limite pas aux catégories de localisation ou de déplacement (direction, plans, orientation, distance, etc.), mais qu'il s'agit de « l'espace que le corps rencontre comme un autre corps. L'espace comme partenaire. Où le corps, s'il sait jouer de ses états tensionnels, peut inventer des consistances, les 'sculpter' » (p. 179).

C'est à partir de cette notion d'espace que l'on situe la perspective de la danse contemporaine: elle implique le corps en mouvement, le concevant à la fois comme espace lui-même et comme constructeur d'espace à partir des relations qu'il établit. C'est différent de la notion de représentation d'un espace, elle renvoie à une expérience d'être espace qui problématise les conceptions communes de l'intérieur et de l'extérieur, passif et actif, sujet et objet.

Dans cette perspective, nous reconnaissons la notion d'*espace du corps*, proposée par Gil (2004), qui fait référence à l'existence d'un espace responsable d'étendre les limites du corps au-delà de la peau, dépassant ses possibles contours: « c'est la première prothèse naturelle du corps : il se donne des extensions dans l'espace, de telle sorte qu'un nouveau corps se forme, virtuel mais prêt à s'actualiser et à laisser que les gestes s'actualisent en lui » (p.48). Il s'agit d'un espace virtuel également sans restrictions aux limites du mouvement, puisqu'il les dépasse. C'est donc une expansion du corps qui, en épousant l'espace, devient espace. C'est clairement une approche du corps qui ne le réduit pas au corps anatomique. L'anatomie est, en effet, revisitée ou déplacée par la danse contemporaine « afin de convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques, susceptibles de transformer le monde à travers la transformation de leur matière propre » (Louppe, 2004, p. 66). A travers la danse, le corps se transforme complètement en « un organe tactile, dont chaque repli possède la

sensibilité de la plus perceptive des falanges ou de la plus attentive des lèvres » (p. 130).

Si, d'une part, la notion d'espace du corps renvoie à une expérience générale de l'être humain, d'autre part, il existe des spécificités par rapport au corps du danseur. L'espace du corps chez le danseur opère une sorte de « sécrétion » ou de « réversion », dans laquelle l'intérieur du corps est dirigé vers l'extérieur: « Le corps du danseur ne doit plus se déplacer comme un objet dans un espace extérieur, mais qui désormais déploie ses mouvements comme s'ils traversaient un corps (son environnement naturel) » (Gil, 2004, p. 49). À partir de là, une manière d'aborder le corps qui refuse une différenciation radicale entre l'intérieur et l'extérieur du corps est évidente. L'espace du corps n'est pas un espace intérieur, donc subjectif, mais il n'est pas non plus l'espace extérieur et objectif, comme si le corps occupait un milieu. C'est, comme l'appelle Gil (2004), un « espace paradoxal », dans lequel « l'espace intérieur est coextensif à l'espace extérieur » (p.50).

Un tel point de vue nous permet de considérer que l'expérience de la danse favorise une sorte de libération de la notion d'espace. Le corps n'est plus dans l'espace, il est lui-même l'espace, il ne s'agit pas d'occuper un lieu, mais de construire un espace d'existence, toujours mutable, car « dans ce magasin de spatialités, le danseur ne trouvera pas son lieu. Nomade, même dans l'imaginaire, c'est à lui de construire, depuis son corps, les figures locales qu'il entreprend d'habiter. Une façon de nous rappeler que les relations spatiales seront toujours tributaires de notre propre activité et réflexion en tant que corps-sujets ». (Louppe, 2004, p.207). Les formes et les espaces construits par le danseur seront toujours provisoires, car le mouvement, qui provient du corps lui-même, ne s'interrompt pas et traverse ce corps-peau créant un autre corps dans un espace paradoxal. En ce sens, le corps du danseur devient une sorte de bande ou d'anneau de *Möbius*²⁰ dans lequel à l'envers et à l'endroit se rencontrent (Gil, 2004).

Cette image de la bande de *Möbius*, emblématique de la condition paradoxale du corps, nous a servi de référence pour réfléchir aux deux expériences de danse évoquées au départ. Lorsque, dans la première, on met l'accent sur une sorte de projection du geste vers « l'extérieur » du corps et, dans la deuxième, sur une interférence de l'espace

²⁰ Le bande ou anneau de *Moebius* – ou *Möbius* – est une figure mathématique créée par Ferdinand Möbius à partir de ses études de topologie. La figure est une surface non orientable (Honig, 1985) qui peut être obtenue en collant deux extrémités sur un ruban en papier, puis en tordant l'une d'entre elles pour former un anneau similaire à la forme d'un 8. Ici, la bande *Moebius* a été évoquée par Gil, mais elle est aussi connue dans le contexte de la psychanalyse, puisqu'elle correspond à la topologie lacanienne, étant utilisée pour aborder la structure du sujet inconscient, permettant de « faire référence à certains concepts : (a) la question du signifiant ; (b) la coupure ; (c) la relation signifiant/signifié ; (d) la répétition » (Monteiro, 2014, p. 133).

incorporé par les danseurs, on ne peut plus saisir les termes extérieur et intérieur comme des paramètres rigides. Puisque le corps n'est pas limité à l'anatomie ni aux théories qui le circonscrivent dans un espace aux frontières hermétiques, mais en tant qu'espaces coextensifs les uns aux autres et remplis de tensions et de forces, il est entièrement un « corps paradoxal » (Gil, 2004): peau, viscères, contour, ouverture, espace en construction incessante.

On apprend ainsi que la danse contemporaine a proposé une réinvention du corps en le retirant de la condition d'instrument qui doit être dominé et en menant l'intérêt vers sa relation esthétique et politique (Godard, 1994) à ce que l'on ajouterait, sa relation éthique. Etant le corps l'espace virtuel « l'imaginaire dynamique » (Godard, 2010), construit à partir de l'historicité, des relations qu'il établit avec d'autres corps espaces, nous voyons en cela impliqué le champ de l'Altérité qui caractérise la dimension éthique, sur laquelle se fonde la psychanalyse.

CHAPITRE II – Des corps parlants

2.1 Le corps érogène: sexualité et langage

2.2 Le corps pulsionnel et ses débordements

2.2.1 La pulsion et l'enlacement à l'Autre

2.3 Le corps et ses images : l'effet de l'Altérité

2.3.1 Dolto et l'Image Inconsciente du Corps

2.3.2 Le corps comme un kaléidoscope d'images

2.4 La rythmique des corps parlants

Le corps est un sujet d'intérêt pour la psychanalyse, non seulement parce qu'il est actuellement « à la hausse ! Haute Cotation, haute production, haut investissement... haute frustration » (Fernandes, 2003). Il est présent dans l'horizon de l'investigation psychanalytique, depuis ses débuts, lorsque Freud, en reconnaissant comment les symptômes corporels de l'hystérie défiaient la perspective médicale du corps anatomique, a été conduit à la découverte d'un corps pris par le langage, de telle sorte que, lors de l'inauguration de la psychanalyse, une conception particulière du corps a également été inaugurée.

Si le corps n'a jamais été un sujet étranger à la psychanalyse, il n'a jamais cessé non plus de soulever des questions et Freud, loin de résoudre ces questions imposées au sujet par sa condition particulière d'être parlant, a lancé de nouveaux paramètres pour la compréhension du corps, lequel demeure, tout au long du développement de la psychanalyse, comme un sujet de discussion. Lindenmeyer (2012) affirme que le corps fait l'objet d'innombrables divergences théoriques en psychanalyse, et qu'il y a même une « inflation de notions » (p. 342) qui indiquent un éloignement de la proposition freudienne, relançant souvent la question du corps sur la biologie. D'autre part, il est également possible de considérer que, même parmi ceux qui sont restés guidés par la proposition freudienne, c'est-à-dire par la découverte d'un corps constitué par la sexualité et le langage, une théorisation univoque par rapport au corps serait improbable compte tenu de la pluralité de la pensée psychanalytique.

Dans cette perspective, le découpage de la recherche a délimité la discussion sur le corps dans la théorie psychanalytique à partir de certaines contributions, notamment de

la pensée de Freud, Lacan et Dolto qui soutiennent, même si chacun à sa manière, le point de vue original de la psychanalyse du corps. C'est ce que nous présentons dans ce chapitre.

2.1 Le corps érogène: sexualité et langage

Bien que Freud n'ait pas cherché à établir une formalisation théorique spécifique du corps, tout au long de sa pensée, il a présenté des références qui fournissent une sorte de cartographie du corps, dans laquelle les dimensions de la sexualité et du langage sont mises en évidence, qui dans cette section, ont été abordées à partir des idées de Freud et des contributions de Lacan, respectivement.

La première étape d'une nouvelle compréhension du corps par la psychanalyse, qui coïncide avec sa propre inauguration, a été l'étude des symptômes conversifs de l'hystérie. Freud (1893[1888-1893]/1990), en analysant la paralysie motrice des patientes hystériques, avait constaté que les parties paralysées ne correspondaient pas à l'anatomie du système nerveux : « Elle [l'hystérique] prend les organes par le sens commun, populaire, des noms qu'ils portent..... Par conséquent, dans la paralysie hystérique, la lésion sera une modification de la conception, de l'idée du bras, par exemple ». (pp. 240-241). De ce fait, le symptôme ne pouvait plus être compris par rapport à la physiologie, puisqu'il ne respectait pas l'anatomie clinique, mais par rapport à une « anatomie fantasmatique » (Fortes, 2012), supposant une expression symbolique : ce serait la réponse à un conflit psychique et inconscient lié à la sexualité (Freud, 1923[1922]/ 1976).

C'est donc la sexualité, l'élément qui marque la singularité de la pensée freudienne par rapport aux autres savants de l'époque qui reconnaissaient également la dimension psychique dans l'étiologie des névroses (Roudinesco & Plon, 2017). Freud (1896/1994) cependant, c'est celui qui soutient que l'étiologie de la névrose ne peut résider que « dans les expériences vécues de l'enfance, qui encore une fois - et exclusivement - dans les impressions concernant la vie sexuelle » (p. 206). Et, si au début, cette hypothèse était basée sur la théorie de la séduction, en la réorientant vers le champ des fantasmes sexuels, il était non seulement possible de soutenir une théorie de la sexualité infantile, mais encore de retirer la sexualité des bases biologiques pour la saisir dans la dimension du désir sexuel, comme un aspect inhérent à la vie de l'âme.

Dans « Trois essais sur la théorie sexuelle » (Freud, 1905/1989), nous trouvons les bases pour comprendre le point de vue original de la psychanalyse concernant ce corps

dans la dimension du désir, soutenu par les concepts fondamentaux de la psychanalyse, tels que la pulsion et la libido. Nous soulignons que la grande contribution de ce texte freudien a été moins de présenter l'idée de sexualité infantile que, en fait, d'établir une nouvelle approche de la sexualité qui la retirait du déterminisme anatomique et la replaçait dans une dynamique psychique (Roudinesco & Plon, 2017). De ce fait, la notion de corps-organisme de la médecine qui, du point de vue de la sexualité, serait toujours soumise en premier lieu à la fonction reproductive, a cédé la place à la notion de corps érogène, régie par la logique de la sexualité.

Nous présentons ce corps érogène selon deux axes principaux : la sexualité infantile et les symptômes conversifs de l'hystérie. Dans le cas de la sexualité infantile, elle indique que le corps ne correspond pas à l'unicité proposée par la biologie, mais au contraire, qu'il se présente de manière fragmentée, en parties, dans des régions qui produisent du plaisir, dénonçant le caractère pervers-polymorphe de la sexualité, dont la satisfaction est auto-érotique, sans objets fixes (Freud, 1905/1989). Voici le corps érogène, « inscrit dans l'ordre de la dispersion et de l'anarchie, ne rappelant pas le domaine de la totalisation » (Fortes, 2012, p. 4), puisqu'il est régi par une économie sexuelle qui situe le plaisir dans une dimension psychique, dans l'ordre du désir et non dans celui de l'instinct.

En ce qui concerne les symptômes conversifs, ayant pour base le texte « Le trouble de vision psychogène dans la conception psychanalytique » (Freud, 1910/1970), nous soulignons comment ce croisement de la sexualité subvertit le corps de l'être parlant, puisque même les fonctions vitales peuvent être contaminées par l'investissement libidinal. Comme Freud l'a affirmé, le même organe servira irrémédiablement à deux maîtres : les fonctions organiques, qui à ce moment de la théorisation de Freud étaient placées dans le domaine des pulsions d'autoconservation ; et les fonctions sexuelles, ces dernières à côté des pulsions sexuelles.

Le long de ce parcours, notre objectif était de montrer comment la construction de la psychanalyse freudienne repose sur la notion de sexualité, ce qui a fait une rupture épistémologique avec la sexologie, « en étendant la notion de sexualité à une disposition psychique universelle et en l'extirpant de son fondement biologique, anatomique et genital pour en faire l'essence même de l'activité humaine ». (Roudinesco & Plon, 2017, p. 1464). Par conséquent, en renversant la perspective de la sexualité déterminée par l'anatomie, en la présentant dans la dimension psychique, Freud a aussi repositionné la question du corps : celui-ci a commencé à être conçu à partir d'une économie sexuelle,

dont l'incidence de la sexualité subvertit l'organisme et permet d'émerger le corps « positivisé par le désir » (Birman, 2013).

Ainsi, chez Freud, la sexualité se présente comme l'opérateur théorique primordial qui guide la réflexion sur le psychisme et aussi sur le corps, puisqu'il n'y a pas de sexualité sans le corps. Cependant, s'il y a sexualité, le corps a cessé d'être l'anatomique, puisque celui-ci, dans le cas de l'être parlant, sera toujours articulé au champ de la culture, donc du langage. Comme l'indique Nasio (1993) lorsqu'il se réfère au corps en psychanalyse, le psychanalyste « doit constamment se référer, directement ou indirectement, aux paramètres qui sont la parole et le sexe, et ainsi concevoir deux statuts du corps : le corps parlant et le corps sexuel » (p. 38). Ces deux paramètres, nous les avons vus indiqués par Freud, même si c'est Lacan qui s'est consacré plus spécifiquement au domaine du langage, en développant sa théorisation qui nous permet de considérer plus directement la perspective d'un corps construit par rapport à l'Autre.

C'est précisément cette reprise du langage comme paramètre fondamental de la psychanalyse qui constitue le « retour à Freud » annoncé par Lacan. Dans le texte « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », Lacan (1953/1966) montre comment, pour lui, le langage n'est pas confondu avec la notion de langue-signe conçue « comme un signal par quoi l'émetteur informe le récepteur de quelque chose par le moyen d'un certain code » (p. 178), qui correspondrait au système de communication des animaux, par exemple. Au contraire, dans le langage lui-même, qui se produit dans la sphère de l'expérience humaine, le code n'est pas fixe, la valeur d'un signe n'est donnée que dans sa relation avec les autres signes²¹. Par conséquent, ses effets particuliers sont intrinsèquement liés à l'existence d'un ensemble qui est *préalable* à toute relation avec l'expérience particulière d'un sujet, or « c'était bien le verbe qui était au commencement, et nous vivons dans sa création, mais c'est l'action de notre esprit qui continue cette création en la renouvelant toujours. Et nous ne pouvons nous retourner sur cette action qu'en nous laissant pousser toujours plus avant par elle ». (p.150).

Le verbe était à l'origine, comme la loi qui structure et organise les relations, car « la loi de l'homme est la loi du langage » (p.150) et celle-ci lui impose une perte irrémédiable. Une perte qui, en premier lieu, renvoie à l'exil du royaume de la nature, dont les effets, dans la dimension du corps, impliquent que, dans le cas de l'homme, le corps

²¹ Conforme l'a annoncé Saussure dans sa théorie de la valeur, qui démontre « que la propriété déictive du langage s'explique plutôt par l'inter-relation réciproque des mots que par la référence à des objets, qualités, actions » (Goldgrub, 2011, p. 83).

est quelque chose auquel il ne s'identifie pas dans le domaine de l'être, mais de l'avoir. Cela se produit parce qu'étant un être parlant, l'être est du côté du savoir, s'identifie avec le signifiant, et il est donc sujet de l'inconscient, tandis que le corps est du côté de l'avoir (Miller, 2000). Si nous pouvons dire qu'un animal est l'*UN avec son corps*, car son savoir est de l'ordre d'un savoir naturel du corps, par rapport à l'homme, l'affirmation possible, c'est qu'il *a un corps*.

Cet exil de la nature a aussi apporté d'autres conséquences : si la biologie cesse d'être le paramètre de définition du sujet, un nouvel ordre, à savoir l'ordre symbolique, s'impose et produit comme effet ce que nous appelons l'homme (García-Roza, 1990). De cet ordre, les notions de vie et de mort sont également remises en question : la vie est dupliquée au-delà de la vie naturelle, ainsi que la mort. Une fois « Ce qui est spécifique à l'homme c'est de durer, non pas sous forme de molécules, mais sous forme de signifiants » (Miller, 2000, p. 14), nous vivons le nom laissé sur la tombe qui réaffirme cet au-delà de la vie organique²². De même, nous vivons depuis même avant la conception, dans les fantasmes et dans le désir des parents, étant donné que « l'enfant qui naît, avant même d'être découpé à l'horizon du vivant, est déjà l'objet du désir de l'Autre » (Lajonquière, 2002, p. 154).

Le langage est donc le royaume de l'être humain et il était là dès le début, car ce n'est qu'à travers lui « que nous pouvons supposer un monde qui le précède, un monde de commencements, un monde vraiment mythique » (García-Roza, 1990, p. 20). C'est lui qui a porté sur la chair dans les échanges avec l'Autre, qui nous *a donné* un corps. Mais n'oublions pas que si l'on gagne, c'est parce que l'on a déjà perdu. Nous avons perdu ce moment mythique, seulement fantasmé, dans lequel nous ne faisons qu'Un avec le Tout, ne manquant de rien, seigneurs d'une jouissance absolue, impossible. En d'autres termes, l'entrée dans le langage, ce « choix forcé » pour l'homme (Lacan, 1957-1958/1998), se traduit par un manque structurel, car « le signifiant donne rétroactivement cette signification à la perte même qu'il génère... c'est parce que l'objet trouvé remplace ce manque, sans pour autant apporter au sujet la satisfaction idéale, que lui est générée la nostalgie de l'objet perdu à l'origine » (Valas, 2001, pp. 29-30). La Chose (*das Ding*), non représentable, occupe cette place du premier objet perdu à jamais qui, bien

²² D'après Miller (2000), ceci confère un statut ironique à la mort au lieu d'un statut biologique, car si nous considérons que la mort à laquelle Freud (1915/2010) se référait était la mort anticipée, il ne s'agit pas de la mort biologique, mais plutôt de celle symbolique, qui marque « la limite de la fonction historique du sujet. L'adjectif historique s'oppose là à biologique » (p. 28).

qu'inaccessible, met en mouvement la recherche d'objets substitutifs, déclenche le désir, dans une tentative de masquer ce vide structurel. Ainsi, « nous sommes tous des naufragés rescapés de la jouissance que nous perdons lors de l'entrée dans le langage » (Braustein, 2007, p. 40).

Si l'avènement du sujet en tant que sujet désirant implique la perte de cette jouissance illimitée de l'impossible rencontre avec la Chose, au sujet n'est garanti qu'une jouissance moindre, traitée, soumise à la Loi, ou une jouissance qui se lançant au-delà du langage, soit référencé²³ à lui. En ces termes, nous pouvons considérer que si, d'une part, le conflit avec le langage impose un *moins*, une perte, il y a encore un autre effet, qui, à son tour, est un gain, un *plus* qui vient avec le corps. Contrairement aux animaux, dont nous avons dit qui sont identifiés au corps, dans le cas de l'homme qui en a un, peut profiter de ce corps, d'en extraire *un plus*.

Ainsi, éloigné du « savoir naturel du corps » imposée par le langage, le sujet n'a d'autre choix que d'avoir un corps qui jouit, et cette jouissance « est seulement envisagée, seulement conçu de ce qui est corps.... D'une manière ou d'une autre qu'il juisse, bien ou mal, n'appartient qu'à un corps de jouir ou de ne pas jouir » (Lacan, 1966/2018, p. 266). La jouissance est du corps et, en ce sens, nous ne pouvons pas exactement dire d'un sujet de jouissance, puisque le sujet est du côté du signifiant, du savoir qui à son tour ne s'identifie pas avec le corps, mais qui le possède. Alors, comment pourrait-on résoudre cette équation dans laquelle le corps est exclu de la notion de sujet?

Lacan s'en penché sur ce problème, notamment à la fin de sa période d'enseignement, lorsqu'il donne la priorité au statut du réel, c'est-à-dire à ce qui est en dehors du langage, concernant ce qu'il ne peut dire pleinement. Dans cette perspective, dans le Séminaire « Encore » (Lacan, 1972/1975) l'auteur présente une nouvelle conception du signifiant qui ne sépare pas le sujet du corps jouissant: « Je dirai que le signifiant se situe au niveau de la substance jouissante. . . . J'irai maintenant tout droit à la cause finale, finale dans tous les sens du terme. En ceci qu'il en est le terme, le signifiant c'est qui fait halte à la jouissance» (pp. 26-27). Selon Miller (2000), Lacan y présente le signifiant comme ce qui mortifie le corps, lui enlève la jouissance, mais aussi comme

²³ Une jouissance qui ne se confond en rien avec le plaisir. C'est du Droit que Lacan (1959-1960/1986) reprend le sens « d'usufruit », jouir comme avoir l'usufruit de quelque chose. Ainsi, le champ de la jouissance traite d'un au-delà du principe de plaisir. Il se trouve dans ce en plus qui excède, dépasse le plaisir, dans ce qui le corps éprouve et qui « est toujours de l'ordre de la tension, du forçement, de l'usure, y compris de la prouesse. Indiscutablement, il y a jouissance là où il apparaît la douleur » (Lacan, 1966/1985, p. 95).

quelque chose qui régule la jouissance et qui marque le corps. Elle permet ainsi de comprendre comment le sujet du signifiant et le corps sont unis, car le signifiant produit non seulement l'effet de signifier, mais aussi de produire des traces, se référant ainsi non seulement à la capacité symbolique, mais aussi à ce qui en sort et « tatoue » ce corps.

Ce sujet situé dans le corps est justement ce que l'on retrouve dans le concept de *parlêtre*. Dans sa conférence « Joyce, le symptôme », Lacan (1976/2003) affirme « que l'homme vit de l'être (= qu'il vide l'être) lorsqu'il a son corps... : d'où mon expression parlêtre (p. 561) ». Cette invention lacanienne, le *parlêtre*, favorise la jonction du sujet de la logique pure avec le corps déterminé par le langage, autrement dit qu'elle unit le sujet signifiant au corps jouissant et, par conséquent, marque la dimension de l'au-delà du langage, du symptôme comme un événement du corps (Miller, 2000), et non comme une métaphore à dévoiler, admettant la notion de jouissance.

A partir de cet exposé de quelques présupposés de Freud et Lacan, nous introduisons ainsi comment le langage et la sexualité sont des axes centraux pour aborder le corps dans le cadre de la psychanalyse. C'est le langage qui nous permet d'avoir un corps et, à sa limite, nous en sépare également. La sexualité est ce qui nous lie à l'Autre, cet incontournable de l'expérience du sujet. Un lien que nous abordons à partir de la notion de pulsion, étant donné qu'en tant que corps érogène, ce corps est un corps parlant qui « parle en termes de pulsions ». (Miller, 2016, p. 9).

2.2 Le corps pulsionnel et ses débordements

Dans la psychanalyse Freud (1938[1940]/1975) nous a guidés pour ne pas confondre physiologie et psychologie et c'est ce que nous avons introduit dans la section précédente à partir de la discussion sur les dimensions de la sexualité et du langage. Ceci dit, nous ajoutons qu'il est possible d'appréhender le sexuel chez Freud en termes de pulsion, ce concept clé qui consolide le discours propre à la psychanalyse du corps et qui concerne ce qui reste d'anarchique en lui (García-Roza, 1990).

Dans cette présentation du concept de pulsion, nous avons commencé par les « Trois Essais » (Freud, 1905/1989), soulignant que dans ce texte, bien que Freud établisse une analogie entre la pulsion sexuelle et la « pulsion de nutrition », une nette différence est déjà délimitée entre le concept freudien et la notion d'instincts, celle-ci étant du côté de

l'organisme, tandis que la pulsion sexuelle ne serait pas réduite uniquement aux activités sexuelles habituellement répertoriées avec leurs buts et objets. Elle serait une force dont la libido constitue l'énergie (Freud, 1905/1989).

Nous nous consacrons ensuite plus en détail au texte métapsychologique « La pulsion et ses destins », dans lequel Freud (1915/2004) propose de présenter la pulsion comme un concept fondamental de la psychanalyse, « Un concept-limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des stimuli issu de l'intérieur du corps et atteignent la psyché, comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychisme par sa relation au corps » (p.148). Il caractérise également la pulsion, en définissant ses éléments essentiels : force, but, objet et source. C'est une force constante, caractéristique essentielle qui marque son caractère intensif et économique. Son but est toujours la satisfaction, même si limitée ou partielle, et elle n'est pas liée à des objets fixes. L'objet est, dans ce cas, l'élément le plus variable, car il n'établit pas une relation intrinsèque de besoin avec la pulsion, comme c'est le cas par rapport aux instincts. Quant à la source, elle provient de l'organisme, d'organes ou de parties du corps, dont l'excitation est représentée par le dynamisme dans la dimension du psychisme.

Nous soulignons qu'à cette époque de la théorisation Freudienne, à partir de la clinique et les névroses de transfert, Freud a regroupé les pulsions en deux groupes, les pulsions d'autoconservation (les pulsions du Moi), liées au fonctionnement vital, et les pulsions sexuelles. Néanmoins, nous montrons comment dans « Pour introduire le narcissisme » (Freud, 1914/2004) cette proposition du dualisme des pulsions a été affaiblie puisque, en indiquant l'existence de la libido objet et de la libido de l'égo, celui-ci devient aussi la cible de l'investissement sexuel. Freud pourtant n'abandonne pas cette vision dichotomique, mais la reformule non plus comme des pulsions sexuelles *versus* des pulsions d'autoconservation, mais comme libido de l'égo *versus* la libido de l'objet, revendiquant une période initiale de convergence des deux, pour ensuite aboutir à une séparation effective de ces deux énergies. Ceci est soutenu dans la théorisation du narcissisme qui marque la sortie de l'auto-érotisme, instaurée par une « nouvelle action psychique », produite par l'altérité²⁴, qui réoriente la libido à investir dans le Moi. Libido qui sera plus tard investie dans les objets.

Si jusqu'à ce moment le champ des pulsions est abordé dans une opposition entre

²⁴ Cette « nouvelle action » n'est pas spécifiée dans les écrits de Freud, mais il est possible de la comprendre intrinsèquement liée à l'altérité (Fernandes, 2006), tel que propose l'enseignement de Lacan, comme nous le développerons plus tard.

les pulsions du moi et les pulsions sexuelles, dans « Au-delà du principe de plaisir » (Freud, 1920/2006) ce dualisme est revu. Freud est confronté à un grand problème théorique face à la « compulsion à la répétition » qui, montrant la répétition de situations traumatisantes et désagréables, remet en cause le « principe de plaisir », postulé jusqu'alors comme régulateur du fonctionnement psychique qui fonctionnait par la recherche du plaisir et l'éloignement du déplaisir - ou, en termes économiques, par la diminution des tensions. La réponse de Freud à cette impasse a été la création du concept de la pulsion de mort, qui serait « au-delà du principe de plaisir » révélé par la compulsion à la répétition.

La construction de ce concept est cependant établie de manière délicate, en passant par des arguments allant de la biologie animale à la mythologie. Néanmoins, c'est par ce parcours que Freud (1920/2006) parvient à présenter, à ce moment, une caractéristique universelle de la pulsion, à savoir « une force motrice [*Drang*] inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur que l'être vivant a dû abandonner sous l'influence de forces perturbatrices externes » (p.160). La pulsion de mort, à partir de ce modèle, devient le prototype de la pulsion, comme celle qui pousse la répétition de ce mouvement régressif vers un état antérieur (Roudinesco & Plon, 2017). Ainsi, Freud redimensionne le dualisme pulsionnel, non plus présenté comme des pulsions sexuelles *versus* les pulsions de Moi, mais comme la pulsion de vie *versus* la pulsion de mort.

L'insertion de l'idée de pulsion de mort caractérisée par la détachement, par le désinvestissement, implique considérer un excès pulsionnel qui échappe à la symbolisation totale, excès qui caractérise, en réalité, la pulsion de manière générale. La pulsion est anarchique et il est donc important, comme le dit García-Roza (1990), de ne pas confondre son représentant dans le psychisme avec la pulsion elle-même, ce qui implique admettre qu'en plus du corps symbolique, il y a encore un autre registre du corps, le corps pulsionnel qui « n'est pas représentable, n'est pas traversé par le langage, n'est pas constitué en tant que sens, il n'est pas de l'ordre de l'événement » (p.60). On observe donc que le corps, bien qu'inauguré dans la psychanalyse comme corps de la représentation, ne s'y soumet pas exclusivement, mais s'inscrit également comme un corps de débordement (Fernandes, 2003). Ainsi, chez Freud, le corps érogène est aussi un corps pulsionnel qui se place dans l'ordre des intensités.

2.2.1 La pulsion et l'enlacement à l'Autre

Comme nous l'avons montré, la pulsion pour Freud est une force constante qui doit être prise à la frontière entre le somatique et le psychique ; Lacan, à son tour, présente une lecture qui lui est propre, dans laquelle on reconnaît que la pulsion peut être comprise dans la dimension d'un circuit responsable de l'enlacement à l'Autre.

Dans « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Lacan (1964/1973) développe une théorisation qui marque le caractère unique de son enseignement sur le sujet. En revisitant les éléments essentiels de la pulsion, à savoir la poussée, le but, l'objet et la source, l'auteur souligne, par rapport au premier élément, la différence radicale entre besoin et désir. Comme il s'agit d'une force constante, elle ne permet pas d'être assimilé à une fonction biologique qui présente toujours un rythme, c'est-à-dire des variations inscrites dans la totalité de l'organisme, car la pulsion, à son tour, suit sans relâche, dans un mouvement sans aucune oscillation, en quête de satisfaction.

En ce qui concerne le but de la pulsion qui est la satisfaction, pour Lacan c'est paradoxal, car il touche à l'impossible²⁵. Les chemins qui mènent à la satisfaction sont tortueux, l'assemblage propre à la pulsion est une sorte de « collage surréaliste » (Lacan, 1964/1973, p. 161), dans lequel, comme le montrent les symptômes, la satisfaction peut aussi se produire par les voies du déplaisir. Ce qui importe le plus alors, c'est le circuit de la pulsion, c'est-à-dire son parcours, puisque la satisfaction ne passe pas par la réalisation de l'objet.

Par rapport à l'objet, Lacan (1964/1973) affirme que celui qui satisfait le besoin ne pourra jamais satisfaire la demande pulsionnelle et, par conséquent, étant si variable, est nommé par une lettre, *a*, l'objet perdu, objet cause du désir, qui « Il n'est pas introduit au titre de la primitive nourriture, il est introduit de ce fait qu'aucune nourriture ne satisfera jamais la pulsion orale, si ce n'est à contourner l'objet éternellement manquant » (pp. 201-202). L'objet est contourné par la pulsion qui le délimite et le met en valeur. De ces objets possibles, le sein, les excréments, le regard et la voix sont considérés comme primordiaux, justement « parce qu'ils sont unis par le même dénominateur commun: le néant » (Jorge, 2005, p. 52). Ils sont spécifiés dans la mesure où ils actualisent la castration et servent de support au désir.

Quant à la *source* de la pulsion, elle correspond aux zones érogènes, mais avec

²⁵ L'impossible porte ici sur la dimension du réel, comme ce que l'on ne peut pas symboliser.

une particularité : seules les zones reconnues dans leur structure de bord, telles que la bouche, l'anus, les yeux, les oreilles, cette caractéristique étant la condition pour définir qu'une certaine région est une zone érogène²⁶, source de la pulsion. Cela ne veut pas dire que d'autres zones ne s'inscrivent pas dans la dynamique de la symptomatologie et de l'économie du désir, mais elles interviennent sous une forme désexualisée, déjà proche de la fonction de la réalité et, dans ce cas, restent en dehors du champ pulsionnel, puisque, dans la perspective lacanienne, le terme pulsion est limité aux pulsions sexuelles partielles (Laznik, 2013). La sexualité n'entre en jeu dans la dynamique pulsionnelle que sous forme d'pulsions partielles, « partielles au regard de la finalité biologique de la sexualité » (Lacan 1964/1973, p.198), car bien que la satisfaction, dans son but de reproduction, soit la cible de la totalisation de la fonction biologique, lorsqu'elle est satisfaite sans atteindre cette cible, elle est pulsion partielle, dont le but est, en fait, le retour en circuit.

C'est donc cette notion de circuit pulsionnel qui permet de comprendre la pulsion « comme l'effet de la demande de l'Autre, du langage, dans sa plus ancienne incidence sur le sujet encore même pas constitué comme tel » (Jorge, 2005, p. 50). Ce circuit se présente sous la forme d'une courbe, d'un arc qui tend à se fermer. Un tel caractère circulaire du parcours de la pulsion est dérivé de sa structure fondamentale en « aller-retour » : la pulsion traverse, perce la surface de bord, c'est-à-dire la zone érogène, fait un contour délimitant l'objet et revient sur la zone érogène.

Selon Laznik (2000), il est possible de penser à ce circuit en trois temps : un premier, actif, dans lequel le bébé va vers l'objet; un second, réflexif, dans lequel une partie de son propre corps est prise comme objet, et un troisième, qui se produit « quand le nouveau-né se fait lui-même l'objet de l'autre », ce nouveau sujet connu, la mère par exemple (p. 88). Nous nous consacrons plus spécifiquement à aborder ce troisième temps, parce qu'il s'y produit un changement subjectif, dans lequel le bébé - qui n'est pas passif, puisqu'il provoque la situation - invite la mère à devenir ce nouveau sujet, dont la jouissance se présentifie en le prenant comme son objet. Lorsque cela se produit, des traits mnésiques de cet Autre maternel sont inscrites pour le bébé, « plus précisément des traits mnésiques de sa jouissance » (Laznik, 2000, p.88). C'est ici que le circuit est fermé, dans l'enlacement de l'avènement du sujet à l'Autre qui le constitue.

²⁶ Une telle façon de penser la source de la pulsion à partir de cette caractéristique de bord entraîne des implications cliniques importantes, et ce surtout dans les cas des enfants autistes, chez lesquelles, comme l'affirme Laznik (2013), « ces zones ne font pas bord – leurs lèvres laissent couler la salive, les sphincters ne fonctionnent pas comme tel. Parce qu'elles n'ont pas été des zones d'investissement érogène, car elles n'ont pas été prises dans le circuit pulsionnel » (p. 93).

L'Autre présentifié à ce moment de l'installation du circuit pulsionnel est l'Autre Primordial, généralement incarné par les parents qui, en même temps, occupent la place de l'Autre du langage, et la place de l'autre étant le semblable, dans une relation double (Lacan, 1962-1963/2004). Il s'agit, en d'autres termes, d'« un véritable Autre incarné dans la figure d'un autre proche » (Laznik, 2013, p. 97), de chair, d'os et de mots qui se rend présent par son odeur, son toucher, sa chaleur, son regard, sa voix. Il est fondamental, car, en investissant libidinalement dans le corps réel de l'*infans*, il anticipe sa condition de sujet: la mère, en regardant son bébé comme un sujet qui, en réalité, n'a pas encore été constitué, anticipe sa constitution. Un regard qui n'est en rien confondu avec l'organe oculaire et sa fonction biologique. Il faut le comprendre « dans le sens de la présence, l'œil étant le signe de l'investissement libidinal, bien plus que le support organique de la vue » (Laznik-Penot, 1991, p. 32).

La marque de l'investissement libidinal ne se produit pas, cependant, seulement par le regard, « cette expérience de présence peut aussi se manifester par un bruit, une voix ». (p.32). En fait, l'objet voix peut être considéré comme le premier objet de la pulsion orale, même avant le sein, puisque c'est lui qui permettrait au bébé « d'identifier sa présence comme l'objet cause de cet Autre Primordial. Il cherchera le visage qui correspond à cette voix particulière » (Laznik, 2000, p.90), et, cherchant à devenir l'objet du regard présent dans le visage, il y trouvera que c'est l'objet de cette jouissance que la prosodie de la voix et le regard de la mère reflètent. C'est précisément la prosodie de la voix de la mère, que nous reconnaissons dans le « mamanaïs », caractéristique pour ses scansions, ses ponctuations et oscillations, pour son rythme particulier, qui est mis en évidence à ce moment-là, ce qui a été souligné ultérieurement dans la thèse.

Bref, ce que nous avons cherché à mettre en évidence dans cette présentation théorique, c'est que ce qui permet l'installation du circuit pulsionnel, cet accrochage à l'Autre nécessaire à la constitution du sujet, n'est pas quelque chose d'original dans le développement biologique, mais renvoie à l'insertion historique du sujet, à sa relation dans le champ du langage²⁷. Un tel soutien dans la dimension du langage s'étend aussi au concept de la pulsion de mort qui, de la part de Lacan (1953/1966), ne mentionne aucune explication d'origine biologique, il évoque, en effet, la relation profonde « qui unit la

²⁷ Lacan s'oppose complètement au « la mythologie de la maturation instinctuelle » (1953/1966, p. 140). Il établit une différence radicale entre le besoin et la demande, parce que les confondre serait ignorer le pouvoir du symbolique, « l'intimation de la parole. Car dans sa fonction symbolisante, elle ne va à rien de moins qu'à transformer le sujet à qui elle s'adresse par le lien qu'elle établit avec celui qui l'émet soi: d'introduire un effet de signifiant » (pp. 177-178).

notion de pulsion de mort aux problèmes de la parole »" (p. 201). Dans ce raisonnement, l'automatisme de répétition rapporté par Freud dans le fondement du concept de pulsion de mort, exprime, pour Lacan, « essentiellement la limite de la fonction historique du sujet. Cette limite est la mort » (p. 202), non la mort biologique, mais « du sujet défini par son historicité » (p. 202), c'est-à-dire, définie dans les méandres du symbolique.

Cependant, si la pulsion de mort, qui est la pulsion elle-même, était pensée exclusivement dans le registre du symbolique, il en résulterait une sorte d'élimination de la proposition freudienne du caractère excessif de la pulsion, avec ses restes inassimilables par la capacité symbolique. Lacan (1964/1973) pourtant, souligne deux aspects de la répétition qui la retirent de l'association exclusive avec le symbolique, car s'il y a l'aspect de l'*automaton* qui est la répétition du réseau des signifiants, il y a aussi l'aspect du *tuché*, que Lacan traduit comme « la rencontre du réel » (p. 64) qui est situé au-delà des automatismes: « Le réel est au-delà de l'*automaton*, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe du plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l'*automaton* » (p. 64).

De cette manière, en thématissant la répétition à partir de *automaton* et du *tuché*, il est indiquée « l'articulation interne et inséparable, pour le sujet parlant, entre le symbolique et le réel, entre l'inconscient et la pulsion » (Jorge, 2005, p. 64). Quelque chose que nous avons annoncé au début de ce chapitre, en évoquant le concept de *parlêtre* comme celui qui fait référence au sujet situé dans le corps. Ainsi, on retrouve les fondements du *parlêtre* dans la théorie pulsionnelle lacanienne elle-même, pour laquelle la pulsion « n'est plus un concept d'articulation entre le biologique et le psychique, mais surtout un concept qui articule le signifiant et le corps » (Laznik, 2013, p. 94). C'est à travers elle que nous comprenons comment un lien est créé, impliquant les dimensions du désir et de la jouissance, du signifiant et du corps dans les relations humaines. Et en ce sens, la pulsion est présentée comme un concept-limite qui aide à penser les frontières entre ce qui, par rapport au corps, reste à côté de la représentation et ce qui en reste en dehors, c'est-à-dire, le réel du corps.

2.3 Le corps et ses images : l'effet de l'Altérité

C'est à travers la pulsion qui se révèle le processus de l'enlacement à l'Autre, et

c'est ce qui soutient l'avènement du sujet à partir des échanges langagiers qui inscrivent son corps dans la relation avec l'Autre. Bien que ce soit Lacan qui le propose en ces termes, nous avons vu comme chez Freud, dans sa présentation sur le narcissisme, cette idée que l'Altérité est une condition *sine qua non* de la constitution psychique avait déjà été lancée. La « nouvelle action psychique » (Freud, 1914/2004, p. 99) qui favorise la sortie de l'auto-érotisme et l'entrée dans le narcissisme, serait favorisée, en ce sens, par l'autre, à travers les contacts de jouissance et de désir auprès du corps de l'avènement du sujet, y permettant la constitution du moi, directement lié à la dimension corporelle.

Selon Freud (Freud, 1923/2007), le moi et le corps entretiennent une relation intrinsèque, présentée dans les termes suivants : « le Moi est avant tout un Moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais lui-même la projection d'une surface » (p. 38). Dans « Le Moi et le Ça », Freud (1923/2007) revisite sa théorie de l'appareil psychique à partir de la deuxième topique, le présentant comme le moi, étant un dérivé d'une différenciation du Ça, à partir du contact avec la réalité extérieure, maintenu directement lié au système Pc-Cs (perception-conscience)²⁸. Dans ce contexte, Freud met l'accent sur la condition de surface du corps qui délimite « l'intérieur » et « l'extérieur », permettant qu'en étant touché, deux types de sensations se produisent, l'une d'elles étant « assimilée à une perception intérieure ». Malgré cet accent mis sur le toucher, il n'est pas le seul à participer à la formation du moi. Pour Freud, la douleur serait peut-être le moyen par lequel « la conception de notre propre corps se forme » (p. 38) dans la mesure où elle fournit une connaissance des organes internes.

La douleur comme moyen fondamental qui permet la représentation du corps apparaît à nouveau dans le texte « Inhibition, symptôme et angoisse » dans lequel Freud (1926 [1925]/ 1976) affirme que l'absence de la mère est ressentie, non comme angoisse, mais comme douleur pour le bébé. Il y a un investissement dans l'objet qui, du fait de ne pas avoir obtenu de satisfaction, continue de s'intensifier et crée les mêmes conditions économiques qui sont en jeu dans l'investissement de la douleur qui est située quelque part dans le corps qui ait été blessé. Ainsi, à l'origine de la douleur est l'absence de l'autre, « Freud inscrit l'autre dans toute douleur, qu'elle soit somatique ou psychique » (Fernandes, 2003). En d'autres termes, ressentir ou ne pas ressentir la douleur ne concerne

²⁸ Cette question avait déjà été présentée dans « L'interprétation du rêve » (Freud, 1900/1987), mais qui est davantage développé dans ce texte datant de 1923, à travers l'investigation du rapport du moi avec la perception intérieure. C'est de cette investigation que la corporalité du moi surgira, dans la mesure où, dans la formation du moi et dans sa différenciation du Ça, en outre de l'influence du système P, un autre facteur déterminant qui se présente est le corps lui-même.

pas seulement un état physiologique, mais implique inévitablement la relation avec l'Autre. Ainsi, nous avons, une fois de plus, clairement indiqué par Freud le rôle fondamental de l'altérité dans la constitution du moi qui se produit intrinsèquement lié au corps.

Lacan aborde également cette relation du moi, du corps et de l'altérité dans son enseignement, cependant, alors que chez Freud la discussion a été mise en termes de la deuxième topique, Ça, Moi et Surmoi, la discussion sur le corps chez Lacan est basée sur sa perspective topologique des trois registres, à savoir le Symbolique, le Réel et l'Imaginaire²⁹. Dans sa théorisation, Lacan (1949/1966) défend que la constitution subjective passe par la capture de l'image du propre corps dans le miroir à partir de la médiation de l'autre. Ainsi, dans les premiers instants de son enseignement, la discussion sur le corps est conduite notamment sur le registre de l'Imaginaire, ayant comme paradigme le *stade du miroir* qui intervient à la fois dans la formation du Je (symbolique) dont la matrice se précipite dans l'image spéculaire qui permet à l'enfant de se percevoir comme une « entité » différente des autres, et dans la formation du Moi (imaginaire), annoncé dans l'unité de la forme fournie par l'image (Nasio, 2009).

Partant des observations issues de l'éthologie et de la psychologie de l'enfant, Lacan (1949/1966) met en accent le désaccord entre la précocité de la naissance du bébé humain et, d'autre part, sa capacité à reconnaître son image dans le miroir entre 6 et 18 mois. Ce moment de reconnaissance est la synthèse de deux moments précédents. Dans le premier, l'enfant joue avec l'autre dans le miroir, dans une image complète de confusion entre « l'un-l'autre ». Dans le deuxième moment, l'enfant perçoit que dans le miroir, ce n'est pas exactement l'autre, mais une image. Dans le troisième moment, l'enfant, en dialectisant les deux moments précédents, comprendra qu'il n'est pas seulement une image, mais son image (Lajonquière, 2002). Cette identification à l'image, moment accompagné de la jubilation de l'enfant et soutenu par un autre qui le reconnaît, « est un processus d'identification qui permet au sujet de fonctionner comme l'Un dans un système d'échanges avec la mère, le père ou, simplement, les autres (les échanges ont lieu au sein

²⁹ Dans l'enseignement lacanien, le symbolique, le réel et l'imaginaire composent les trois « registres essentiels de la réalité humaine » (Lacan, 1953/2005, p. 15). Le symbolique serait le lieu du langage sur lequel nous avons discuté dans la première partie de ce chapitre. Le réel serait l'impossible, dans le sens qu'il indique ce qui ne peut pas être symbolisé, ce qui est extérieur à la capacité symbolique. Et enfin, l'imaginaire, qui serait le registre dans lequel se produit la constitution du moi. Ces trois registres sont assez distincts les uns des autres, mais ils s'articulent et permettent de penser la clinique comme une référence topologique. Le ternaire, présenté par Lacan en 1953, est repris dans le Séminaire « RSI » de 1974 (Lacan, 1974-1975/1976), sous l'optique de la proposition du *noeud borroméen* qui assimile les trois registres dans le même ordre d'importance, sans établir, toutefois, une hiérarchie entre eux.

de l'Autre) » (p. 164).

De cette expérience du miroir, théorisée par Lacan, on retiendra les aspects suivants synthétisés ici:

- 1) La forme fournie par l'image spéculaire n'est pas une image détaillée avec des traits délimités, comme les yeux, le nez, les marques, etc. mais une *Gestalt* du corps, un contour qui a le pouvoir de provoquer des effets sur le réel. Même en étant une image, « elle ne manque pas d'avoir des conséquences réelles » (Brousse, 2014, p. 3). De tels effets indiquent la fonction particulière de l'Imago qui consiste à établir une relation entre l'organisme et sa réalité, étant donné que dans le cas de l'espèce humaine il y a une « déhiscence de l'organisme », un « désarroi originel » (Lacan, 1949/1966) due à la naissance prématurée.
- 2) L'image spéculaire serait une totalité « orthopédique » face à l'expérience organique d'un *corps morcelé*. Elle a une fonction de lui permettre d'avoir un corps, avant même qu'il y ait une maturation physiologique et motrice suffisante pour s'élever à cette condition.
- 3) La maîtrise imaginaire du corps fournie par l'image spéculaire, se produit par rapport à une extériorité. Cette extériorité confère d'emblée le caractère aliénant de la formation du moi qui ne coïncidera pas, comme chez Freud, avec le système de perception-conscience, mais indiquera sa « fonction de méconnaissance » (Lacan, 1949/1966, p. 96). Parce que, dans cette opération d'identification, il reste quelque chose, le moi représente le sujet, mais il n'arrive pas à constituer une synthèse complète de celui-ci. Ainsi, même si elle fournit une unité, l'expérience du stade du miroir plonge le sujet dans une méconnaissance irrémédiable de lui-même.
- 4) Indique la fonction structurante de l'Autre. Celui-ci se maintient comme ce qui fonde et sur lequel on revient toujours, vu qu'il est une référence primordiale qui soutient la condition désirante du sujet. Observons que « la relation du sujet avec le miroir n'est jamais double, mais triangulaire. Il y a toujours trois protagonistes : l'enfant, son image et l'adulte qui le tient dans ses bras » (Nasio, 2009, p. 88). La fonction de l'Autre fournit donc le support à cette erreur fondamentale qui est l'identification du Je à une image, car s'identifier à cette image implique, finalement, de devenir l'objet de l'autre maternel.

Enfin, nous soulignons que, bien que de l'enseignement de Lacan, à cette époque, ait été centré sur l'imaginaire, au stade du miroir, nous reconnaissons déjà la relation avec

le symbolique, puisque dans la jubilation de l'enfant il y a toujours la nomination faite par l'autre qui introduit ce corps imaginaire dans le langage, donc, dans l'ordre symbolique. Ainsi, en indiquant les effets de l'image sur la chair, Lacan n'oublie pas la dimension du réel qui est impliquée dans ce processus de constitution du moi et d'appropriation du corps, auquel le stade du miroir fait référence.

2.3.1 Dolto et l'Image Inconsciente du Corps

En ce qui concerne la dimension de l'imaginaire dans la constitution du corps du sujet parlant, Françoise Dolto est également une psychanalyste importante qui s'est occupée de cette discussion, aboutissant au développement du concept d'Image Inconsciente du Corps (ImIC). Ce concept a été développé à partir de la clinique, soutenu par une technique basée sur l'écoute des enfants qui s'est produit par l'intermédiaire de leurs compositions libres (dessins, modelage, gestes) et leurs paroles dans la relation de transfert avec l'analyste.

Dans ce contexte de la clinique doltonienne, l'image inconsciente du corps est *un moyen* par lequel l'enfant peut dire ses fantômes et l'analyste peut les reconnaître. C'est parce que l'ImIC est « *la synthèse vivante de nos expériences émotionnelles: interhumaines, répétitivement vécues à travers les sensations érogènes électives, archaïques ou actuelles* » [italiques d'auteur] (Dolto, 1984, p. 23). Les expériences vécues par l'enfant dans la rencontre corps à corps avec la mère, une rencontre plongée dans le champ du langage et de l'érotisme, sont enregistrées dans le psychisme, constituant cette mémoire inconsciente de l'ensemble des registres psychiques des expériences sensorielles, auditives, tactiles, visuelles, olfactives, kinesthésiques, animées par le désir qui imprègne la relation de l'enfant et la mère, vécues dans une période antérieure à la maîtrise totale de la parole. Il s'y agit de l'image inconsciente du corps qui, comme le souligne Nasio (2009), elle ne se rapporte pas aux sensations proprement ressenties à l'instant, mais à l'ensemble des images de ces sensations imprimées dans l'inconscient, c'est-à-dire, il s'agit de l'ordre d'une inscription.

L'Image Inconsciente du Corps serait composée de trois types d'images qui s'articulent: l'*image de base* qui est fournie par les sensations proprioceptives et baresthésiques, parmi lesquelles, on peut citer celles liées au poids et à la gravité. L'*image fonctionnelle* : elle concerne la représentation du fonctionnement de l'organisme. L'*image*

érogène : elle est associée à une certaine image fonctionnelle du corps où se distingue le plaisir ou le déplaisir dans la relation avec l'autre. Ces trois éléments sont entrelacés par l'*image dynamique*, une sorte de substrat dynamique, sans représentation propre, mais qui indique la dimension du désir.

L'image inconsciente du corps est forgée à partir d'expériences intra-utérines et se restructure dans la mesure où elle souffre des effets des castrations auxquelles l'enfant est soumis. Les castrations sont conçues par Dolto (1984) comme des épreuves auxquelles le narcissisme devra faire face et qui contribueront à structurer l'image corporelle. Lorsqu'elles réussissent, elles nous permettent d'orienter nos pulsions vers une satisfaction au-delà des objets incestueux, permettant la symbolisation et l'insertion définitive du sujet dans le lien social. C'est parce qu'elles se réfèrent au processus qui part d'un corps à corps exclusif avec la mère jusqu'à la possibilité d'établir un espace d'autonomie qui favorise l'insertion sociale à travers des médiateurs symboliques³⁰. En ce sens, l'accent mis par Dolto ne repose pas tellement sur la relation mère-bébé, au contraire, l'importance constitutive réside justement dans la séparation de cette dyade (Catão, 2009) impliquant le mouvement présence-absence de l'autre maternel. C'est donc cette relation avec l'autre qui permet la constitution et les changements de l'ImIC.

Dans cette relation, deux aspects essentiels sont impliqués: la parole de la mère et la communication subtile. Par rapport à *la parole de la mère*, il doit être vrai, donnant à l'enfant le nom des expériences vécues. Pour qu'un mot soit compris, il doit toutefois être lié dans une « relation corporelle » correspondant à l'articulation du schéma corporel avec l'image inconsciente du corps, car « Les mots, pour prendre sens, doivent d'abord prendre corps, être du moins métabolisés dans une image du corps relationnelle ». (Dolto, 1984, p. 45). Quant à la *communication subtile*, elle renvoie aux modalités de communication perçues dans le contact corps à corps : « l'odeur du corps de la mère proche, sa voix, sa vue, son regard, ses rythmes, tout ce qui se dégage d'elle » (Dolto, 1984, p. 106) pour l'enfant. Il s'agit d'un type de contact qui se produit au-delà de l'utilisation restreinte des paroles. En effet, celles-ci ne deviennent possibles que pour l'*infans*, grâce aux perceptions subtiles qui fonctionnent comme une « matrice langagière » pour « l'avènement du symbolique » (Catão, 2009, p. 47).

Compte tenu de cette caractérisation, il est possible de percevoir que l'image

³⁰ Les castrations commencent dès la naissance avec la *castration ombilicale*, suivie des *castrations orale, anale et œdipienne*.

inconsciente du corps n'est pas confondue avec l'image corporelle fournie par le miroir, mais se réfère à un moment pré-spéculaire, dans lequel se produit « l'érogénisation du réel du corps de l'enfant par l'Autre soignant, érogénisation nécessaire à l'organisation du corps lui-même, simultanément à l'organisation des instances psychiques et ses dynamiques » (Catão, 2009, p.42). Cette perspective oriente la compréhension que la psychanalyste développe par rapport à la notion même du stade du miroir, dont nous soulignons deux aspects principaux:

- 1) À la différence de Lacan, Dolto (1984) soutient que, bien avant l'image spéculaire, il existe déjà une cohésion du corps fournie par les expériences viscérales, délimitées par la peau et les soins maternels qui viennent avec le langage. Pour notre part, nous comprenons qu'une telle cohésion n'est pas du même ordre que celle produite par l'image du miroir, car si celle-ci est présentée comme une *Gestalt*, comme nous l'avons vu chez Lacan (1953/1966), celle-là serait « l'ébauche d'une unité » (Catão, 2009, p. 44), en tout cas fondamentale.
- 2) L'expérience du miroir provoque, outre la jubilation, également une grande déception, dont les effets sont décisifs dans la constitution du sujet. Au croisement du schéma corporel avec l'image inconsciente du corps qui se produit dans cette expérience, l'enfant découvre que l'image corporelle qu'il expérimente ne correspond pas à la manière dont il est reconnu par les autres, c'est-à-dire à son image spéculaire. Ce constat est troublant et a pour conséquence un changement radical : la prédominance du sentir cède la place à celle du paraître (Nasio, 2009), conduisant à un refoulement de l'image inconsciente du corps (Dolto, 1984).

Cependant, comme l'enseigne bien la psychanalyse, ce qui a été refoulé exercera toujours une pression pour revenir à la conscience, de sorte que le fait que l'image inconsciente du corps soit refoulée vers l'âge de 3 ans ne signifie pas qu'elle soit perdue à jamais ou qu'elle cesse d'avoir des effets. Ses indices sont dans toute expression spontanée dans le corps adulte, dans tout ce qui le subjective et l'individualise. Elle continue d'être un moyen indicatif des premières inscriptions - avant la maîtrise de la parole, mais soutenue dans le domaine du langage - des expériences olfactives, auditives, visuelles et tactiles de l'enfant qui ne sont pas seulement orientées vers le fonctionnement d'un organisme, mais qui ont une « valeur de communication » (Dolto, 1984), puisque, étant « édifiée dans le rapport langagier à autrui », a ImIC se apresenta como o meio, “le pont de la communication interhumaine » (p. 41).

Cette « valeur de communication » de l'ImIC ne doit pas être comprise dans le

sens de communication linguistique, dans laquelle une information doit être transmise d'un émetteur à un récepteur. Il ne s'agit donc pas d'un langage corporel, établi par des codes gestuels fixes, mais qui concerne l'adressage à l'Autre, dans la dimension du désir, ainsi que dans les méandres de la jouissance. En ce sens, pour Nasio (2009), l'image inconsciente du corps serait un langage d'émotions établi dans le cadre d'une communication subtile, elle-même absolument rythmique, puisque ce qui est inscrit dans la mémoire inconsciente de ces expériences d'enfance n'est pas le sentiment d'être caressé, ou tenu ou allaité par la mère, avec le plaisir ou le déplaisir ressentis, mais « la perception des temps forts et des temps faibles de l'intensité de son contact charnel » (p.34), donc, il s'y agit de l'écriture du *rythme*.

2.3.2 Le corps comme un kaléidoscope d'images

Nous comprenons que la notion d'image inconsciente du corps élargit la discussion sur le corps en le resituant dans un moment pré-speculaire de la constitution du sujet et pas seulement dans la dimension de l'imaginaire spéculaire où le sujet est aliéné dans la réduction produite par la représentation fictive appelée moi. Dans ce sens, il faut comprendre que l'image que nous avons du corps est obtenue non seulement par l'image visuelle, spéculaire du corps, mais aussi par l'image mentale des sensations corporelles, comme le propose Nasio (2009).

En d'autres termes, ce qui est reconnu comme corps est le produit d'un véritable kaléidoscope de différents types d'images, parmi lesquelles, selon Nasio (2009), sont mises en évidence l'image du corps ressenti, du corps vu et l'image du corps signifiant. Perspective qui se situe en référence à la topologie lacanienne, étant donné que le corps ressenti - qui ne se confond pas avec l'organisme puisque, en plus d'impliquer les sensations, il est animé par le désir et la jouissance - concerne le corps dans le registre du réel ; le corps vu – celui qui est issu de l'expérience du stade du miroir - fait référence au registre de l'imaginaire ; tandis que le corps signifiant - qui fait référence à la parole qui fait une inscription dans la chair pour en faire un corps - indique le registre symbolique (Nasio, 2009). L'image du corps est donc formée par ces trois images. Ce point de vue implique la conséquence suivante que nous considérons pertinente dans le cadre de cette recherche :

Maintenant, je dois dissiper définitivement le préjugé selon lequel le psychisme est confiné dans un seul individu et leur demander d'imaginer l'image du corps comme un tissu délicat, ample et transparent, presque invisible, flottant dans l'interstice d'une relation d'amour, de haine, de désir, d'angoisse. Il faudrait donc tirer toutes les conséquences de cette approche spatiale du psychisme et conclure que le moi, équivalent à l'image corporelle, flotte aussi entre les deux et se déploie au-delà des limites de notre corps, au-delà de l'espace que nous occupons. En fait, notre moi est une moi-extension ; il est autant dans notre tête que dans les êtres que nous aimons, il est en nous et en dehors de nous, à l'intérieur de la personne, animal ou objet auquel nous sommes profondément attachés (p. 108).

En effet, à partir des références théoriques que nous avons présentées jusqu'à présent, il est nécessaire de repositionner cette frontière spatiale par rapport au moi, car, étant un Moi corporel ou une Moi extension, le corps du sujet parlant s'oppose absolument à une lecture qui le fait coïncider avec la somme ou avec quelque chose qui est limité seulement par les frontières de la peau. C'est ce qui a révélé le concept de l'image inconsciente du corps, « une chose relationnelle prise dans un corps situé dans l'espace, un lieu de représentation des pulsions » (Catão, 2009, p. 44).

Quelque chose que nous reconnaissons aussi dans les notions de corps érogène et de corps pulsionnel qui caractérisent le point de vue original de la psychanalyse du corps, qui se fait dans les toiles du désir et de la jouissance, comme nous avons pu le présenter. Là, où se présentent à la fois l'autre semblable et l'Autre du langage, où l'enfant humain est lié au moyen de la pulsion, c'est que le sujet incarné advient. Moins un point d'« origine » qu'un espace créé dans le temps logique des échanges entre corps parlants. Dans cette perspective, il est possible de penser ce Moi extension comme un corps-sujet qui s'étend vers les autres non seulement à travers les paroles qu'il lance dans l'air, mais également à travers les tensions, les flux, expressions, micro-mouvements, sons et rythmes qui se croisent dans cet espace inter-relationnel des corps, leur permettant d'entrer en résonance.

2.4 La rythmique des corps parlants

Dans cette section, nous discutons la façon dont le processus constitutif du sujet incarné, qui a été abordé dans la présentation théorique précédente à partir des axes du corps érogène, pulsionnel et imaginaire, peut être pensé à partir de l'idée d'établir un rythme. Le terme rythme n'apparaît pas directement dans le vocabulaire de la théorie

psychanalytique, cependant, dans le cadre de cette recherche, influencée par la danse contemporaine, nous avons été amenés à le considérer comme un élément important de la constitution psychique qui se produit dans le domaine des résonances entre l'*infans* et l'Autre primordial.

L'étude du rythme traverse plusieurs domaines de connaissance et impose traiter d'une polysémie devant laquelle, compte tenu des objectifs de cette thèse, nous nous sommes guidés par la proposition de Guerra (2017) qui définit le rythme comme « la répétition d'une expérience à intervalles réguliers permettant d'organiser une expérience... qui, à partir d'une sorte de 'chaos', donne forme, organisation temporelle et a pour fonction de s'ouvrir à l'autre » (p.44). Dans cette perspective, nous prenons comme référence l'idée du rythme comme un *élément organisateur* de l'expérience d'être dans le temps et l'espace par rapport à l'Autre. Et, si cette organisation peut être perçue dans la musique comme une alternance entre le son et le silence, et dans la danse entre le mouvement et la pause, nous essayons d'y penser dans la dynamique de la constitution psychique.

Comme nous l'avons développé dans les sections précédentes, la structuration du sujet a lieu dans les échanges corps à corps, immergés dans l'univers du langage, dans lequel le petit humain et l'Autre Primordial sont liés. Dans cet enlacement nous considérons indiqué une alternance fondamentale : la présence-absence de l'autre qui soutient, dans les références corporelles, peut être pensée en termes de proximité-distance. Cette alternance se révèle primordiale car elle établit des *temps successifs*, autrement dit, qu'elle insère une temporalité qui commande un *espace* pour la structuration du psychisme, un espace pour l'avènement du symbolique. Dans cette alternance, nous reconnaissons donc l'établissement d'un rythme.

L'établissement d'un tel rythme a lieu au tout début de la constitution et implique donc une relation de corps à corps qui combine proximité-distance, présence-absence de l'autre maternel, dans laquelle non seulement les paroles sont nécessaires, mais, d'une manière particulière, les *perceptions subtiles* ont des effets de gestes signifiants. En développant la notion d'image inconsciente du corps, Dolto (1984) a souligné l'importance de ces perceptions, responsables de la communication « cœur à cœur » entre mère et bébé, au fur et à mesure qu'elles instaurent une certaine distance entre ces deux composantes de la dyade symbiotique. La chaleur de la mère, son odeur, sa voix, son regard, ses gestes, agissent comme des éléments qui la présentifie dans l'absence, qui la

rapprochent dans la distance et permettent ainsi d'ouvrir un espace pour l'avènement du sujet.

Parmi ces perceptions subtiles, nous en parlerons brièvement et particulièrement de l'odeur et de la voix. Sur la première, à partir d'une situation clinique présentée par Dolto (1984)³¹, nous soulignons comment l'odeur fonctionne comme un symbole de la mère, qui à travers elle peut imprégner l'environnement, les objets, remplir un espace, la présentifiant en l'absence du corps à corps avec l'enfant. En ce sens, nous voyons comment « le nourrisson est construit par des références charnelles - viscérales de son propre organisme et des perceptions subtiles du corps de la mère - et par la communication du langage. Dès les premiers jours, il est relié à sa mère par l'odorat³² et par la voix qui lui permettent de se rencontrer » (Catão, 2009, p. 41).

Par rapport à la voix, nous avons déjà souligné comment Laznik (2000) propose l'hypothèse selon laquelle la voix est le premier objet de la pulsion orale, avant même le sein. La voix intéresse le bébé avant toute satisfaction alimentaire³³, cependant, il ne s'agit pas spécifiquement du son, c'est juste le « vêtement imaginaire de la voix ... C'est dans ce que l'Autre ne dit pas que le bébé trouve sa place. Il se laisse séduire, nourrir par la dimension énonciative de la voix » (Catão & Vivès, 2011, p. 85). Et qu'est-ce qui séduit dans cette voix ? Le rythme, ici identifié dans la prosodie singulière de la voix maternelle - qui présentifie la mère même dans l'absence de contact visuel ou tactile - est porteur du désir de l'Autre qui s'adresse à l'*infans*, permettant son avènement du sujet. Ceci est fondamental: « En répondant à l'appel qui lui est adressé par la musicalité de la voix de l'Autre, le supposé sujet change de position et passe d'invoqué à invocateur » (Catão & Vivès, 2011, p. 86). Il y a donc un accrochage, une rythmique s'établit, à travers laquelle

³¹Il porte sur le cas d'une nouvelle née qui après avoir été allaitée les premiers jours, subit l'absence soudaine de la mère, qui est à l'hôpital suite à des problèmes de santé. Cette absence pour une durée supérieure à celle supportable s'est montrée une situation de discontinuité violente pour ce bébé, risquant de mourir d'inanition, puisqu'elle refusait de se faire nourrir. Face à la situation, Dolto suggère au père de chercher une tenue de nuit de la mère à l'hôpital pour recouvrir le cou du bébé quand il lui donne le biberon, ce qui fonctionne immédiatement, car par l'odeur présente sur la chemise de nuit de la mère avec laquelle le bébé avait été recouvert réintroduit la présence maternelle, récupérant l'expérience de continuité pour cet enfant et permettant qu'il se fasse nourrir par le biberon.

³² L'odeur est encore traitée par Jorge (2005) comme la pulsion olfactive liée au refoulement organique, postulé par Freud en tant que l'effet de l'acquisition de la posture droite qui a éloigné l'odorat des régions génitales, supprimant son importance dans les échanges sexuels au bénéfice de la vision. À partir de cette reprise de la pensée freudienne, Jorge affirme : « L'odeur comme qui *présentifie l'objet tandis qu'il manque*, elle fait disparaître l'objet *in praesentia*, ce qui peut être compris comme l'introduction de la dimension de l'impossible, située au-delà de l'interdit, dans la référence à l'objet. En effet, l'interdiction, comme on le souligne chez Freud, est liée à la dimension du refoulement » [italiques de l'auteur] (p. 56). Dans ces termes, l'odeur pourrait être prise comme un objet *a*, cause du désir.

³³ Nous savons que le nouveau né peut se calmer, arrêter de pleurer, dès qu'il entend la voix maternelle *qui s'adresse à lui*, juste après l'accouchement, sans même avoir établi aucun contact visuel avec la mère.

les deux impliqués apparaissent et, par ce biais, ces corps parlants peuvent être mis en résonance, même avant la maîtrise de la parole par l'*infans*.

Voici un aspect important dans le cadre des perceptions subtiles : il révèle différents niveaux de production de sens dans le langage, qui ne se limitent pas seulement à la parole - ce qui est essentiel pour que nous puissions considérer l'idée de résonance entre corps, surtout si nous voulons articuler un dialogue avec la danse, pour laquelle la parole n'a pas le même *statut* que dans la psychanalyse. Ce que nous soulignons, c'est qu'avant même que l'*infans* n'atteigne la condition d'être parlant, mais étant immergé dans l'univers du langage, un autre élément, outre les paroles, agit comme médiateur, comme symbole entre cet avènement du sujet et l'Autre maternel, permettant ainsi à ces corps d'entrer en résonance. La dimension symbolique est donc en jeu, non seulement à travers les paroles, mais aussi à travers ces autres éléments subtils qui, en fait, « seraient la matrice langagière » permettant l'avènement du Symbolique (Catão, 2009, p. 47), car ils construisent le lien avec l'autre dans une rythmique qui commande le mouvement de présence - absence, fondant la temporalité et spatialité nécessaires à une existence subjective et la possibilité du discours.

En abordant le fonctionnement linguistique qui précède la parole, Vorcaro (2002) l'annonce comme « l'affection temporelle dans le corps qui fait allusion à l'engagement de l'*infans* dans les gestes qui deviennent actes » (p. 80). C'est ce qu'elle appelle la « progression », faisant référence à la temporalité musicale, présente dans les soins maternels « qui discrétisent et organisent les éléments d'une manière singulière qui engage une jouissance acéphale et définissent une surface corporelle. De ce lieu, avant qu'un sujet ne survienne par l'effet d'une interdiction qui le place dans l'ordre significatif du langage et lui offre l'abri d'une signification, un lit en l'organisant, préparant des segments à la suite » (p. 80). Nous comprenons donc que c'est le rythme qui organise, ordonne et, en plus, prépare le champ de la parole.

Nous pourrions alors affirmer que « le langage verbal naît du rythme »³⁴, car « pour qu'il y ait subjectivation, il faut avoir un dialogue sensoriel, capturer les intensités sensorielles, les préférences sensorielles du bébé et entrer dans un rythme pour que, à son

³⁴ Il est important de prendre en compte ici, qu'à partir de la perspective psychanalytique que nous adoptons, il n'est possible de parler de préverbal que retrospectivement. Et parce que nous sommes dans le langage, c'est parce que nous avons la parole que nous pouvons marquer, même si logiquement, un moment préverbal. Ce n'est pas exactement cela que la conception lacanienne sur la structuration du sujet nous informe ? Le temps de la constitution ne peut être pensé que comme logique et non chronologique. Il en résulte que nous travaillons toujours sur une perspective de rétroaction : ce que nous disons être en dehors du langage est produit par le langage lui-même, référencé à celui-ci, dans la mesure du reste produit par lui.

tour, le bébé trouve un rythme propre » (Guerra, 2017, p. 42). Cependant, ces préférences et intensités se construisent dans ce champ d'adressage à l'autre, elles se démarquent et s'instaurent en formant un corps, dans la mesure de la danse rythmique qui peut être établie entre l'*infans* et la personne qui s'en occupe quand elles entrent en résonance.

Le rythme se présente donc comme l'élément organisateur des expériences de cet avènement du sujet auprès de l'Autre. Il ordonne le mouvement, le situe dans l'espace en le temporalisant. Dans le chaos des expériences réelles du corps, des interférences de l'autre, de la nouveauté qui est la vie, « l'expérience du mouvement devient rythme et introduit l'ordre dans le temps et l'espace, dans lequel des 'éléments' peuvent acquérir une signification » (Guerra, 2017, p.33). Nous comprenons que cette expérience du mouvement qui gagne un ordre ne concerne pas le rythme de fonctionnement de l'organisme, mais la pulsion elle-même. Comme nous l'avons vu, il s'agit d'une force constante, en flux ininterrompu, qui se distingue de l'idée d'instinct précisément parce qu'elle n'obéit pas aux rythmes biologiques. Néanmoins, ce que nous soulignons, c'est qu'elle acquiert un rythme lorsqu'elle termine l'installation de son parcours en circuit. Circuit qui annonce l'enlacement à l'Autre, dans l'ordre du langage, qui délimite un espace pour l'émergence du sujet désirant.

Considérons que, sans aucun adressage, la pulsion se maintiendrait dans ce mouvement constant et cyclique qui, sans discontinuité, ni ingérence, ce serait entrer dans le royaume de Thanatos, à l'impossibilité d'une existence subjective. Car si pulsion reflète un état ininterrompu d'intensités, de dispersion, c'est pourtant sous l'effet du langage qu'elles se sont constituées, c'est donc « aussi par l'effet du langage qu'elles seront ordonnées. Le corps issu de cet ordre sera un corps soumis à l'ordre symbolique, un corps approprié et informé par le langage » (Garcia-Roza, 1990, p. 19). Ce qui ne veut pas dire, comme nous l'avons déjà dit, que les pulsions puissent être complètement ordonnées, capables de symbolisation, elles font encore référence à ce qui reste anarchique dans le corps, toutefois, au contact avec l'Autre, quelque chose de cette anarchie, de ce chaos potentiellement créatif, reçoit un contour. Quelque chose y est inscrit.

Ce que nous affirmons donc, c'est que le rythme est le premier élément d'ordre qui permet à la pulsion de s'inscrire dans l'ordre de la vie, ouvrant, à son tour, l'espace pour l'avènement de la parole chez l'*infans*. C'est donc dans la scansion, dans la coupe, dans la discontinuité, dans la variation des temps que ce mouvement continu et dispersé, cette force constante gagne un rythme et favorise les naissances sous la lumière d'Eros. Ce rythme, qui, comme nous l'avons affirmé, peut être compris comme l'orchestration du

mouvement de la présence-absence, c'est ce qui permet l'inscription dans la vie, sans oublier que celle-ci aussi ne peut être considérée que par référence à la mort. Le rythme n'élimine pas le chaos, il crée une possibilité minimale d'actualisation de ce qui en restait en tant que puissance.

Enfin, reprenons la définition retenue dans la polysémie du terme rythme qui nous a permis de l'appréhender comme cet élément organisateur qui « partant d'une sorte de 'chaos', donne forme, organisation temporelle, et a pour fonction d'*ouvrir aux tiers, d'ouvrir à l'autre* ». (Guerra, 2017, p. 44). C'est en ce sens que l'élément du rythme est fondamental dans le contexte de cette thèse, car, si d'une part il nous permet de comprendre comment ce sujet s'inscrit et s'enlève à l'Autre, marquant la construction d'un rythme singulier, construit dans cet espace d'altérité, il nous permet déjà de présumer que c'est dans cet espace qu'il faut envisager l'ouverture pour la construction d'autres rythmes.

CHAPITRE III – Corps en résonance

3.1 Corps qui prennent délire : la fonction du geste

3.1.1 Les fondements du geste

3.1.1.1. Le schéma postural

3.1.1.2 Du schéma corporel à l'image inconsciente du corps

3.1.2 La spécificité du geste du danseur

3.1.3 Le geste comme la communicabilité d'un rythme

3.2 L'état de présence : du paradigme de la conscience aux méandres de l'imaginaire

3.2.1 La notion de conscience

3.2.2 La conscience comme état de présence : une invitation à l'imaginaire

3.2.3 La psychanalyse et l'imaginaire, l'espace fictif

3.2.4 Pour un état de présence vivante

Les chapitres précédents ont permis de situer la discussion sur le corps sur les deux axes de cette recherche, à savoir la danse contemporaine et la psychanalyse. Toutes les deux, chacune dans son domaine, ont été responsables de la mise en place d'une rupture épistémologique gardant à l'horizon la dimension du corps. La danse contemporaine, héritière des questions soutenues par la danse moderne, a rompu avec la tradition classique dont la conception du corps était fondée sur la perspective de la discipline et de la virtuosité, tendant à prendre le corps comme un objet hermétique, une machine hautement spécialisée dans l'exécution de mouvements sublimes. La danse contemporaine a donc proposé un nouveau statut du corps dans la danse, l'élevant à la condition d'une référence fondamentale de la création artistique, le libérant d'autres références, parmi lesquelles on considère le champ des relations qui l'entourent.

La psychanalyse, quant à elle, a rompu avec le modèle médical qui limitait la compréhension du corps à l'anatomie, à une conception qui soumettait également le corps au paradigme de la machine, dont les engrenages et les fonctions seraient régulés par une programmation biologique déterminée. La nouveauté de la psychanalyse était de présenter le corps habité par le désir - qui soutient la structuration du sujet parlant - en considérant aussi, par le biais de la pulsion, le caractère anarchique inhérent à ce corps qui n'est jamais entièrement enfermé dans l'ordre symbolique.

En ce sens, sans négliger les différences de perspectives et d'objectifs entre la danse contemporaine et la psychanalyse, nous reconnaissons que toutes les deux entrent en résonance lorsqu'elles lancent la discussion sur le corps dans une direction similaire : le corps, déconnecté des références qui l'enfermaient dans une sorte de solipsisme mécanique - que ce soit la machine vertueuse ou la machine biologique - est désormais considéré dans l'intersubjectivité qui le constitue, et c'est là que se situe notre réflexion sur la résonance entre corps.

Dans la danse contemporaine, une telle dimension s'est révélée dans la perspective du corps qui la prend intrinsèquement liée à la notion d'espace, terme distinct de l'idée de lieu, une donnée physique. Le corps en danse ne peut être confondu avec les limites de la peau ni même délimité par l'amplitude des mouvements. C'est un espace virtuel, produit de l'historicité de ce corps sujet et qui est actualisé à chaque mouvement, chaque geste, chaque mot, chaque contact. Il fait donc référence à une construction relationnelle abstraite qui renvoie à la dimension intersubjective. Ce qui est également identifié dans la proposition du corps paradoxal de Gil (2004), ce « champ de forces traversé par mille courants, tensions, mouvements » (p.13), des sensations et des images, qui subissent l'interférence mutuelle d'autres corps, dans un territoire paradoxal, où intérieur et extérieur indiquent une relation de continuité et non d'opposition hermétique.

Si la danse évoque l'intersubjectivité à travers cette discussion sur l'espace, la psychanalyse, à son tour, ne l'exclut pas non plus établissant sa compréhension de la constitution du sujet, ce qui permet, dans le cas de l'être humain, d'avoir un corps. Dans la perspective psychanalytique, la genèse du corps se situe dans le jeu dramatique du langage qui implique un sujet incarné, constitué auprès de l'altérité. En ces termes, si, dans le contexte de la danse, il s'agit d'un corps paradoxal, en psychanalyse, c'est le corps pulsionnel auquel nous avons recours pour appréhender ce que serait cet espace intersubjectif en question.

Dans la présentation du concept de pulsion, nous soulignons que le point de vue sous lequel nous nous référons supprime toute trace de confusion de ce concept avec la sphère somatique, car il situe la discussion dans le domaine de la sexualité et du langage, où la fonction de l'Autre concernant la condition humaine est manifeste. C'est par la théorisation de la pulsion, avant tout, que nous situons la possibilité de comprendre comment le sujet s'accroche à l'Autre dans un espace de résonance qui oblige à les comprendre en coextension.

Selon Bairaão (2003), le concept de pulsion revisite la spatialité qui « n'a plus besoin d'être traitée ni de façon abstraite ni objective. Alors que l'ordre de signification est littéralement rendu réel, la spatialité se concrétise et se 'subjective' dans le corps » (p. 45). Si la pulsion indique cet espace, sans devoir s'objectiver ni se subjectiver c'est parce qu'elle révèle non pas un espace physique, mais justement le champ de l'Autre³⁵, à partir duquel une structuration rythmique du sujet incarné est ordonnée. C'est un espace interchangeable du langage où il devient possible d'avoir un corps, mais non fermé hermétiquement, au contraire, un espace corporel de résonances, d'échos, de miroirs, d'interférences, de rythmes.

Compte tenu de ce qui précède, nous avons trouvé une première référence de cette investigation : dans cet espace paradoxal évoqué par la danse contemporaine et que la psychanalyse, de son côté, nous présente comme le champ de l'Autre, c'est que nous devrions considérer le territoire dans lequel les corps parlants peuvent entrer en résonance. Connaissant l'espace, nous avons pris la direction d'étudier le processus, autrement dit, les spécificités impliquées dans la résonance entre les corps.

3.1 Corps qui prennent délire : la fonction du geste

La première spécificité que nous considérons lorsque nous abordons la dimension de résonance entre les corps est que, parmi les moyens qui la favorisent, la parole n'est pas son instrument principal, comme il l'est dans le contexte du langage articulé. Ceci dit, que deviendrait alors - si nous conservons cet rapprochement – « la parole du corps » qui permet aux corps d'entrer en résonance ? Du côté de la psychanalyse, nous avons eu des indications pour considérer l'importance des perceptions subtiles et leur fonction dans le circuit pulsionnel en tant qu'enlçage à l'Autre. La danse, outre les éléments subtils évoqués par la psychanalyse, renvoie également à un autre élément pertinent dans ce contexte, c'est le geste. Surtout dans la danse contemporaine, il s'agit d'un moyen privilégié qui permet d'établir des résonances entre les corps.

³⁵ « Il s'agit d'un lieu (logique), ou d'un espace virtuel, résultant de la rémission infinie de quelques signifiants par rapport à d'autres : une parole/un regard de la mère remet à un autre, puis à un autre, et ainsi virtuellement *ad infinitum* » (Lajonquière, 2002, p. 169). Cet Autre qui n'est personne, seulement « La place du trésor du signifiant, ce qui ne signifie pas le code, car ce n'est pas que l'on y conserve la correspondance sans ambiguïté entre un signe et quelque chose » (Lacan 1960/1998, p. 820). C'est un vide incessamment occupable, un lieu d'altérité, de la différence, du mouvement, du déplacement.

Cette indication est basée sur l'expérience en tant que danseuse, cependant, c'était une expérience en tant que spectatrice du spectacle « Artaud, Le Momo » de la *Cia Taanteatro* de São Paulo, qui a introduit de manière plus incisive la question du geste et de sa fonction dans la résonance entre les corps. En écrivant sur les impressions du spectacle, la chercheuse a inventé l'expression : « corps qui prend délire »³⁶. Cette expression est née de l'appréhension de la gestuelle du corps de l'artiste, mais en même temps, elle a raconté de sa propre expérience en tant que spectatrice : son corps a pris délire quand elle a rencontré cet autre corps délirant de l'artiste. Des corps délirants, sur la corde raide des sens, défiant la ligne ténue des limites créées par l'imaginaire. Corps en résonance.

Cette expérience a également proposé de réfléchir à la dimension de la résonance non seulement dans le contexte des corps dansants - c'est-à-dire entre danseurs qui se consacrent à construire ensemble une œuvre artistique - mais aussi des corps qui se trouvent dans de différentes positions, comme celle de l'artiste et du spectateur, et qui peuvent aussi « prendre délire ». À ce moment-là, le geste s'est démarqué, ce qui nous amène à demander ce qu'il y aurait en lui capable de lui attribuer une telle qualité « délirante » ? Serait-ce quelque chose de particulier au geste du danseur ou quelque chose concernant une propriété générale du geste ?

3.1.1 Les fondements du geste

Le geste, on le sait, est un élément primordial de la danse en général, mais c'est un thème particulièrement important pour la danse contemporaine, puisque l'un de ses projets

³⁶ « Un corps à la limite de l'angoisse [...] Un corps à la limite du sens... délirant! Un corps délirant ! En poésie, le verbe doit prendre délire, le disait le poète. Et quand le corps prend-il délire ? Devient-il de la danse ? Dans la danse, le geste doit prendre délire... (*Journal de recherche*, août 2016). La mention est faite par rapport au poème suivant du poète brésilien Manoel de Barros (2000, p. 15):

« Au (non)commencement était le verbe.
Ce n'est que plus tard qui vient le délire du verbe.
Le délire du verbe était au commencement, là où
l'enfant dit: j'écoute la couleur des oiseaux.
L'enfant ne sait pas que le verbe écouter ne fonctionne pas
avec une couleur, mais avec le son.
Alors, si l'enfant change la fonction d'un verbe, il
délire.
Et donc.
En poésie, qui est la voix du poète, qui est la voix qui opère
des naissances –
le verbe doit prendre délire ».

visait à la libérer de la fonctionnalité et des normes esthétiques établies pour l'art du mouvement. Une telle proposition a permis non seulement de l'entrevoir sous d'autres angles, mais aussi, dans le cadre de cette thèse, de réfléchir aux possibilités de compréhension de ce pouvoir de « dire » l'indicible contenu dans le geste et qui résonne entre les corps.

Pour cela, nous considérons qu'il est nécessaire de sonder la dimension même du geste, afin d'en examiner les fondements. Un parcours initié par la danse à partir de certains auteurs qui l'étudient, notamment Godard et Gil, pour ensuite croiser avec la psychanalyse, à partir des références déjà exposées précédemment.

Nous avons commencé par aborder la complexité de l'étude du geste en danse, principalement parce qu'il est étroitement lié à la notion de mouvement. Compte tenu des définitions différentes des deux termes, nous avons choisi la proposition de Godard (1998) qui présente le *mouvement* comme celui qui tend vers le champ de la routine et des automatismes, et qui peut même être comparé au fonctionnement d'une machine. Tandis que le *geste* doit être compris dans une sorte d'intervalle entre le mouvement automatique et la sphère du tonus qui implique la posture, responsable, très primitivement, de l'expressivité humaine. C'est pour cette raison qu'il est porteur d'affections responsables de colorer d'humanité le mouvement, qui ne devrait plus être compris comme un simple déplacement dans l'espace, puisqu'il s'étend lorsqu'il est inséré dans le monde relationnel humain.

La théorisation de Godard (1998), développée en même temps que son travail pratique d'analyste du mouvement³⁷, proposait de penser les principes fondamentaux du geste liés au schéma postural qui a des répercussions sur le schéma du corps entier.

3.1.1.1. Le schéma postural

Pour le chercheur, le schéma postural est la pierre angulaire de toute perception ou geste (Godard, 1994). Chez l'être humain, ce schéma est basé sur l'acquisition de la

³⁷ Godard est un ancien danseur de ballet et analyste du mouvement qui s'est dédié à l'étude du geste pendant plusieurs années. Son travail au Centre National de Recherche sur le cancer à Milan lui a permis de découvrir que les femmes qui subissaient une ablation en raison d'un cancer du sein perdaient le mouvement pendulaire du bras même avant l'opération chirurgicale. Il a ainsi conclu que l'inhibition du mouvement se produisait en fonction d'une « modification de la perception de l'espace et de l'image du corps alliée à l'annonce de la pathologie » (Godard, 2010, p. 7). Il appelle cette inhibition de « trous noirs » de la perception et son travail a été orienté à la réorganisation du schéma postural affecté par ces zones d'espaces gênés.

position érigée impliquant un rapport avec le poids et la gravité. Une telle acquisition, sur laquelle repose le schéma du corps humain, ne se réduit pas au domaine de la locomotion, mais « contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression. Le rapport avec les poids, c'est à dire avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde » (Godard, 1998, pp. 224-225).

« L'humour et le projet sur le monde » contenus dans la posture sont intimement liés au tonus musculaire. Il est responsable du maintien postural du corps³⁸ et correspond à l'état de contraction partielle, continue et involontaire des muscles en situation de repos³⁹, enregistrant les changements dans notre état affectif et émotionnel. Cela implique qu'il existe une relation intrinsèque entre le tonus musculaire et l'affectivité, car celle-ci ne s'exprime pas seulement par un langage articulé, mais d'abord - et à partir de là, sans cesse – elle s'exprimera par le tonus musculaire : « Le tonus résistent du système gravitaire s'induit avant même le geste, dès le moment où se formule le projet d'une action, et ce à l'insu du sujet, en amont de sa conscience vigilante » (Godard, 1998, p. 225)

Ce serait avant le geste, installé dans le tonus musculaire, que l'auteur appelle pré-mouvement, présenté comme des « micro-ajustements que chacun fait inconsciemment avant de bouger, comme un rituel » (Godard, 2010, p.5). Il fonctionne comme une sorte de déclencheur d'un code programmeur des gestes, « il s'appuie sur le schéma postural, anticipe toutes nos actions, nos perceptions, et sert de toile de fond, de *tenseur de sens* pour cette figure qui est le geste » [italiques ajoutés] (p.10). Comme son nom l'indique, le pré-mouvement est antérieur au mouvement lui-même, étant à la base de la construction de tout geste, étant même responsable de sa qualité. De ce fait, si ce déclencheur est cassé, il y a expansion des possibilités de la gestualité et de l'expressivité qui lui sont liées.

C'est aussi dans la dimension pré-mouvement que l'auteur localise le germe de la singularité du geste. Pour Godard (1998), le geste est tellement varié qu'il serait impossible d'en croire une reproduction identique, car, quelle que soit la représentativité d'une forme, le pré-mouvement étant à la base du geste, il indiquera différentes qualités et sens selon les expériences uniques de ce sujet dans le monde. Des expériences

³⁸ La musculature tonique est formée par les muscles de sustentation du corps. En général, une musculature plus profonde, proche des os, qui assure la fonction de garder le corps dans la position verticale (Hamill & Knutzen, 1999).

³⁹ Cet état de tension partielle rend le corps prêt à réaliser un mouvement plus rapidement que s'il n'était complètement détendu, sans tension minimale, ce qui ne favoriserait pas une réponse motrice immédiatement nécessaire.

construites dans la relation avec les autres, puisque le point de vue de Godard n'est pas solipsiste, mais place la discussion sur le sujet dans la dimension relationnelle, lui attribuant moins la dimension communicative d'un message qu'un moyen de « l'expression humaine » (Godard, 1998).

Particulièrement dans le cadre de cette thèse, les idées de l'auteur nous ont permis de dessiner une cartographie qui situe rétroactivement les chemins parcourus du geste à ses racines ancrées dans le psychisme, considérant que les premières relations de l'être au monde, colorées d'affection, servent à la formation du corps et la construction d'un répertoire gestuel unique. En ce sens, en prenant le geste situé dans le tonus musculaire qui, à son tour, répond très primitivement à la vie psychique, nous comprenons que la psychanalyse contribue à cette discussion, car elle présente la constitution de l'appareil psychique considérant précisément les premières relations humaines dans le lien social, qui sont inscrites dans le corps de l'être parlant.

3.1.1.2 Du schéma corporel à l'image inconsciente du corps

Dans le chapitre consacré à l'approche du corps du point de vue psychanalytique, nous avons présenté quelques aspects de la théorisation de Françoise Dolto qui ont été repris dans cette section. Car, si à partir de la danse contemporaine nous avons étudié la dimension du geste par rapport au schéma corporel, avec les apports de Dolto, il a été essentiel de considérer aussi l'image inconsciente du corps, visant à réfléchir plus largement sur le sujet.

Pour comprendre la relation étroite entre le schéma corporel et l'image inconsciente du corps, il est nécessaire, immédiatement, de ne pas les confondre. Selon Dolto (1984), le premier se réfère à l'organisme et à son fonctionnement, aux sensations physiologiques viscérales, circulatoires et osseuses, à notre position dans l'espace, à la locomotion, c'est-à-dire « *le schéma corporel est une réalité de fait*, il est en quelque sorte notre vivre charnel au contact du monde physique » [italiques de l'auteur] (p. 18), en plus d'être commun à tout représentant de l'espèce humaine. D'autre part, l'image corporelle inconsciente est définie comme « la synthèse vivante de nos expériences émotionnelles » (p.23), qui peut être interprétée comme un rythme créé par la relation à l'Autre qui nous constitue. Elle fait référence à ce qui est propre à chacun, « renvoie le sujet du désir à sa

jouissance, médiatisé par le langage mémorisé de la communication entre sujets" (p. 23).

La constitution du corps de l'être parlant passe par l'articulation, plus ou moins grande, du schéma corporel et de l'image inconsciente du corps, ce qui ne se produit pas de manière diamétralement synchrone, en parallélisme. Selon Dolto (1984), il peut y avoir une perturbation dans le schéma corporel sans provoquer une perturbation de l'image corporelle. L'inverse n'est plus vrai. L'ImIC perturbée aura donc des effets sur le schéma corporel, car il y a d'innombrables cas que nous voyons en clinique, où aucune lésion ou problème organique n'est trouvé concernant les altérations psychomotrices ou les dysfonctionnements organiques chez les enfants, par exemple (Levin, 1995). C'est de ce point de vue, y compris, que nous pouvons appréhender, du point de vue psychanalytique, ce que Godard appelait les « trous noirs de la perception ». Ceux-ci concernent un échec dans l'érotisation du corps, un échec de la symbolisation, l'empêchant d'être contournée pour permettre la création d'une image unificatrice qui a ses bases dans ImIC. Les effets de ces échecs produiraient des troubles psychomoteurs, ainsi qu'une sphère de symptômes corporels.

La notion d'image inconsciente du corps fournit ainsi des paramètres permettant de comprendre comment, même dans les premières inscriptions corporelles liées au poids, à la gravité, qui forment le schéma postural, les relations avec l'Autre Primordial sont impliquées. Celles-ci sont toujours immergés dans l'univers langagier de l'être humain, dans lequel le désir et la jouissance sont des balises, et constituent l'échafaudage sur lequel se construisent la posture, la gestualité, le moi et l'avènement du sujet. Rappelons que le sujet n'a de corps que s'il est « accroché » dans une relation avec l'Autre et que ce sont les premiers contact corps à corps avec l'Autre, la base d'une structuration psychique dans un moment encore préspeculaire, dont la synthèse de ces expériences serait constituée par l'image inconsciente du corps que Nasio (2009) a interprété comme étant un rythme. Ce qui a servi d'indice à ce que nous avons développé à la fin du chapitre consacré à la présentation du corps en psychanalyse : le rythme peut être pris comme un premier élément organisateur des expériences corporelles anarchiques.

Avant même la parole, c'est à travers la relation corps à corps immergée dans le symbolique qui s'établit un rythme permettant les contacts entre l'avènement du sujet et l'autre qui s'occupe de lui. C'est ce qui se révèle dans le domaine des perceptions subtiles qui, en dernière instance, indiquent un ordre du mouvement de présence-absence, dont l'alternance insère une temporalité nécessaire à la structuration psychique. Ainsi, le rythme est le responsable de cette orchestration capable de fournir une première cohésion

aux expériences du corps du bébé, en l'inscrivant singulièrement dans l'Autre, de la même manière qu'il reste comme un élément qui lui permet d'entrer en résonance avec les autres corps parlants.

C'est donc dans ce contexte que nous situons les fondements du geste. Même Godard, en posant les bases du geste sur le tonus musculaire, avait déjà proposé que les relations affectives soient dans la genèse de la construction du geste, mentionnant aussi l'importance de la relation du bébé avec la mère dans la formation du tonus qui singularise les gestes : « la fonction tonique est immédiatement colorée dans une relation » (Godard, 1994, p. 3). Cela suggère que son approche du corps ne se limite pas à l'organisme, étant donné que, lorsqu'il traite du schéma postural, l'accent est mis principalement sur les relations humaines qui construisent ce corps considéré comme expressif.

À partir des contributions psychanalytiques, nous affirmons donc que si le geste est expressif, comme le propose Godard, c'est parce que, comme nous l'enseigne la psychanalyse, il contient la marque singulière d'un rythme construit dans le champ de l'Autre. Un rythme qui permet la naissance d'un sujet incarné, parce qu'il ordonne un territoire d'interférences, marqué par des intensités, des présences, des absences, de proximité et distance, des perceptions subtiles, où il est possible d'entrer en résonance. Un rythme unique qui reste comme une marque singulière, une indication de l'histoire qui construit son corps sujet, se manifestant dans chaque action, parole, soupir, silence, geste. Ainsi, il n'y a pas de geste sans rythme, tout comme il n'y a pas de rythme sans le geste significatif d'un autre avec lequel il est possible d'entrer en résonance.

3.1.2 La spécificité du geste du danseur

Une fois les fondements généraux du geste posés, nous devons encore répondre à une autre question qui a été soulevée au début, afin de clarifier son rôle dans la résonance entre les corps : la condition qui permet au geste de « prendre délire » est-elle liée à une spécificité du geste du danseur ou fait-elle référence à une puissance propre au geste en lui-même ? Dans cette optique, cette section a été consacrée en particulier à la gestuelle de la danse.

Il y a quelque chose dans le geste de danse qui le distingue même lorsqu'il s'agit d'un mouvement commun, comme marcher, s'asseoir, se lever, ouvrir une porte. Il y a

quelque chose qui s'opère en transformant ce geste, en lui donnant une qualité qui atteint une dimension esthétique capable de produire des effets sur d'autres corps. Pour Gil (2004), la distinction entre le geste commun et le geste dansé est que, dans le premier, ce qui impose l'action est une demande venant de l'extérieur, orientée vers une certaine fonction. Déjà dans le geste dansé, c'est de l'intérieur du corps que le mouvement est précipité et qu'il ne cesse jamais, il est toujours produit en résonance dans l'espace - pas un espace objectif en dehors du corps, mais un espace construit par le corps dansant.

Cela signifie que ce n'est pas de la fonctionnalité ou de l'appel à la forme que le geste dansé émergera, mais d'un champ de forces issu de l'expérience corporelle, de l'expérience du mouvement lui-même qui ne finira jamais dans une forme finale. C'est précisément dans cet aspect que l'on retrouve la plus grande spécificité du geste dansé : moins une fonction ou une forme et plus une expérience de mouvement magnétisé de sens multiples. Mais comment cela fonctionne-t-il ? Comment les gestes abstraits présents dans la danse, sans signification précise, permettent-ils l'appréhension du sens ?

Pour Gil (2004), cela se fait par l'intermédiaire des « mouvements de transition » qui seraient des mouvements intermédiaires, presque « purs », qui conduisent à un mouvement final, figuratif, au geste proprement dit⁴⁰. Comme ils n'ont pas été codifiés, les mouvements de transition passent presque imperceptiblement par le regard de l'observateur, mais ils sont responsables de la communication des sens inconscients⁴¹. Plus précisément dans le geste dansé, le philosophe propose que la production de sens soit considérée comme des « nuages de sens », dont l'articulation obéit au mouvement inhérent à la formation et à la dissolution de ces nuages. Le geste dansé découle de ce mouvement incessant de formation et de dissolution des nuages de sens, qui glissent inlassablement entre deux tendances: le sens et le signe. Si la danse n'était immergée que dans les sens, sans tendance au signe, il n'y aurait pas de danse, mais si elle restait

⁴⁰ Dans un geste quotidien, par exemple celui de faire signe de la main pour se dire au revoir, il y a une série de mouvements qui se produisent entre l'état initial du geste, le bras relâché à côté du torse, jusqu'à sa figuration complète, la main qui se déplace vers la gauche et la droite. Ce sont les mouvements qui interviennent entre l'état initial et le mouvement total – le geste qui contient déjà une signification partagée – qui constituent les mouvements de transition.

⁴¹ Pour défendre cet argument, l'auteur cite Stern, psychologue et psychanalyste nord-américain, chercheur des rapports mère-bébé et de la constitution du psychisme, qui a proposé, dans ses théorisations, l'existence des *affections de vitalité*, qui se différencient des affections de catégories telles que la joie, la tristesse, la rage, etc. Ces dernières ont déjà un code. Elles ont donc déjà été appréhendées, même si précocement. Les affections de vitalité seraient, à leur tour, « des éléments primaires de formation de tout le sens », seraient « le sens des sens » (Gil, 2004, p. 87), elles resteraient en marge de la représentation, captant et communiquant toute nuance colorée émotionnelle, en assurant, ainsi, les conditions au développement des différentes catégories d'affections.

seulement un signe, elle ne s'élèverait pas au rang de l'art. La forme dans la danse naît donc exactement du déplacement continu entre le sens et le signe et de l'écart qui se crée entre les deux.

Dans ce déplacement entre les signes et les sens, selon Gil (2004), une atmosphère est produite impliquant le danseur et peut être capturée par d'autres corps en relation. Cette atmosphère « n'est pas un contexte : elle ne constitue pas un ensemble d'objets ni une structure spatiale où le corps est inséré, elle n'est pas composée de signes, mais de forces En tant que dynamique de forces inconscientes circulant « à fleur de peau », la danse implique toujours la contagion des corps » (p. 119).

Par la contagion, les corps entrent en résonance à un niveau qui n'est pas complètement limité à une signification. Par conséquent, lorsque, en tant que spectateurs, nous assistons à un spectacle de danse - comme le cas cité dans le spectacle d'Artaud, par exemple - nous sommes immédiatement convoqués non pas à la signification, mais au tourbillon, au mouvement de déplacement des sens, qui se produit dans un état de suspension dû à cet écart produit par le geste du danseur, entre le sens et le signe, et qui a des effets sur le corps, car le spectateur « ne voit pas seulement avec ses yeux ; il reçoit le mouvement dansé avec tout son corps » (Gil, 2004, p. 98).

Godard (1998) considère également qu'il existe un type de contagion qui ne se limite pas au champ des signes dans ce processus de résonance entre les corps, cependant, son argument ne se situe pas en philosophie, mais, en tant qu'analyste du mouvement, il soutient son argumentation dans le schéma postural et dans la fonction tonique, que nous avons traités précédemment. Pour cet auteur, la fonction tonique est responsable de ce qui est irradié et capturé par un autre corps impliquant le champ des sens et la possibilité de toute symbolisation : « La fonction tonique est contagieuse. L'état de corps dans lequel je me tiens est contagieux. Je pense que la contagion suprême, c'est l'état de corps » (Godard, 1994, p. 7).

En ce sens, nous considérons que ce soit Gil proposant qu'il y a dans le geste du danseur une puissance qui n'est jamais complètement actualisée, permettant le déplacement de nuages de sens, comme Godard, grâce à l'idée que la fonction tonique est contagieuse et qui soutient l'expressivité du geste, les deux nous offrent des éléments pour comprendre non seulement la spécificité du geste dansé, mais encore comment le corps du danseur se trouve en résonance avec d'autres corps.

3.1.3 Le geste comme la communicabilité d'un rythme

Nous avons commencé ce chapitre en nous interrogeant sur les moyens par lesquels nous pourrions penser que la résonance entre les corps est possible. En danse, le geste s'est imposé comme un élément important et nous a amenés à en explorer les fondements pour tenter de comprendre quelle serait cette qualité du geste du danseur qui « prend délire » et qui est capable d'avoir un effet sur d'autres corps.

L'investigation des fondements du geste nous a permis, à travers le dialogue entre la pensée de certains spécialistes de la danse et certains aspects de la théorie psychanalytique, d'identifier que ses racines se situent non seulement dans le tonus musculaire et dans le schéma corporel, mais en ce qui les produit en tant qu'effets des relations de désir et jouissance dans le champ de l'Autre, inscrites en tant que rythme, qui traverse la chair du sujet, le constituant et lui donnant un corps.

Dans ce sens, en examinant la spécificité du geste dansé, nous apprenons qu'il potentialise la condition fluide de ne pas être complétée dans une signification, ni d'être totalement au-delà du sens. Le geste dansé est une ouverture vers le déplacement des sens, il joue avec les limites de la capacité symbolique et, ainsi, « prendre délire ». Le geste qui prendre délire est donc celui qui se maintient entre sa tendance au signe et la tendance au sens, en jouant de façon créative avec ce décalage. Mais, seul le geste du danseur « prendre délire » ? Nous comprenons que c'est sa caractéristique, ce qui le différencie du geste commun. Si le verbe ne prendre pas délire, il n'y aura pas de poésie, de même si le geste ne délire pas, il n'y a pas de danse. Cependant, nous considérons que cette tendance au « délire du geste », c'est-à-dire cette ouverture à la pluralité des sens en déplacement constant, est en puissance dans tout le geste.

Dans cette voie, nous reconnaissons la proposition d'Agamben (2008) pour qui le geste est « *l'exposition d'une médialité . . . Celui-ci fait apparaître l'être-dans-un-milieu de l'homme et lui ouvre ainsi la dimension éthique. . . . Le geste est, en ce sens, la communication d'une communicabilité et il n'a exactement rien à dire, car ce qu'il montre, c'est l'être-dans-le-langage de l'homme comme médialité pure* » [italiques de l'auteur] (p.13). Le geste, en tant qu'ouverture à la communicabilité, serait un moyen qui rendrait possible même la communication, sans toutefois se limiter précisément à la communication en elle-même, puisque son état de communicabilité ne lui permet pas de prendre position au niveau de la signification.

Une caractéristique qui n'est pas, à son tour, exclusive au geste dansé, elle est inhérente au geste lui-même. Dans la vie quotidienne, cependant, les gestes sont de plus en plus orientés vers la dimension du signe qui communique une signification, en essayant de minimiser sa condition d'être-dans-le-langage ouverte au champ de la pluralité des sens. La danse, en revanche, met en lumière cette dimension que l'on cherche tacitement à oublier : que le geste « n'a proprement rien à dire ».

Si le geste en danse contemporaine explore l'aspect latent dans tout le geste que ce qu'il « assume et soutient », puisqu'il n'agit ni ne produit rien (Agamben, 2008) c'est la marque des possibilités des sens, et pas seulement du signe ; la psychanalyse, à son tour, a indiqué les racines de la parole corporelle au moyen des gestes. Et que dit le geste ? En dernière instance, rien. Car, la parole corporelle d'un sujet doit être comprise comme une « référence à l'inscription corporelle dans le langage..... ». Par conséquent, le corps est « phonologique » et non parlant par lui-même. Celui qui parle, c'est le sujet à travers le corps, à travers les variations tonique-motrices, le mouvement, les gestes et le schéma corporel (Levin, 1995, p. 47).

Cependant, le sujet qui parle, ne sait pas ce qu'il dit, il est l'effet du langage qui coupe la chair et la fait corps, et celui-ci, se situe derrière ou au-delà des limites (in)précises de la parole. Ainsi, pour le corps, ce n'est pas la parole, mais le geste qui est placé dans cette fonction de médialité dans le champ du langage. Et dans la mesure où le dialogue entre la danse et la psychanalyse nous permet de penser que le geste est ancré non seulement dans la posture corporelle, dans le tonus, mais aussi dans l'image inconsciente du corps et de ce qu'il synthétise à partir des expériences originelles dans le domaine de l'Autre, nous prenons le geste au-delà de la dimension de signe d'une communication et nous y faisons référence dans sa condition de *communicabilité d'un rythme*. Le geste peut être pensé comme la communicabilité d'un rythme particulier inscrit dans le corps, par le contact désirant et de jouissance avec l'autre, étant capable de mettre les corps en résonance.

La notion de rythme a été discutée lorsque nous avons abordé cette sphère de contact avec l'autre qui a lieu avant même la maîtrise de la parole, dans un territoire de perceptions subtiles, puisque « *l'infans* se montre avide de saisir la direction de ce qui lui est communiqué bien avant qu'il soit capable de comprendre le sens des mots, leur signification. C'est à un niveau significatif subtil qu'il semble saisir ce sens. Cette aptitude semble être aussi importante pour son organisation psychique que ce qui lui est communiqué » (Catão, 2009, p. 47). Avant la signification, mais parce qu'immergées dans

l'univers du langage, à travers des perceptions subtiles, également porteuses de sens, des nuances d'affection sont communiquées à ce que Vorcaro (2002) appelle le « progression ». En d'autres termes, une rythmique est instaurée. C'est par le rythme que quelque chose s'ordonne dans le chaos initial et inscrit ce corps dans l'Autre et à partir de là, « toute la ligne que nous traçons distraitement est l'expression dynamique du rythme corporel inscrit au cœur de notre inconscient » (Nasio, 2009, p. 73).

Ainsi, à travers le dialogue entre la danse contemporaine et la psychanalyse, nous comprenons que le geste opère comme un moyen privilégié dans le domaine des perceptions subtiles, se situant au-delà du signe qui vise la communication. C'est donc la condition de communicabilité d'un rythme. La communicabilité entendue ici, non pas dans les référents de la linguistique, mais comme un adressage à l'Autre, en termes de résonance, puisque chaque geste demande à l'autre de tisser un rythme. Tout comme Lacan (1960/1998) postule « qu'un signifiant est ce qui représente le sujet à un autre signifiant » (p. 833), un geste est ce qui représente un rythme à un autre geste à venir.

Le rythme, sorte de mémoire structurante du corps de l'être parlant, est la voie de la résonance entre les corps. Cependant, comme nous l'avons vu, dans la mesure où il s'agit d'un premier élément d'ordre favorisant l'acquisition du mot, celui-ci, une fois sédimenté, devient le principal moyen de contact humain au détriment de ces autres éléments des perceptions subtiles. Ainsi, entrer en résonance par ces voies n'est pas tout à fait automatique, mais il faut tenir compte de l'existence de certaines conditions le rendant possible. C'est ce que nous avons essayé de développer dans le chapitre suivant.

3.2 L'état de présence : du paradigme de la conscience aux méandres de l'imaginaire

Dans le chapitre précédent, l'investigation du geste nous a permis d'appréhender les moyens par lesquels les corps peuvent entrer en résonance dans cet espace paradoxal du champ de l'Autre, où non seulement la parole, mais le rythme apparaît comme le moyen principal. Cependant, pour les mettre en résonance, certaines conditions sont nécessaires. Il est nécessaire d'avoir une « ambiance », comme le suggère Gil (2004), ou comme l'a indiqué la danse contemporaine, il faut être dans un état de présence favorable aux interférences. C'est ce qui a été discuté dans ce chapitre en gardant le dialogue entre la danse contemporaine et la psychanalyse.

3.2.1 La notion de conscience

La question de l'*état de présence consciente* est un thème qui s'est imposé dans notre recherche sur la danse contemporaine, sujet traité dans cette section. Le terme conscience, en particulier la recherche d'une conscience corporelle, sont des expressions récurrentes dans les pratiques de la danse contemporaine, ce qui a attiré l'attention de la chercheuse depuis les premiers contacts avec la danse contemporaine.

Ainsi, partant d'une expérience vécue d'un groupe de danse, dans laquelle l'idée de présence consciente a été mise en évidence comme le point central du travail, il a été possible de comprendre que la notion de conscience en danse ne correspond pas à la notion habituelle du terme. Cette dernière est soutenue dans la perspective médicale (occidentale) pour laquelle la conscience signifie vigilance et lucidité, « ce qui, d'une certaine manière, assimile la conscience au degré de clarté sensorielle », comme l'affirme Dalgarrondo (2008, p. 88), l'intellect occupant comme fonction centrale de décider et contrôler les actions. Cette perspective ne correspond pas à ce que révèlent les pratiques de danse contemporaine lorsqu'on recherche un état de présence consciente du danseur.

3.2.2 La conscience comme état de présence : une invitation à l'imaginaire

Cet état de conscience auquel se réfère la danse, concerne, pour Gil (2004), une présence consciente dans l'instant, dans une sorte de livraison avec tonus et vitalité, qui approcherait le concept de *awareness*⁴². Cela implique que « ce n'est tout simplement plus la conscience entropique qui isole et paralyse son objet afin de (pense-t-elle) mieux lui apprendre le sens » (Gil, 2004, p.127). La « 'présence' peut être lue comme la qualité de 'l'être-là' (ce qui découlerait d'une appréhension topologique de l'être) » (Louppe, 2004, p.153) qui n'est pas favorisée par un intellect qui pense le corps en mouvement, mais qui le vit dans toute sa dimension humaine, c'est-à-dire, traversée par les images, sensations et affections.

C'est un état et une qualité de conscience qui indiquent une présence vivante,

⁴²*Awareness* peut être traduit de l'anglais dans un sens plutôt littéral comme « qualité ou état d'être conscient » (Wiesbaden, F.A., & Brockhaus, 1961, p. 68) et se caractérise par une prise de conscience globale au moment présent, l'attention à l'ensemble de la perception personnelle, corporelle et émotionnelle, intérieure et environnementale (Ginger, 1995, p. 254).

impliquant l'appréhension du mouvement continu du corps marqué par des tensions de force et des déséquilibres constants. Un état perceptif ouvert à la dynamique incessante des mouvements du corps vivant, à la « zone des petites perceptions », celles que la conscience intentionnelle ne peut capter, car elle est « d'un autre genre : les 'perceptions' des mouvements virtuels..... Avant l'image ou la figure ou le schéma, c'est un espace qui est créé » (Gil, 2004, p. 133). Cette zone ne se réfère pas exactement à l'accès aux sensations réelles, mais à la *création d'un espace virtuel* qui permet de « capturer » l'état en mouvement des organes internes, la circulation sanguine, le mouvement microscopique des cellules, etc.

Pour Gil (2004), un tel état de conscience, dans le contexte de la danse, a deux effets : 1) il exerce une sorte d'élargissement de l'échelle de mouvement microscopique du corps, faisant vivre au danseur de tels mouvements comme s'ils étaient macroscopiques. On pourrait penser à un effet d'onde, dans lequel les mouvements les plus subtils et invisibles du corps du danseur *résonnent*, gagnant en amplitude et atteignant même l'échelle visible du geste dansé. 2) Cette condition de conscience opère aussi une transformation de la conscience elle-même. Puisque la conscience du corps n'est pas une conscience extérieure qui contemple un objet, mais, imprégnée par le corps, pénétrée par ses mouvements subtils, « la pensée n'est plus décrite comme une pensée du corps, mais comme un corps de pensée, c'est-à-dire ayant la même plasticité, fluidité et cohérence que les mouvements corporels » (Gil, 2004, p.43).

Il fait référence à condition fluide dans laquelle la pensée elle-même est épousée par le mouvement du corps et se transforme dans un « corps de pensée », permettant au danseur qui est dans cet état « de se voir danser 'comme dans un rêve': l'image de son corps s'oppose ainsi à celle de la réalité. Le mouvement dansé rassemble le corps sur lui-même, d'une part, et d'autre part, projette ses images multiples en points de contemplation narcissiques, points nécessairement extérieurs au corps lui-même, mais qui se trouvent dans l'espace » (Gil, 2004, p. 51)⁴³. Ici nous voyons évoqué le territoire des images, ce qui, même ne s'agissant pas de l'image spéculaire, impose de considérer la dimension de l'imaginaire, comme cet espace de virtualité.

⁴³ Le philosophe rapproche cet état conscient de la condition du rêve de même que, dans l'expérience avec la danse que nous avons évoqué au début de cette section, nous affirmons : « Comme danseuse, dans les quelques moments que je vis telle condition, je me sens complètement éveillée, dans une espèce de rêverie ». Aux moments d'écrire librement sur le journal de recherche, alors que je ne retrouvais pas de mot pour le raconter, je me souviens d'avoir fait un dessin. Cette image s'annonce aux limites du mot qui se donne dans cet état de rêve ou de rêverie.

Le travail dans le domaine de l'imaginaire est récurrent dans la danse contemporaine et peut s'effectuer à travers des pratiques corporelles qui favorisent l'ouverture ou la construction de cet espace virtuel de forces ou d'images des parties internes du corps, auxquelles il n'y a pas accès par le regard direct ou la perception de la conscience dans un état de veille. Parmi ces différentes pratiques, nous présentons un exemple de la technique de visualisation, notamment la visualisation basée directement sur l'image de l'élément à étudier (organe, muscle, articulation, os, peau) au moyen de photo, prototype, objets ressemblant à l'élément, dans le but que l'image visuelle opère avec un chemin d'accès initial à sa perception⁴⁴.

Elle est configurée comme un exercice de création du corps (Louppe, 2004) et, par conséquent, même lorsque l'on a accès à un Atlas anatomique, ou à un prototype, l'image n'est qu'un outil pour la construction de cette autre image également élaborée à partir des sensations mêmes. C'est un processus qui se produit entre la « visualisation directement optique » et l'imagination, établissant ainsi une relation entre l'image visuelle, l'expérience, l'idée, la perception et l'action créatrice qui lie toutes ces instances. Ce serait une sorte de « vision kinesthésique » du corps lui-même, car, comme nous le verrons plus loin, les images liées au mouvement ne sont pas seulement des représentations mentales, mais sont liées au corps réel, pour lequel « ses mouvements réels, bien que microscopiques, sont accompagnés de sensations de poids, de tensions, etc. ». (Gil, 2004, p. 109).

Par conséquent, comme le dit Louppe, l'image dans ce contexte n'est pas basée sur les formes actualisées, celles du champ macroscopique, c'est-à-dire vues à l'œil nu. En fait, l'image « délivrée d'une référence causaliste, habite son vrai royaume, qui est celui de l'irréel. Or le corps dansant ne demeure pas à l'extérieur de l'imaginaire » (Louppe, 2004, p. 205). Par rapport à cela, comme nous l'avons vu, Godard (1998) a également suggéré qu'il existe une sphère du geste, le pré-mouvement, qui va au-delà du champ de la conscience, en tant qu'état mental, l'imaginaire étant la voie d'accès à de telles possibilités de travail de la gestualité.

Ainsi, ce que tous ces auteurs indiquent, malgré leurs différents champs de

⁴⁴ Elle fait référence à une expérience décrite par Bélem, lors de ses études au Studio Dudude Herrmann – Centre d'études corporelles (EDH), à Belo Horizonte. À cette occasion, alors que l'objectif visé était celui de travailler la colonne vertébrale, il a été employé comme déclencheur de l'exercice un prototype de la colonne dans le but de comprendre les possibilités de mouvement de cette région du corps. Ensuite, le massage sur la colonne des participants visait « à créer pour soi une image mentale de la colonne ». Finalement, « ceux qui étaient touchés, cherchaient à faire des mouvements sur l'espace pour mettre à jour les sensations corporelles à travers le mouvement » (Belém, 2011, p. 13).

connaissance et positions discursives, c'est que lorsqu'ils se penchent sur la question de la conscience, en la présentant d'un nouveau point de vue, ils font appel à l'imaginaire, non pas limité à l'image spéculaire, mais comme le royaume du virtuel, territoire de différentes images, ouvert au corps vivant et à ses projections résonnantes. Or, la psychanalyse a de quoi à dire sur le corps et la relation imaginaire.

3.2.3 La psychanalyse et l'imaginaire, l'espace fictif

Nous abordons au chapitre trois comment l'imaginaire se révèle dans la psychanalyse comme une sorte de kaléidoscope d'images, ne se limitant pas à l'imaginaire spéculaire, bien connu de tous ceux qui étudient la constitution psychique en théorie psychanalytique. Rappelons que lorsqu'il s'agit du stade du miroir qui marque l'entrée dans la dimension de l'imaginaire, c'est sans l'isoler des autres registres, à savoir le Symbolique et le Réel. Car, même s'il s'agit de registres distincts, « si nous essayons d'isoler l'un d'eux, le nœud sera défait, la structure aussi sera défaite et avec elle la pensabilité même du champ » (García-Roza, 1990, p. 63). Ainsi, si la propriété principale de l'imaginaire est la specularité, nous ne devons pas la négliger, en particulier dans le cadre de notre étude, ce qui de cet imaginaire renvoie à l'Autre et, encore, à ce qu'il indique du réel dans le corps.

En ce qui concerne la dimension symbolique, marquée notamment par l'Autre, rappelons que lorsque Lacan (1949/1966) propose le stade du miroir comme emblème de l'imaginaire, la présence de l'Autre apparaît comme fondamentale, notamment par le regard qui est au centre de cette expérience et ne se confond pas avec la vision, car c'est la marque d'un investissement libidinal qui interpelle le sujet à vivre en l'empêtrant dans les toiles du désir.

Par rapport à ce que cette expérience présente du réel dans le corps, en exposant l'écart entre l'image vue et le ressenti, Nasio (2009), directement influencé par la pensée de Dolto, principalement en ce qui concerne la notion d'image corporelle inconsciente, propose de comprendre l'image du corps comme ayant deux natures : celle qui provient de l'image spéculaire, mais aussi celle qui provient de l'image mentale des sensations corporelles. Par conséquent, l'image du corps est formée par l'image du corps senti et du corps vécu, soumis au symbole. Dans cette articulation des trois registres et, plus précisément, en ce qui concerne le corps imaginaire, nous pouvons affirmer que c'est

parce que « l'effet de surface résultant de l'articulation du réel avec le symbolique... n'est pas de l'ordre du réel ni de l'ordre du symbolique purement et simplement, mais l'effet de l'articulation entre les deux ». (Garcia-Roza, 1990, p. 60).

Considérant donc l'imaginaire qui apparaît comme un effet de surface de ce qu'il est possible d'être articulé à partir des deux autres registres, il se présente comme quelque chose qui crée une forme, un contour – quoique sans détails précis - qui invente une totalité « orthopédique ». En définitive, ce qui annonce la dimension de l'imaginaire, et c'est ce que nous voulons mettre en évidence, c'est qu'il s'agit d'un *territoire d'illusions incontournable* : l'illusion de l'unité corporelle, l'illusion d'une organicité harmonique, l'illusion du moi. Or, il n'est possible de comprendre la pertinence de ce territoire que s'il est clair que l'illusion n'a pas de lien de parenté avec la fausseté, mais plutôt avec la *fiction*, car « Fictionnel ne signifie pas faux, pas même scientifiquement mineur, mais inséré dans un type de vérité propre à la littérature, qui est généralement plus appropriée pour la compréhension de l'homme que la science régulière elle-même » (Hermann, 1999, p.18).

La fiction est de nature créatrice et, comme l'a dit le psychanalyste, bien connu en littérature. C'est peut-être pour cette raison que le poète Manoel de Barros, en parlant du statut de son œuvre poétique, avait déjà annoncé : « Quatre-vingt-dix pour cent de ce que j'écris c'est de l'invention. Seulement dix pour cent c'est du mensonge » (documentaire 2008)⁴⁵. L'invention n'est pas du mensonge, c'est de la fiction, c'est de la création. Et comme la psychanalyse est un savoir plus proche de l'art que de la science (Herrmann, 1999), elle partage avec le poète l'idée que « tout ce qui n'est pas invention est faux » (Barros, 2006), car la vérité du sujet n'a rien à voir avec la réalité des choses, mais avec l'inconscient, celui qui nous permet seulement de savoir qu'il existe (Hermann, 1991) à cause de l'étranger-inquiétant qu'il produit.

En ces termes, nous reconnaissons la dimension de la fiction dans le registre de l'imaginaire, non pas comme un aspect trompeur ou faux, mais illusoire. L'imaginaire est kaléidoscopique d'illusions, qui joue avec des reflets, des indices, enregistrant par la création de contours ce qui échappe au langage et au réel est impossible. C'est une expérience créatrice du corps.

⁴⁵ Phrase prononcée par le poète dans le documentaire *Só dez por cento é mentira* (2008), dirigé par Pedro Cezar, qui y fait un entretien inédite avec Manoel de Barros.

3.2.4 Pour un état de présence vivante

Il est intéressant de souligner comme la danse, dans sa recherche d'un état de conscience, ne se lance pas sur l'organisme, dans un sens de conscience corporelle habituelle, mais elle active le champ de l'imaginaire qui, compris à partir des apports de la psychanalyse, nous permet de réfléchir sur la force de cet imaginaire dans des contextes dans lesquels la parole échappe (ou n'est pas possible) et il nous reste la présence.

Évoquant également une expérience de danse dans laquelle un ballon d'eau a été utilisé comme support pour aider au travail de perception du muscle cardiaque et de ses répercussions sur le mouvement du corps, nous avons été amenés à la notion formulée par Gil de « corps de pensée ». De là, par rapport à l'expérience susdite, nous mettons en évidence deux aspects : 1) elle évoque une rupture avec le paradigme hiérarchique de la pensée sur le corps ; car celui-ci ne se trouve pas seulement dans la condition d'objet vérifiable d'un sujet cartésien; 2) d'autre part, il ne s'agit pas d'une inversion, une maîtrise du corps sur la pensée, mais une sorte de contamination de la pensée par les mouvements du corps, en d'autres termes, c'est comme si la pensée se laissait contaminer par la *logique du corps*. Mais, que serait-elle, cette logique corporelle ?

La psychanalyse nous apprend que la logique du corps ne peut être que de la jouissance, parce que nous ne savons pas ce que c'est le corps, sinon « seulement ceci, qu'un corps cela se jouit » (Lacan, 1972/1975, p. 26). Cette affirmation, entre autres significations, indique que si nous ne pouvons pas, dans le cas de l'être parlant, traiter le corps dans la dimension de l'organisme, l'élever à une dimension symbolique, ne signifie donc pas qu'il soit tout représentable, car il y a toujours quelque chose qui est au-delà du registre du plaisir, il y a toujours un résidu irréductible produit par le langage et qui caractérise l'expérience du corps, c'est-à-dire la jouissance.

Quand donc la danse nous invite à penser en « zones de petites perceptions », des mouvements infimes du corps, mais au fur et à mesure que nous le défendons, on le fait à travers l'imaginaire, il ne s'agit pas d'un accès direct et réel à l'expérience corporelle, mais d'une contamination par sa logique, c'est-à-dire par la jouissance, pour laquelle, en dernière instance, il n'y a pas de registre car elle est dans la dimension du réel et celle-ci ne peut qu'être contournée. Du réel, puisqu'il n'est pas insaisissable, on connaît par ses effets, mais à travers de l'imaginaire, ce territoire fictif d'illusions nécessaires, il est possible de penser à des moyens - et ici l'art avec son caractère sublimatoire le fait très

bien - de traiter quelque chose de cette vraie jouissance qui n'est pas pleinement représentée, mais qui peut être entourée, contournée par la création imaginaire qui ne ment pas, mais fictivement, par les registres inconscients de l'image inconsciente du corps, permet de créer.

L'imaginaire, alors, dans ce dialogue entre la danse et la psychanalyse est considéré comme l'espace virtuel de création qui, fictionnellement, pourrait combler le vide entre l'expérience réelle du corps et le symbolique, car il est le produit de cette articulation. Gil (2004) insiste sur le fait que « se laissant imprégner par les mouvements du corps, la conscience du corps ouvre l'espace de la conscience et de la pensée au corps et à ses mouvements... de telle sorte qu'il n'y ait plus de fossé entre la pensée et le corps » (p. 43). Cependant, cet écart ne peut que disparaître de manière imaginative, car, dans le cas de l'être parlant, une telle coïncidence totale d'être-corps, implique un impossible, c'est-à-dire, le réel. Ce qui est créé, donc, c'est un espace d'intersection, un espace virtuel, façonné par l'imaginaire dans lequel la psychanalyse reconnaît l'enracinement du sujet dans le corps.

Pour cette raison, nous comprenons que la proposition si récurrente dans la danse de la recherche du mouvement organique, libre d'automatismes, est, en fait, une lance dans la direction de ce que nous avons de plus humain, à savoir, le trou provoqué par le langage et ses effets. Il n'y a ici aucune organicité qui puisse être racheté, car, chez l'homme, elle n'a jamais existé à l'état pur. Rien en nous n'est pur ; nous sommes touchés par la parole, même avant notre conception. N'oublions pas que les images créées en danse contemporaine ne sont pas nécessairement celles du miroir narcissique. Son objectif est de développer un état de présence, d'attention, qui permette l'accéder-en-crétant à un espace virtuel, dans lequel une qualité poétique est mise en cause qui - loin de se référer à l'organisme et à l'animalité - place le danseur dans le royaume du langage et de ses restes insaisissables.

C'est dans cette qualité poétique, y compris, que se situe pour nous la discussion de la « recherche du style » (Louppe, 2004) dans la danse contemporaine, car, loin de créer une identité rigide qui colle le danseur à une identification unique, ce qui la danse opère est une sorte de « dépersonnalisation » du danseur⁴⁶ qui « en dansant se déshabille

⁴⁶ De même que Launay (2013), dont les recherches sur la transmission dans la danse plus que de remettre en question les probabilités d'une copie exacte dans le cadre de la gestualité, problématise la notion même d'identité qui comme une fonction de stabilisation dans le processus de construction subjective laisse toujours un reste qui échappe à une totale appréhension. Selon l'auteure, c'est dans ce qui échappe du moi et qui est capté par l'autre où il résiderait peut-être la singularité. Ainsi, ce serait dans le mode

petit à petit de toutes ces peaux et devient un corps nu. (Ce qui est sans aucun doute étrange à ce désir de la chorégraphie contemporaine, qui se manifeste un peu partout, de montrer la nudité : la danse déshabille les corps.) » (Gil, 2004, p.164)

La danse dépouille le danseur des identifications sous lesquelles l'identité est constituée. Notons qu'il ne s'agit pas de la nudité des vêtements, mais des peaux. Quelque chose de proche de la proposition d'Agamben (2014) qui, dans un texte exquis sur le sujet, part de la tradition chrétienne, fondement de la pensée occidentale, pour souligner que la nudité ne concerne pas exactement le corps et le sexe, elle indique la connaissance qui reste insaisissable. Ainsi, la nudité n'est rien dans le sens où elle ne contient aucun secret. Elle ne révèle pas le sexe, mais ouvre peut-être la dimension du réel. En ces termes, la nudité présente dans une œuvre d'art ne révèle pas nécessairement quelque chose à savoir, puisqu'elle marque une connaissance indéfinissable, donc, le dépouillement des vêtements ne peut être configuré que comme un costume de plus, semblable à tout autre, car, seule la nudité comme dépouillement du moi, les vêtements d'identité, nous rapproche, même si c'est seulement comme une indication, du réel du corps.

C'est à partir de ce référentiel que nous comprenons le processus de recherche par la « signature personnelle » ou par le style. Il ne fera pas référence au moi, mais à un sujet qui découle de l'articulation des affrontements incessants avec l'Autre, avec ce qui « ne cesse d'essayer de s'inscrire » (Lacan, 1972-1973/1975, p.55). Ainsi, la quête de la danse contemporaine pour la singularité signifie « faire du corps non pas une coupure d'avec le sujet, mais le lieu d'une quête autre vers le sujet » (Louppe, 2004, p.79). Faire du corps l'espace de l'invention du sujet par rapport à l'altérité qui le constitue. Le corps compris comme un espace, toujours paradoxal, de construction subjective.

Ceci dit, nous pouvons reconnaître qu'il y a dans la danse un appel dans le sens d'élargir les possibilités d'être dans le monde humain, de danser, sans l'attachement farouche à certaines images, des gestes automatiques, des identifications solidifiées. La proposition de la danse, en essayant, à travers ses techniques, de créer de nouveaux espaces de corps, en revisitant la notion de conscience et en proposant un autre état de présence, au lieu de s'éloigner de la psychanalyse, maintient avec celle-ci une certaine proximité. Car, en mettant en évidence la dimension de la conscience sous une autre

d'appropriation d'un geste dans un contexte donné où il résiderait la dimension créative. Nous comprenons ainsi que même lorsque nous copions ou nous reproduisons le travail d'autrui, il est en évidence le territoire d'illusions et de tensions qui ne s'arrête pas dans le champs de la réflexion, mais qui, en passant par lui, reprend tout le jeu qui se déroule lors de la constitution du corps chez le sujet parleur, qui se conjugue dans l'articulation des trois registres de la réalité humaine, à savoir, le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire.

perspective que, comme nous l'avons vu, dialogue avec l'imaginaire, la danse contemporaine permet de regarder les dimensions inconscientes qui structurent le sujet et se manifestent dans chaque parole, mot d'esprit, rêve, acte manqué et, aussi, dans le geste.

En fin de compte, considérer l'état de présence consciente nous amène à considérer la condition même de la présence qui, à son tour, n'est définie que par rapport à l'absence. On ne peut parler que de ce qui est présent par rapport à ce qui n'est pas présent. Par conséquent, l'état de présence consciente de la danse serait, en dernière instance, plus comme une « in-conscience », si nous pouvions la formuler ainsi, parce que « dans chaque apparence de présence, seul le sujet, divisé et perdu de lui-même, émerge » (Bairrão, 2001, p. 20), aliéné dans les fictions qui le constituent. Bien que, de ce point de vue, une telle façon de penser la conscience dialogue moins avec les sciences neurologiques, bien que contemporaines, qu'avec la psychanalyse qui annonçait déjà, depuis ses débuts, que le sujet existe là où il ne le sait pas, que son expérience est au-delà de ce qu'il peut symboliser.

La conscience qui vise la danse est donc un état de présence fluide, proche de la rêverie, du rêve, dont l'attention fluctue et, par conséquent, s'ouvre aux mouvements du corps auxquels on accède à partir des espaces virtuels et imaginaires qui se créent. Nous n'hésitons pas à évoquer ici - en préservant la différence des champs et des objectifs, mais en permettant le dialogue - une certaine similitude avec l'attention flottante, une technique psychanalytique qui confère à l'écoute de l'analyste une condition d'ouverture aux glissements significatifs permettant de saisir la logique de l'inconscient. L'écoute de l'analyste est tordue, égarée des sens consensuels des paroles, parce qu'on l'entend d'un autre champ, dans un autre espace créé par la dimension inconsciente, dans une autre position qui est donnée par la relation transférentielle.

L'oreille de l'analyste est déformée de sa fonction biologique, car elle acquiert la fonction poétique d'écouter aussi l'inaudible. Pour cette raison, nous pouvons aussi considérer cette écoute comme un état de présence. Si, du côté de la danse, on dit d'une présence ouverte à la réalisation des mouvements subtils du corps, du côté de la psychanalyse, il s'agit d'une écoute relâchée, ouverte aux mouvements du sens, qui se produit aussi dans une condition de présence vivante. Or, l'univers de la psychanalyse est le langage et celui-ci n'est pas réduit à la parole, donc cette écoute tordue dont nous parlons ne passe pas seulement par les oreilles, mais par tout le corps. Dans l'état d'attention flottante que nous comprenons comme un état de présence, nous pouvons capter les mouvements des sens qui se manifestent à la fois par les déplacements des

paroles en association libre, et par les perceptions subtiles, c'est-à-dire par les variations de l'intonation de la voix, par la posture, par les gestes spontanés du patient, par ses silences, ses soupirs, qui parlent à l'analyste.

C'est surtout cet état de présence qui permet de capturer le rythme et aussi de créer un rythme à deux (ou plus) et d'entrer ainsi en résonance avec d'autres corps parlants. L'inconscient se manifeste aussi à travers le corps - par des perceptions subtiles, par l'image inconsciente du corps, par le rythme - à condition de ne pas le prendre comme synonyme de l'organisme, mais comme matière animée par le désir du sujet dans sa relation à l'Autre.

Par conséquent, nous comprenons que, en approchant la conscience comme un état de présence, la danse nous permet de considérer, avec les apports de la psychanalyse, la fonction de la sphère imaginaire et la sphère de l'inconsciente qui soutient cet état de présence vivante. Cet état est, en dernier lieu, une condition pour que les corps entrent en résonance et, dans ce contexte, le mot n'est pas le moyen principal, mais, comme nous le montre la danse, le geste se révèle comme le moyen expressif car il contient un rythme qui orchestre et permet l'existence du sujet incarné. Il ne s'agit pas d'une opposition entre le geste et la parole, mais d'insister sur le fait que l'expérience de la psychanalyse revendique la parole et l'expérience de la danse revendique le geste.

RESONANCES FINALES

Le terme « résonances » donne son titre à cette dernière section non seulement parce qu'il renvoie à la question directrice de la recherche, à savoir la résonance entre les corps, mais aussi parce qu'il indique ce qui a été produit dans cette thèse : un travail de résonances entre la psychanalyse, dans le champ de la *parole*, et la danse contemporaine, dans le champ du *geste*. Ces champs ont pu dialoguer dans la mesure où ils ont été pris comme des produits d'opérations de déconstruction de l'idée de corps limitée à l'anatomie, aux contours de la peau ou à l'étendue des mouvements.

En étudiant les propositions corporelles présentes dans les deux axes de cette recherche, nous avons vu que le corps est un espace paradoxal construit dans les relations avec le monde, selon la danse contemporaine et, dans le cadre de la psychanalyse, nous l'avons compris comme un produit de la structuration du sujet dans le champ de l'Autre. Ainsi, la première indication de la recherche a été de présenter la réflexion sur la résonance entre les corps, dans un territoire intersubjectif, dans lequel non seulement la parole est nécessaire, mais aussi et fondamentalement les perceptions subtiles et le geste, puisque ce qui est en évidence est l'adressage à l'Autre qui se fait à travers le désir et aussi la jouissance. Dans ce contexte, le rythme apparaît comme un élément ordonnant les expériences anarchiques du corps, lui permettant de s'inscrire dans la condition d'un corps parlant, fournissant la base pour l'avènement du symbolique.

Poursuivant la recherche sur les moyens qui permettent aux corps d'entrer en résonance, le geste se distingue dans l'expérience de la danse contemporaine. Nous avons discuté comment le geste est capable de « prendre délire » en raison de sa double tendance entre le signe et le sens, cette dernière tendance étant potentialisée dans le geste dansé qui cherche l'ouverture à la production et au déplacement des sens. Lorsque nous avons étudié les fondements du geste à partir de la résonance entre les deux domaines de recherche, nous avons également affirmé que c'est une caractéristique générale inhérente au geste de ne pas se limiter au signe d'une communication, mais d'agir en tant que communicabilité. Plus précisément, comme la communicabilité d'un rythme qui fait référence à la structuration du sujet et à la façon dont les corps parlants peuvent entrer en résonance.

Nous avons également développé que, pour pouvoir avoir une résonance entre les corps, certaines conditions favorables sont nécessaires, ce qui, en danse, pourrait être pensé avec la notion d'un état de présence consciente. Cet état, comme nous le soutenons,

n'a rien à voir avec la conscience elle-même, mais c'est une présence vivante qui indique les dimensions inconscientes, révélant une véritable ouverture à l'imaginaire, un territoire d'illusions qui s'articule au symbolique et indique le réel du corps.

Ainsi, nous pourrions résumer ainsi ce qui s'est développé dans cette thèse : il n'est possible de penser que les corps entrent en résonance que parce que le corps n'est pas enfermé hermétiquement en lui-même, mais c'est un corps parlant qui se construit et se renouvelle dans l'espace dynamique de l'Autre. Dans cet espace, la psychanalyse évoque la pertinence des mots subtils et des perceptions, tandis que la danse contemporaine permet d'évoquer le geste comme moyen de reconnaître l'établissement d'un rythme pouvant être construit et capturé entre des corps en état de présence vivante, ouverts à l'imaginaire qui s'articule au symbolique et au réel.

Enfin, nous considérons que l'établissement de résonances entre les opérations de déconstruction du corps menées par la psychanalyse et la danse contemporaine nous a permis d'avancer dans les deux domaines de recherche. Du côté de l'étude de la danse, le dialogue avec la psychanalyse a apporté de nouvelles références pour la compréhension des fondamentaux du geste, permettant de justifier son expressivité sans s'appuyer sur des références biologiques - la notion de schéma postural, par exemple - mais offrant un cadre théorique capable de préciser les dynamiques relationnelles qui forment le corps, dans cet espace paradoxal qui sont, en définitive, le langage et ses limites, où le rythme a une importante fonction. De plus, elle nous a aussi permis d'aborder la notion d'état de présence consciente à partir du chemin indiqué par la danse elle-même, l'imaginaire, dont la psychanalyse est également concernée.

Du côté de la psychanalyse, le dialogue avec la danse contemporaine a réorienté son regard vers la théorie psychanalytique elle-même. L'expérience en tant que danseuse et les questions qui en ont découlé et qui ont été étudiées dans la thèse, nous ont amenés, lorsque nous avons présenté la constitution psychique, à saisir une rythmique en elle. Presque comme si nous y voyions une sorte de danse, à travers laquelle les corps s'adressaient à d'autres corps parlants, dans un rythme indispensable à la structuration du sujet incarné qui conjugue, sans opposition, geste et parole.

De cette façon, l'élément rythmique est apparu comme l'une des « découvertes » de la thèse qui ne pouvait être appréhendée qu'au moment de sa conclusion, nous n'avons donc pas développé une théorisation substantielle sur le sujet. Cependant, nous comprenons qu'un champ a été ouvert pour de futures recherches qui se concentrent sur le domaine de la psychanalyse elle-même. Parmi ces développements de recherche, nous

soulignons la possibilité d'étudier le transfert en clinique psychanalytique, à partir de cette perspective de résonance entre les corps, dans laquelle le rythme reste un aspect central.

Ainsi, nous mettons fin à la recherche incités à poursuivre dans ses déroulements et aussi plus convaincus que la tâche de tisser des résonances entre psychanalyse et art reste puissante, actualisant une caractéristique commune aux deux : celle de se maintenir comme des actes de contravention et de poésie qui, en invitant inlassablement à la création des sens, permettant de combattre la recrudescence. En temps difficiles, il est nécessaire de résister-en-inventant, avec des mots, des corps, des espaces, des gestes et des rythmes, dans le lien social.

SOMMAIRE

(Version française du sommaire de la version intégrale de la thèse en portugais)

INTRODUCTION	14
Présentation : des origines de la recherche et sa question.....	14
Des choix méthodologiques.....	21
Considérations relatives à la méthode.....	21
Réflexions sur le matériel d'analyse.....	26
 CHAPITRE I – Corps qui dansent	 31
1.1 Sur les origines: de la danse comme mode de vie à la danse spectacle	31
1.2 La danse moderne et sa quête d'un corps expressif	36
1.3 La danse contemporaine et le corps en question	39
1.3.1 Le corps paradoxal de la danse contemporaine.....	45
 CHAPITRE II – Des corps parlants.....	 57
2.1 Le corps érogène: sexualité et langage.....	58
2.2 Le corps pulsionnel et ses débordements.....	71
2.2.1 La pulsion et l'enlacement à l'Autre.....	78
2.3 Le corps et ses images : l'effet de l'Altérité.....	86
2.3.1 Dolto et l'Image Inconsciente du Corps.....	92
2.3.2 Le corps comme un kaléidoscope d'images.....	100
2.4 La rythmique des corps parlants.....	103
 CHAPITRE III – Corps en résonance.....	 113
3.1 Corps qui prennent délire : la fonction du geste.....	117
3.1.1 Les fondements du geste.....	119
3.1.1.1. Le schéma postural.....	123
3.1.1.2 Du schéma corporel à l'image inconsciente du corps.....	127
3.1.2 La spécificité du geste du danseur.....	132
3.1.3 Le geste comme la communicabilité d'un rythme.....	138
3.2 L'état de présence : du paradigme de la conscience aux méandres de	

l'imaginaire.....	143
3.2.1 La notion de conscience.....	143
3.2.2 La conscience comme état de présence : une invitation à l'imaginaire.....	146
3.2.3 La psychanalyse et l'imaginaire, l'espace fictif.....	152
3.2.4 Pour un état de présence vivante.....	154
 RESONANCES FINALES	164
 BIBLIOGRAPHIE	171
 ANNEXE A	183
 ANNEXE B – Résumé substantiel en français	184

FABÍOLA GRACIELE ABADIA BORGES

Por uma rítmica dos corpos falantes: ressonâncias entre a psicanálise e a dança contemporânea

Vers une rythmique des corps parlants: résonances entre psychanalyse et danse contemporaine

Versão Original

Trabalho apresentado para obtenção do título de doutora (dupla titulação), no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional para coorientação de tese de doutorado celebrado pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e pela École Doctorale Pratiques et Théories du Sens – Université Paris 8 – Vincenne Saint-Denis.

Orientadora: Ana Maria Loffredo
Coorientador: Léandro de Lajonquière

São Paulo
2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Borges, Fabíola Graciele Abadia.

Por uma rítmica dos corpos falantes: ressonâncias entre a psicanálise e a dança contemporânea / Fabíola Graciele Abadia Borges; orientadora Ana Maria Loffredo; coorientador Léandro de Lajonquière. --São Paulo, 2019.
259 f.

Tese (Doutorado) -- Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano.

1. Corpo. 2. Psicanálise. 3. Dança contemporânea. 4. Gesto. 5. Ritmo. I. Loffredo, Ana Maria, orient. II. de Lajonquière, Léandro, coorient. III. Título: Por uma rítmica dos corpos falantes: ressonâncias entre a psicanálise e a dança contemporânea.

Nome: Fabíola Graciele Abadia Borges

Título: Por uma rítmica dos corpos falantes: ressonâncias entre a psicanálise e a dança contemporânea

Tese apresentada para obtenção do título de Doutora (dupla titulação), no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional para coorientação de tese de doutorado celebrado pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e pela École Doctorale Pratiques et Théories du Sens – Université Paris 8 – Vincenne Saint-Denis.

Orientadora: Ana Maria Loffredo
Coorientador: Léandro de Lajonquière

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

*Para todos aqueles que, em tempos brutos,
insistem em (r)existir.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqui a todos que neste processo de escrita, árduo e transformador, ofereceram-se como ouvidos atentos, olhares curiosos e (a)braços dispostos a acolher.

Aos meus orientadores, Ana Loffredo e Léandro de Lajonquière: Ana, obrigada pelo rigor que valoriza a pesquisa e por ter me incentivado desde o início à realização da cotutela. Léandro, meu profundo respeito pela coerência que demonstra, ao cuidar com maestria daqueles que a você se endereçam. Obrigada pela generosidade e pelo acolhimento que me fizeram produzir.

Aos professores que estiveram na banca de qualificação, Ana Carolina Mundim (UFC), e Maria Lúcia Castilho Romera (SBPSP), esta última, juntamente com João Luiz Paravidini (UFU), Anne Bourgain (*Université de Montpellier*) e Ilária Pirone (*Paris 8*), presentes na defesa da tese, agradeço imensamente pela disponibilidade e pelas importantes contribuições ao meu trabalho. *Merci pour les considérations qui ont fait avancer la recherche.*

À Maria Lúcia, que incentivou esta caminhada desde o começo e permanece como aquela marca original que constitui.

Aos funcionários do IPUSP e também aos da *École Doctorale pratiques et théories du sens*, pelas informações e pelo auxílio, tão necessários, prestados com atenção e cordialidade.

Meus agradecimentos à CAPES, pela bolsa de estudos, fundamental à realização deste trabalho. Seguimos na esperança e na luta pelos financiamentos à pesquisa no Brasil.

À Leda Farah, pelo trabalho atento e cuidadoso de revisão do texto em português. Do mesmo modo, obrigada à Jaqueline Rocha, pela tradução, feita com igual atenção, do resumo expandido para a língua francesa.

Je remercie au Centre d'initiatives et de services des étudiants de Saint-Denis – CISED pour l'accueil offert aux étudiants étrangers, promouvant des échanges culturels importants, ainsi que pour les services de soutien aux activités universitaires. Je remercie aussi tous les bénévoles, en particulier à M. Urbain, pour les cours de FLE donné avec dévouement et diligence. Je tiens à présenter mes sincères remerciements à Mme. Lydie pour les conversations agréables et intéressantes qui ont eu lieu au début du mon séjour en France. Je tiens à remercier également à Mme. Odile pour son aide dans mon développement en expression orale de la langue française et à Mme. Anne pour la révision de mes travaux académiques. J'espère sincèrement que le travail du CISED poursuivra toujours plus fort. Merci à tous.

Aos psicanalistas, Ana Paula Melazo, João Paravidini, Roberta Paravidini e Fernando Prota (nosso mais um), pelas importantes contribuições durante o cartel que, subversivamente, coloca em questão o tempo... eis aqui meu trabalho, atravessado por nossos (des)encontros.

Com carinho, agradeço às turmas com quem dancei no curso de Dança da UFU. As experiências, insondáveis, estão em cada página desta tese.

Minha profunda gratidão à professora Patrícia Chavarelli, que foi quem me pegou pela mão e me convidou novamente a dançar. Aprendi com você a desaprender, e isso é transformador.

Agradeço também à UAI q Dança, a todos que ali me concederam muitas danças e, em especial, registro minha admiração pelo trabalho de Fernanda Bevilaqua, que resiste, com poesia e suor, na construção de um espaço aberto e instigante à criação artística.

Aos queridos do grupo de orientação da USP, Priscila, Paulo, Miriam, Elisa, Lucas C., Lucas S., Renan, Letícia, e também ao Érico (UNESP), obrigada pela ajuda e parceria.

Ao grupo de orientandos da Paris 8, em especial a Marcos, Janaína, Verônica, Ana Carolina, Luis Adriano, Arieli, Taly, Carolina, Isael e Juliana, gente tão diversa e

generosa, com quem foi possível compartilhar, desde um café no inverno parisiense, a informações essenciais ao processo de cotutela. *Merci à mes collègues brésiliens!*

Aux amis Aurélie et Éric, pour nous avoir accueillis si ouvertement et ainsi de faire de notre séjour en France une expérience chaleureuse et agréable. Merci pour les repas arrosés de conversations si riches et colorées d'affection.

Aos amigos em São Paulo, que fizeram, dessa cidade que é o “avesso, do avesso, do avesso”, um lugar onde também se encontra amor.

À Denise e à Patrícia, obrigada por terem aberto a casa e o coração para me receber. Vocês me fortaleceram muito.

À Mariana, pelas experiências compartilhadas e por estar sempre disponível.

Ao Zé Alberto, obrigada pela acolhida e pelos cafés que me salvaram tantas vezes.

Ao Rafa, meu compadre aqui e acolá, pela amizade atemporal, pela presença e pelo afeto que não tem tamanho.

Àqueles amigos do peito que embargam as palavras: ao Christiano (*in memoriam*) pelos livros, por dividir o amor a Paris e por permanecer como essa lembrança amiga, mesmo depois de já ter-se ido.

Marcela e Júlio, que nos deram de presente o Bento e a Lis, obrigada por isso e por serem tanto há tanto tempo.

Raquel (e Rutinha), Ritone e Fran, vocês também estão aqui, no tempo e no coração. Obrigada pelo amor e cuidado.

Roberta e João, pela amizade que fortalece, por dividirem a mesa e a vida, por essa sensibilidade que toca.

Isadora e Júnior, que agora, à espera de Paco, continuam presenças firmes que dão sustento e alegria.

À minha família, em especial à minha mãe, Bel, por ser essa fortaleza sensível.

Ao Arthur, diante de quem “as palavras são brutas”. Obrigada por ser quem é, pelo apoio, pela parceria, pela firmeza na adversidade e pela leveza do amor... “eu sem você não tenho porque...”.

Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar.

Nietzsche¹

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.

Manoel de Barros²

¹ (2012, p.49)

² (2000, p. 9)

RESUMO

Borges, F. G. A. (2019). *Por uma rítmica dos corpos falantes: ressonâncias entre a psicanálise e a dança contemporânea* (Tese de doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O corpo é o tema central desta investigação interdisciplinar que se desenvolve entre a *psicanálise*, principalmente referenciada em Freud, Lacan e Dolto, e a arte, especificamente, a *dança contemporânea*. O objetivo é investigar como se processa a ressonância entre corpos. O termo “ressonância” é evocado em referência ao endereçamento que um corpo falante faz a outros corpos falantes no contexto de desentendimentos próprios à linguagem e a seus restos irrepresentáveis. Por meio da investigação das perspectivas de corpo apreendidas no âmbito da psicanálise e da dança contemporânea, apresenta-se que ambos os campos teórico-práticos foram responsáveis por operações de desconstrução da individualidade corporal imaginária, indicando que o corpo não deve ser tomado como algo hermeticamente fechado sobre si mesmo, mas como espaço paradoxal para a dança contemporânea e como corpo pulsional para a psicanálise. Nesse sentido, o corpo não se confunde com a anatomia e nem se delimita pela pele ou pelo alcance dos movimentos, mas deve ser abordado a partir de sua dimensão relacional, como algo que se constrói e se atualiza no espaço dinâmico do Outro. Nesse espaço, a psicanálise evoca as palavras e as percepções sutis, e a dança contemporânea evoca o gesto, como meios pelos quais se argumenta ser possível reconhecer a instauração de um ritmo, construído e captado pelos corpos que estejam num estado de presença viva, aberto ao imaginário que se articula ao simbólico e ao real. Assim, esta tese propõe que a ressonância entre corpos diz respeito à instauração de uma rítmica que se processa por meios sutis, que vão desde a prosódia da voz à evocação de sentidos presentes nos gestos, quando endereçados ao Outro.

Palavras-chave: Corpo. Psicanálise. Dança contemporânea. Gesto. Ritmo.

ABSTRACT

Borges, F. G. A. (2019). *For a rhythmic of the talking bodies: resonances between psychoanalysis and contemporary dance* (Doctoral thesis). Institute of Psychology, University of São Paulo, São Paulo.

The body is the central theme of this interdisciplinary investigation between psychoanalysis, mainly referenced in Freud, Lacan and Dolto, and art, more specifically, contemporary dance. The objective here is to investigate how the resonance between bodies is processed. The term resonance is evoked in reference to the addressing that a talking body makes to others, in the context of the language's own misunderstandings and its unrepresentable remnants. Through the investigation of the body perspectives learned in the context of psychoanalysis and contemporary dance, we present that both theoretical and practical fields were responsible for deconstruction operations of the imaginary body individuality, indicating that the body should not be taken as something hermetically closed but as a paradoxical space for contemporary dance, and as a pulsional body for psychoanalysis. In this sense, the body is not confused with anatomy nor is it bounded by the skin or range of movement, it must be approached from its relational dimension, as something constructed and renewed in the dynamic space of the Other. In this space, psychoanalysis evokes words and subtle perceptions, and contemporary dance evokes gesture, as a means by which it is possible to recognize the establishment of a rhythm, constructed and captured by bodies that are in a state of living presence, open to the imaginary that articulates to the symbolic and to the real. Thus, our thesis is that the resonance between bodies refers to the instauration of a rhythm that is processed by subtle means, that range from prosody to the evocation of senses present in gestures, when addressed to the Other.

Keywords: Body. Psychoanalysis. Contemporary dance. Gesture. Rhythm.

RÉSUMÉ

Borges, F. G. A. (2019). *Vers une rythmique des corps parlants: résonances entre psychanalyse et danse contemporaine* (Thèse de doctorat). Institut de Psychologie, Université de São Paulo, São Paulo.

Le corps est le thème central de cette investigation interdisciplinaire développée entre la *psychanalyse*, référencée surtout dans Freud, Lacan et Dolto, et l'art, notamment la *danse contemporaine*. L'objectif est d'étudier comment la résonance entre les corps se produit, celle-ci évoquée comme l'adressage qu'un corps parlant fait à d'autres corps parlants, dans le contexte de malentendus propres au langage et ses restes irreprésentables. Par l'investigation des perspectives de corps saisies dans le cadre de la psychanalyse et la danse contemporaine, nous présentons que les deux domaines ont été responsables des opérations de déconstruction de l'individualité corporelle imaginaire, indiquant que le corps ne doit pas être pris comme quelque chose d'hermétiquement fermé sur lui-même, mais comme espace paradoxal pour la danse contemporaine et corps pulsionnel pour la psychanalyse. Ainsi, le corps ne se confond pas avec l'anatomie, ni se délimite par la peau ou l'étendue des mouvements, mais doit être abordé dès sa dimension relationnelle, comme quelque chose qui se construit et s'actualise dans l'espace de l'Autre. Dans cet espace, la psychanalyse évoque les mots et perceptions subtiles, et la danse contemporaine évoque le geste, comme des moyens par lesquels il est possible de reconnaître l'établissement d'un rythme, construit et capté par les corps en état de présence vivante, ouvert à l'imaginaire qui s'articule au symbolique et au réel. Notre thèse est que la résonance entre les corps concerne l'instauration d'une rythmique qui se fait par des moyens subtils, allant de la prosodie de la voix à l'évocation des sens présents dans les gestes, quand adressés à l'Autre.

Mots-clés: Corps. Psychanalyse. Danse Contemporaine. Geste. Rythme.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Apresentação: das origens da pesquisa e sua questão	14
Das escolhas metodológicas.....	21
Considerações acerca do método.....	21
Considerações sobre o material de análise	26
 CAPÍTULO I: CORPOS QUE DANÇAM.....	 31
1.1 Sobre as origens: da dança como modo de vida à dança espetáculo.....	31
1.2 A dança moderna e sua busca por um corpo expressivo.....	36
1.3 A dança contemporânea e o corpo em questão	39
1.3.1 O Corpo paradoxal da dança contemporânea	45
 CAPÍTULO II: CORPOS FALANTES.....	 57
2.1 O corpo erógeno: sexualidade e linguagem	58
2.2. O Corpo pulsional e seus transbordamentos.....	71
2.2.1 A pulsão e o enlaçamento no Outro.....	78
2.3 O Corpo e suas imagens: efeito de Alteridade	86
2.3.1 Dolto e a Imagem Inconsciente do corpo	92
2.3.2 - O corpo como um caleidoscópio de imagens	100
2.4 A rítmica dos corpos falantes.....	103
 CAPÍTULO III: CORPOS EM RESSONÂNCIA	 113
3.1 Corpos que pegam delírio: a função do gesto.....	117
3.1.1 Os fundamentos do gesto.....	119
O esquema postural.....	123
Do esquema corporal à Imagem inconsciente do corpo	127
3.1.2 A especificidade do gesto do bailarino	132
3.1.3 O gesto como comunicabilidade de um ritmo	138

3.2 Estado de presença: do paradigma da consciência aos meandros do imaginário.....	143
3.2.1 A noção de consciência na dança contemporânea	143
3.2.2 A consciência como um estado de presença: um convite ao imaginário.....	146
3.2.3 A psicanálise e o imaginário, espaço ficcional	152
3.2.4 Por um estado de presença viva	154
 RESSONÂNCIAS FINAIS.....	164
 REFERÊNCIAS.....	171
 ANEXO A - Rabiscos	183
 ANEXO B – Résumé substantiel en français	184

INTRODUÇÃO

Apresentação: das origens da pesquisa e sua questão

O corpo é uma prisão ou um deus. Não tem metade. Ou senão a metade é um picadinho, uma anatomia, um esboço, e nada disso dá em corpo. O corpo é um cadáver ou é glorioso. (Nancy, 2000, p.147.)

O corpo é o tema central desta investigação que se estabelece no campo da interdisciplinaridade, entre a psicanálise e a arte. Trata-se, mais especificamente, de uma pesquisa de orientação psicanalítica, cujo objetivo é investigar, a partir do diálogo entre a psicanálise e a dança contemporânea, como os corpos entram em ressonância.

O que deu ensejo a esta pesquisa foi o interesse pela temática do corpo, que se precipitou ao final da minha dissertação de mestrado, intitulada “Sobre o feminino: uma investigação psicanalítica com vislumbres mítico-clínico e a partir da literatura de Hilda Hilst” (Borges, 2012)³. Embora esta pesquisa também tenha sido construída na interface entre psicanálise e arte, naquela ocasião, com o objetivo de investigar o feminino, a arte da qual me aproximei foi a literatura, especialmente, os textos de Hilda Hilst⁴, os quais me conduziram ao interesse pela investigação do corpo.

Hilst (2007) escreve, em uma de suas crônicas: “Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara” (p. 90). Talvez seja esta a metáfora capaz de comunicar o efeito dos escritos de Hilst desde que conheci, primeiro, sua literatura pornográfica, depois, seus belíssimos poemas e, por fim, o livro de ficção “A obscena Senhora D.” (2001)⁵.

³ Dissertação orientada pela Profa. Dra. Maria Lúcia Castilho Romera e defendida na Universidade Federal de Uberlândia, em 2012.

⁴ Hilda Hilst foi uma escritora brasileira, nascida em 1930, em Jaú, São Paulo. Ela viveu 74 anos e escreveu em diferentes gêneros literários, tais como poesia, teatro e ficção.

⁵ Hilda iniciou sua produção literária pela poesia, publicando, em 1950, “Presságio”, seu primeiro livro. Posteriormente, passou ao teatro, escrevendo oito peças, de 1967 a 1969, sem mais nenhuma produção neste gênero após esse período. Somente em 1970 inaugurou sua produção ficcional. No entanto, conheci seus escritos primeiramente por meio do livro “O caderno rosa de Lori Lamby” (2005), um livro de ficção que compõe sua trilogia pornográfica seguida por “Contos Textos grotescos” (2002a) e “Cartas de um sedutor” (2002b). Após o encontro com tais obras, conheci o restante do trabalho da escritora, que é plural e denso.

Esse livro, escrito em 1981, foi referência para a pesquisa de mestrado e tem sido um soco que ainda alimenta. Conforme apontado em minha dissertação, “A obscena Senhora D.” apresenta

uma busca de sentidos para as questões existenciais mais complexas, sobretudo, no que se refere à busca pelo Divino, em relação a quem emerge todo o sentimento de desamparo. Hillé, a personagem central, trava profundos embates filosóficos com Deus, o Porco-Menino, na tentativa de algum alívio para sua angústia. (Borges, 2012, p.56)

Desses embates, destaquei algo em específico:

É Hillé quem cria Deus. Senhora D, criatura e criador, inventa uma via de acesso para esse Deus. Ela o acessa pela humanidade presente em ambos: pelo corpo, pelo sexo, pela constatação da morte, por isto, uma linguagem tão escatológica ou pornográfica. Não é um Deus de aleluias, é um Deus “fodedor”. Não é todo representável, como também não pode ser o homem. [destaque da autora] (Borges, 2012, p. 63)

De criatura a criadora de Deus, Hilst (2001) propõe, neste livro, uma condição subversiva que permite à personagem evocar a vida por meio da morte, construir um espaço peculiar de existência – o que chamei de um “vivo habitável” (p.76) –, ao morar no vão de uma escada e estabelecer contato com o mundo através de máscaras criadas por ela, a fim de assustar os vizinhos. Esta condição de subversão se destacou como um fio condutor na investigação acerca do feminino e, mesmo após o encerramento da pesquisa, continuou reverberando, principalmente este aspecto presente na obra e citado aqui, que elege o corpo e o erotismo como vias de acesso ao sagrado.

Capturou-me a atenção a maneira pela qual Hilst recorria ao pornográfico, ao imoral e ao profano, para tratar das mais delicadas questões da existência, tais como Deus, o sagrado, a morte. Nesse modo peculiar de abordar tais questões, o corpo era o meio essencial de ascensão ao sublime. Isto, para mim, que me encontrava completamente inundada pelo campo da palavra – terreno comum à poesia e à psicanálise –, foi sentido como um grande soco que me levou a perguntar: onde está meu corpo? Onde e que espaço ocupa o corpo na minha clínica psicanalítica? E, finalmente, qual é o estatuto do corpo para a psicanálise?

A questão do corpo, até então, não havia sido um tema proeminente no meu interesse como psicanalista, mas, a partir do mestrado, percebi-me incitada a investigar o assunto. No repertório psicanalítico que tinha incorporado até à época, incomodavam-me

certos discursos que pareciam excluir a condição encarnada do sujeito, mirando-o quase exclusivamente a partir do campo da palavra e silenciando as experiências anárquicas e subversivas próprias ao corpo.

Em meio a esses questionamentos que envolviam a questão do corpo, sustentados pela posição de psicanalista, também percebi surgir uma necessidade – após estar alguns anos completamente imersa em atividades intelectuais (clínica, docência, mestrado) – de retomar alguma atividade na qual a palavra não fosse a via principal, mas que meu corpo em movimento pudesse também ser convocado. O movimento é, há muito tempo, um aspecto que me seduz. Recordo-me de, ainda pequena, prestar atenção ao modo como meu avô arrastava mais o pé direito do que o esquerdo enquanto andava pela casa; de como meu irmão levantava sutilmente os ombros numa quase hesitação, sempre antes de se sentar à mesa; de como minha colega de sala “mastigava” a língua ao escrever, quando iniciamos o processo de alfabetização. Desde aquela época, e até hoje, mantenho ainda uma espécie de fascinação curiosa em observar as pessoas caminharem pelas ruas. Menos a intenção de procurar algo, talvez este hábito se aproxime mais de uma espécie de contemplação. Há algum traço de beleza em todo movimento, nos gestos tão diversos que marcam a singularidade de cada corpo-sujeito.

Meu interesse pelo movimento não é, entretanto, apenas contemplativo. Experimentar o movimento também sempre me atraiu. Nascida em Patrocínio, uma pequena cidade brasileira do interior de Minas Gerais, recordo-me do costume de, ao findar da tarde, as famílias irem para as calçadas de suas casas assistir ao ocaso. Lá os velhos “pitavam” seus cigarros de palha e proseavam sobre importantes futilidades, enquanto as crianças zuniam enlouquecidas a brincar pela rua. Dessas brincadeiras diárias, uma em especial era a minha favorita, pelos pensamentos e prazer que me proporcionava. Ela não tem nome e nem sei se seria aprovada no “catálogo oficial de brincadeiras infantis do interior de Minas Gerais” (caso ele existisse), mas posso descrevê-la assim: em algum momento, em meio à euforia das brincadeiras coletivas e aos cheiros e sons da rua, eu me colocava a girar com os braços abertos pelo máximo de tempo que conseguia. Girava, girava e girava, até a vertigem tomar conta de todo o corpo. Muitas vezes, alguns amigos se punham a meu lado e parecíamos *dervixes*⁶ em sua dança mística.

⁶ Os dervixes ou sufis são, segundo Camargo (1997), “membros de uma antiquíssima confraria mística e intelectual cujas origens nunca foram traçadas nem datadas, mas a quem os povos do

Apesar de ter companhia, esse era um momento apreciado de solidão, no qual me sentia, ao mesmo tempo, completamente pertencente ao espaço que me cercava. Nesse estado de vertigem, meu pensamento também parecia girar, catando, em cada volta, ideias aleatórias. Lembro-me do dia fatídico no qual, numa dessas “experiências giratórias”, ocorreu-me que a eternidade parecia ser uma coisa muito entediante, principalmente a ideia de um céu onde todos eram felizes para sempre. Fatídico, porque resolvi compartilhar esta hipótese com a senhora mais religiosa da rua, que me advertiu gravemente de que isso poderia me render a eternidade no inferno, coisa muito pior do que no céu, garantiu ela. Noutra vez, em meio aos giros, veio-me à cabeça, completamente pronto, um plano complexo para resgatar nossa bola caída no quintal de um vizinho. Enfim, no giro, *no movimento*, não era só o meu corpo e o meu pensamento que se moviam, mas a vida se movia em mim.

Decerto, devido à herança sensorial e afetiva dessas lembranças de infância ligadas ao corpo em movimento é que, no momento em que me sentia instigada pelas questões relacionadas ao corpo e impelida a retomar alguma prática na qual a palavra não fosse a via primordial, recorri à dança. Esta, que talvez seja uma extensão dessas experiências lúdicas, esteve presente ao longo da vida, começando pelos anos seguidos de balé clássico e perdurando por experiências em outras perspectivas, algumas mais breves, outras mais longas, tais como o *jazz*, o sapateado, a dança do ventre, a dança indiana, dentre muitas.

Foi então, ao recorrer novamente à dança nesse período após o mestrado, que me deparei, entretanto, com a dança contemporânea, até esse momento, desconhecida⁷. Foi uma grata e, ao mesmo tempo, incômoda descoberta, pois toda a minha experiência de corpo com a dança pareceu ter sido colocada em revista. Conforme desenvolvido no primeiro capítulo desta tese, a perspectiva da dança contemporânea, dentre suas várias

Oriente devem suas maiores realizações no campo da mística, da filosofia, das ciências e das artes.” (p. 18). Eles praticam o *Sama*, um tipo de dança giratória que tomo aqui como analogia à brincadeira de girar apresentada. O *Sama* “é na verdade uma forma de meditação dinâmica. Com seus rodopios embriagantes, ele procura colocar o dançarino em harmonia com o movimento dos astros e do cosmos, produzindo nele um a forma de transe ou êxtase místico. Os dervixes acreditam que não é contemplando, mas sim participando do rodopio dos céus que se pode atingir uma completa união com a divindade” (p. 14).

⁷ Meu encontro com a dança contemporânea se deu por volta de 2013, com a professora e bailarina Patrícia Chavarelli, no estúdio “Uai Q Dança”. Este, fundado por Fernanda Bevilaqua, existe há 26 anos em Uberlândia-Minas Gerais e, além de abrigar o grupo “Uai Q Dança Cia”, oferece formação em diferentes práticas corporais que envolvem desde diferentes modalidades de dança a técnicas de educação somática, sendo um espaço riquíssimo de troca e aprendizado.

características, tem como principal consequência reposicionar a noção de corpo para a dança. Embora ainda não soubesse disso naquele momento, mesmo antes de conhecer as origens e qualquer teorização sobre a dança contemporânea, de imediato, notei que havia nela propostas que precipitavam um reposicionamento da relação do sujeito e seu corpo, e isso instigou-me à investigação.

Assim, delineou-se o contexto de origem desta pesquisa: encontrava-me interessada em aprofundar o estudo sobre a questão do estatuto do corpo na psicanálise e, depois da dança contemporânea, também curiosa em relação às suas propostas de apreensão do corpo. Foi desse modo, nesse campo interdisciplinar, que surgiu o projeto de pesquisa de doutorado. Nesse início, duas questões se apresentaram como norteadoras da investigação: 1) *Que perspectivas de corpo seriam produzidas pela dança contemporânea?* 2) *Haveria diálogos possíveis entre estas e aquelas encontradas na psicanálise?* A hipótese, naquele momento, era a de que esse diálogo interdisciplinar sobre o corpo, apesar de complexo, contribuiria para a reflexão acerca dessa temática nos dois campos envolvidos.

No decorrer da pesquisa, orientada por essas duas questões e pela hipótese aventada, o próprio percurso investigativo conduziu a uma especificação das questões. Compreendo que isso se deu porque, por um lado, passei de dançarina à posição de pesquisadora em dança contemporânea, o que reposicionou meu olhar sobre a experiência com a dança. Do lado da psicanálise, ao me debruçar especificamente sobre a questão do corpo, descobri que minha perspectiva resguardava ainda a visão de uma origem biológica para o corpo, e esta não se sustentava, à medida em que me aproximava do pensamento de alguns psicanalistas, do mesmo modo que também não se sustentava num estudo atento sobre o corpo na própria dança contemporânea.

Assim, nesse percurso de investigação sobre o corpo, que avançava no território da psicanálise e da dança contemporânea, mais do que divergências, foram encontradas algumas proximidades entre esses dois campos teórico-práticos. Constatei que o corpo não poderia ser tomado como algo hermeticamente fechado sobre si, mas como espaço paradoxal para a dança contemporânea e como corpo pulsional para a psicanálise. Nesse sentido, ambas as áreas apontaram para uma abordagem do corpo referenciada na *dimensão relacional*, na qual a palavra não é o meio primordial – o que a dança incisivamente nos obriga a considerar. Mas, se na linguagem articulada, o contato com o outro se dá prioritariamente por meio da palavra, no âmbito do corpo, como tal contato

poderia ser pensado? Como o diálogo acerca do corpo, estabelecido a partir de algumas contribuições da dança contemporânea e da psicanálise, poderia ajudar nessa reflexão? Dessas perguntas extraímos a seguinte questão, que orienta toda a pesquisa: *Como, nesse campo relacional, no qual a palavra não tem uma função predominante, podemos apreender a ressonância entre corpos?*

Nesse contexto, delinearam-se, então, os seguintes objetivos específicos da pesquisa:

- 1) investigar o ponto de vista da dança contemporânea em relação ao corpo;
- 2) apresentar uma apreensão do corpo a partir da perspectiva psicanalítica;
- 3) estabelecer intersecções possíveis entre essas duas visões;
- 4) investigar o contexto e as condições envolvidas na ressonância entre corpos, a partir das contribuições dos dois campos da pesquisa.

É importante destacar que usamos aqui a expressão *ressonância*⁸, e não *comunicação*, porque, se em termos linguísticos, comunicação se refere a um encontro no qual se transmite uma mensagem de um emissor a um receptor, pressupondo reciprocidade entre significante e significado, no caso do ser falante, segundo a psicanálise, “o que há é sempre um falso encontro, pois o que se acha é sempre outra coisa, dado o inconsciente” (Bairrão, 2001). O que o inconsciente anuncia, desde sua formulação com Freud, é que aquele que fala não sabe o que diz – eis aí o sujeito do inconsciente. Por isso, o termo “ressonância” é evocado, a fim de falar sobre isso que se processa entre os corpos falantes, permitindo que se enderecem no campo de desconhecimento e desentendimentos próprios ao inconsciente.

Destaquemos ainda que, nessa dimensão do inconsciente, o sujeito não aparece apenas por meio da palavra e dos seus “mal-ditos”, mas em tudo aquilo que implica a falta. Assim, o significante pode ser um gesto, um suspiro, um olhar que faça

um corte (na acepção polissêmica de “rasgo”) num contínuo imagético inefável — seja de ordem sonora, visual, ou outras —, contínuo unicamente capturável já dilacerado,

⁸ O termo surgiu em uma orientação com o prof. Lajonquière, justamente quando conversávamos sobre a impossibilidade de se tratar de uma comunicação corporal, visto que o corpo é habitado pela linguagem, e esta não é transmissível como a língua, posto que o que a caracteriza é a equivocidade “que causa a ressonância entre esses dois sistemas distintos, porém contíguos, que são, por um lado, a língua e, por outro, a predisposição à linguagem” (Lajonquière, 2011, p. 859). A partir dessa evocação feita pelo professor, tomei em consideração o termo, que ganhou importância na tese.

traçado e retraçado, como sucessão descontínua de (outros) cortes e recortes. [destaque do autor] (Bairrão, 2003, p. 43)

Em outros termos, afirmar que a psicanálise encontra sua especificidade como uma *talking cure* não significa reduzi-la ao domínio da palavra, mas circunscrevê-la ao campo mais vasto da linguagem e de seus restos não simbolizáveis.

Desse ponto de vista, seria possível considerar a realização de uma investigação psicanalítica que situasse a discussão do corpo para além do apoio prioritário na palavra, sem a imperativa necessidade de recorrer à dança contemporânea. Contudo, ao apresentarmos o percurso que levou ao doutorado, é possível compreender que, sem a dança contemporânea, o interesse pela realização de uma pesquisa acadêmica não teria sido despertado, bem como não haveria essa tensão própria à interdisciplinaridade, que acaba por conduzir à construção de caminhos inusitados no percurso investigativo e ao estranhamento do familiar, fruto da constatação da diferença. Afirmamos com isso que, se a temática abordada no contexto desta tese não é algo novo ou impossível à investigação no âmbito restrito da psicanálise, a dança contemporânea levou, por sua vez, a desdobramentos peculiares.

Além disso, ao se estabelecer nesse território interdisciplinar, esta tese de doutoramento explorou um campo ainda pouco investigado pela psicanálise. Embora a aproximação entre psicanálise e arte seja uma via de produção de conhecimento presente no pensamento psicanalítico desde os primórdios das teorizações freudianas, afirmando-se como atividade profícua na investigação do psiquismo⁹, a dança, entretanto, é raramente abordada pela psicanálise, tendo recebido pouca atenção até mesmo de Freud. Há uma única referência a ela no artigo “Personagens psicopáticos no palco” (Freud, 1942[1905]/1989), cujo tema central é o efeito do drama sobre os espectadores. Ao equiparar os aspectos catárticos do teatro com a poesia lírica, Freud compara seus efeitos à dança: “a poesia lírica presta-se, sobretudo a dar vazão a uma sensibilidade intensa e variada, como acontece também com a dança” (p. 290). Como aponta Lebourg (1996),

⁹ “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (Freud, 1907 [1906]/1976); “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci” (Freud, 1910a/2013); “O Moisés de Michelangelo” (Freud, 1914/2013); “Dostoiévski e o parricídio” (Freud, 1928[1927]/1974), são alguns exemplos dos célebres textos freudianos elaborados a partir da aproximação com a arte. Um pouco mais sobre esta aproximação será discutida posteriormente, quando abordarmos as escolhas metodológicas desta pesquisa.

nesta única menção à dança, Freud a toma como tendo “valor catártico” e “vocação orgástica”.

Pouco se caminhou em relação às aproximações entre a dança e a psicanálise após os primeiros escritos freudianos, de tal modo que ainda é dada pouca atenção para a dança nas investigações psicanalíticas (Sanches & Safra, 2011). Diante disso, a proposta de estabelecer ressonâncias entre a psicanálise e a dança se apresenta original e promissora, principalmente com o objetivo de estudar o corpo. Compreendemos que a dança se configura como um campo privilegiado de criação e investigação sobre o tema, pois, mais do que um meio, o corpo, no caso da dança contemporânea, é sua principal referência.

Das escolhas metodológicas

Considerações acerca do método:

Em se tratando de uma pesquisa que aborda duas áreas, um de seus grandes desafios se encontra no âmbito das escolhas metodológicas. Seu caráter interdisciplinar exige da investigação um cuidado ao aproximar campos de saber diversos, que possuem, frequentemente, não apenas perspectivas teóricas diferentes, mas também métodos de produção de conhecimento particulares.

Tendo em vista esta consideração, nossa primeira atividade de pesquisa foi a realização de uma revisão bibliográfica, a fim de conhecer, neste primeiro momento, como outros pesquisadores estabeleceram esta aproximação entre a dança contemporânea e a psicanálise¹⁰. A partir dos poucos trabalhos encontrados, pudemos extrair duas observações principais.

¹⁰ Esta revisão bibliográfica abrangeu o período de 10 anos, de 2005 a 2015, e buscou artigos, dissertações, teses e trabalhos completos publicados em Anais, em português, disponíveis nas seguintes bases de dados: Google Acadêmico, Scielo, Bireme, Pepsic. É relevante destacar que grande parte de importantes periódicos de Psicanálise, tais como: “Ágora”, “Revista IDE”, “Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental”, “Tempo”, “Cadernos de Psicanálise”, dentre outros, encontra-se acessível nestas bases de dados, com exceção da “Revista Brasileira de Psicanálise” e a “Revista Percurso”, que foram pesquisadas separadamente. No geral, utilizando para a busca os termos “corpo, psicanálise, dança”, encontramos apenas 11 trabalhos que abordavam concomitantemente as três temáticas. Quando, entretanto, pesquisamos os termos “corpo, psicanálise”, deparamo-nos com aproximadamente 300 textos. Isto nos mostra que, se, de um lado, as questões relativas ao corpo interessam aos psicanalistas, por outro, a dança não é uma interlocutora presente nessas teorizações, conforme havíamos mencionado.

A primeira se refere ao modo pelo qual a dança foi abordada. Pouco menos da metade desses trabalhos contextualizaram e delimitaram o campo da dança, indicando uma tendência a um tratamento genérico, como se a dança fosse um fenômeno de concepção única e consensual, sem a necessidade de uma devida apresentação. Este modo de tratar o assunto – mesmo nas investigações que apresentaram uma fundamentação teórica consistente na perspectiva psicanalítica, tais como, por exemplo, os trabalhos de Bertotti e Chatelard (2014); Foscarini (2014); Lima (2014); Martins Neto e Castro (s.d.), – nos pareceu ter favorecido a produção de um discurso distanciado da dança, culminando em um esvaziamento das questões que a ela se referenciavam.

A segunda observação diz respeito mais especificamente às escolhas metodológicas. Dos trabalhos lidos, apreendemos basicamente dois caminhos de abordagem dos problemas apresentados acerca do corpo, na interface entre a psicanálise e a dança: 1) a realização de investigações exclusivamente conceituais, que relacionaram aspectos teóricos da psicanálise à dança, visando a uma leitura psicanalítica sobre esta; 2) a produção de diálogos entre a área da dança e a psicanálise, sem que aquela fosse abordada como exemplo de conceitos ou submetida a interpretações psicanalíticas, mas objetivando discutir uma temática em comum.

Este segundo modo de estabelecer a pesquisa é o que mais se aproxima dos objetivos desta tese, embora consideremos a relevância de outras perspectivas, visto que, mesmo em Freud, encontramos diferentes modos de aproximação com a arte. Conforme afirmam Autuori e Rinaldi (2014), o diálogo que Freud estabeleceu com a arte obedece a uma multiplicidade de abordagens, não sendo possível destacar

uma explicação essencial sobre a arte que possa ser reconhecida como sendo a verdade última, no fato de que, em momento nenhum, suas diferentes articulações referentes à arte são expostas anulando alguma outra anterior. Cada análise pertence a um diferente encadeamento e está inserida em um contexto específico de sua teoria que merece ser reconhecido em sua abordagem particular. O desfilar de ângulos de visão diversos aponta para a riqueza que o diálogo entre psicanálise e arte propicia, sem demandar uma visão definitiva, mas valorizando as diferenças e contradições que se pode explorar, dependendo de como somos colocados a ver. (p. 318)

Dentre as diferentes abordagens da arte realizadas por Freud, constatamos como seu contato com ela propiciou a elaboração e/ou desenvolvimento de importantes conceitos psicanalíticos. O texto “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci” (Freud, 1910a/2013) é um exemplo desse tipo de relação estabelecida com a arte, pois,

segundo Frayze-Pereira (2006), “as realizações de Leonardo forneceram a Freud matéria para avançar em seu próprio campo, repensando uma temática (a sublimação) e introduzindo outra (o narcisismo)” (p. 63). De fato, no âmbito dos estudos voltados à sublimação, esta obra freudiana ocupa papel central, e Loffredo (2014), ao sublinhar a insuficiência da reflexão de Freud dirigida a esse destino pulsional, afirma que, neste texto freudiano emblemático sobre a sublimação, não só “seus impasses começam a se desenvolver perante nossos olhos, bem como seu potencial heurístico, que lança faíscas de interrogação para todos os lados” (p. 58). Ainda segundo a autora, esse estudo permitiu a Freud uma conclusão radical: “a essência da operação artística não é acessível à investigação psicanalítica” (p. 76)¹¹.

No contexto desta tese, o que salientamos a respeito desse texto sobre Leonardo da Vinci é o modo como Freud expõe uma forma de aproximação com a arte que lhe possibilitou desenvolver seu pensamento no âmbito da rede conceitual da psicanálise. Com efeito, é nessa direção que reconhecemos o valor desse tipo de diálogo, capaz de fazer avançar a teoria psicanalítica e de servir como ferramenta para seu ensino.

Por outro lado, em “O Moisés de Michelangelo” (Freud, 1914/2013) temos um exemplo de outra maneira de aproximação com a arte: observamos como, diante da obra de arte, Freud se coloca numa espécie de curiosidade e fascínio. Ele afirma:

as obras de arte exercem um forte efeito sobre mim. . . . Isso fez com que eu me detivesse longamente diante delas em determinadas ocasiões, a fim de compreendê-las a meu modo, isto é, de explicar para mim mesmo como obtêm seu efeito. (p. 374)

¹¹ Estas breves considerações sobre a sublimação são relevantes, pois fornecem uma dimensão de que seria possível percorrer nesta tese uma vertente de investigação apoiada nas questões concernentes ao âmbito da sublimação. Sobre o assunto, em “Figuras da sublimação” (2014), Loffredo desenvolve uma teorização rigorosa a respeito do tema no pensamento freudiano, indicando as dificuldades e as questões que envolvem este conceito, ao longo das modificações teóricas estabelecidas por Freud. Diante disso, a autora desenvolve a proposta metodológica fundada na ideia de “campo da sublimação”, a fim de considerar a pluralidade de figuras nas quais está implicada no percurso freudiano, no bojo do repertório teórico construído por Freud. Essa estratégia permite abordá-la para além de sua vinculação aos valores sociais e à dessexualização, perspectiva restrita tão sublinhada pelo próprio Freud e pela maioria de seus seguidores. Ao abordar a sublimação no seio das construções metapsicológicas, a autora ressalta “seu enredamento na gênese dos conceitos fundamentais, com destaque para seu entrecruzamento com a angústia e o recalque e os desdobramentos dessa articulação em função do segundo dualismo pulsional e da segunda tópica” (p. 18). Consideramos que este modo de abordagem da sublimação, sobretudo quando articulado à angústia, seria um caminho interessante para desenvolver uma discussão sobre o corpo, principalmente no contexto de articulação com a arte. Contudo, o percurso de nossa pesquisa conduziu-nos a outros caminhos, e essa questão se apresenta para futuros estudos.

Sua postura diante dessa escultura é, portanto, menos a de um analista que pretende desvelar as tramas inconscientes do psiquismo do artista do que uma postura analítica que se deixa capturar em transferência pela própria obra de arte. Frayze-Pereira (2006), ao tratar desse mesmo texto freudiano, afirma que Freud mantém a atitude de um não saber, uma “ignorância sábia” (p. 66) diante da obra de arte e, nesse sentido, “adota um tipo de atenção que caminha obliquamente. Isto é, vê a obra segundo a modalidade específica da escuta psicanalítica: uma leitura relaxada, uma atenção flutuante” (p.65).

A postura de Freud, tal como abordada acima por este autor que evoca a técnica da psicanálise, convida, por sua vez, à reflexão sobre o próprio método psicanalítico nesse contexto de aproximação da psicanálise com a arte. Se tomarmos esse método segundo a perspectiva de Herrmann (2010), que o apresenta como uma “arte da interpretação”, compreenderemos que interpretar não consiste na fala do analista que traduz para o paciente o seu próprio discurso:

A interpretação, ato psicanalítico essencial, sendo considerada pela Teoria dos Campos como indutora de rupturas, não se confunde com as falas do analista, por mais acertadas que sejam; às falas chamamos de *sentenças interpretativas*, enquanto reservamos o termo *interpretação* para o entrelaçamento de pequenas interferências, toques emocionais, digressões, silêncios que induzem o surgimento de representações disruptivas do campo a que se limita a vida psíquica de nosso paciente. [itálicos do autor] (Herrmann, 1999, p. 23)

O método psicanalítico é, segundo esta perspectiva, a interpretação por ruptura de campo, sendo que “campo”, nesse contexto significa:

uma zona de produção psíquica bem definida, responsável pela imposição das regras que organizam todas as relações que aí se dão; é uma parte do psiquismo em ação, tanto do psiquismo individual, como da psique social e da cultura. Assim sendo, e não havendo para o sujeito consciência possível do campo em que está, equivale ao inconsciente; o inconsciente freudiano é um campo, ou, a rigor, uma série de campos interconectados teoricamente. (Herrmann, 1999, p. 29)

Os campos seriam, assim, espécies de “inconscientes relativos”, correspondentes às regras da ordenação relacional em um momento particular. Cada relação estabelecida corresponde a um campo que possui regras próprias de funcionamento, que não podem ser acessadas diretamente pela consciência (a relação estabelecida entre analista e analisando constitui um campo, assim como a relação estabelecida entre um espectador e

uma obra de arte, por exemplo). A interpretação, de sua parte, age rompendo esses campos e, conseqüentemente, expõe suas regras de funcionamento, coloca à mostra a lógica de produção e os sentidos do campo rompido, para depois tomá-los em consideração, e novos sentidos se fazerem possíveis, reordenando o campo.

Assim opera a interpretação: ela “exige a disposição de deixar que surja, para tomar em consideração” (Herrmann, 2010, p. 81), ou, conforme formula Romera (2012), “implica na promoção de um estado de *suspensão-suspeição* da realidade interrompendo o sentido dado para facultar a emergência de outro(s) sentido(s). . . . A postura interrogante-interpretante por excelência” [itálicos do autor] (pp. 54-55). Desse modo é que apreendemos o método psicanalítico, como uma “arte da interpretação: mais um dedilhar a alma alheia do que uma formulação pseudo-científica sobre o discurso do paciente” (Herrmann, 1991, p. 90).

Nesse estatuto de “arte sutil” (Herrmann, 1991, p. 93), a interpretação, como método da psicanálise, se aproxima da arte. Esta, conforme aponta Frayze-Pereira (1994), pode ser compreendida como um fazer, “mas é um fazer específico. Ou seja, *‘É um tal fazer que, enquanto se faz, inventa o por fazer e o modo de Fazer’*. É uma atividade na qual execução e invenção caminham paralelamente, simultaneamente e de modo inseparável” [itálicos do autor] (p. 20). A arte é tomada como um fazer análogo ao fazer apreendido no método interpretativo por ruptura de campo, que se revela como uma ação criativa, ao “revelar-inventando” as dimensões inconscientes.

Seguindo tais proposições, é possível apreender que o termo “clínica”, nesse contexto, não se restringe ao consultório no sentido convencional. Mesmo que o inclua, por se encontrar sustentada no método interpretativo, ela abrange, contudo, todos os contextos humanos, tais como o cotidiano das relações, os sonhos, a consulta médica, o consumo, a violência, a escola, as artes (Herrmann, 2003). A clínica, nesse sentido, deve ser compreendida como *Clínica Extensa* e definida como “a vasta medida em que o método ultrapassa a técnica” (Herrmann, 2003, p.19).

Diante disso, nosso objetivo de investigar como os corpos entram em ressonância, a partir de um diálogo que se estabelece na interface entre a dança contemporânea e a psicanálise, situa nossa pesquisa no domínio da Clínica Extensa por encontrar-se orientado pela perspectiva metodológica da psicanálise acima apresentada.

A noção de Clínica Extensa, cuja função central é enfatizar o estatuto do método psicanalítico como “arte da interpretação”, quando pensada, sobretudo, no âmbito de sua

articulação com a arte – que é o caso da nossa investigação –, parece-nos estar em consonância com o que o psicanalista Frayze-Pereira (2010) denomina “psicanálise implicada”. Segundo o autor,

considerando que o discurso psicanalítico não é normativo e que a Psicanálise compatível com a arte não pode ser “aplicada”, mas implicada – isto é, derivada da arte ou engastada nela, pois não é uma forma pré-moldada a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais –, a Psicanálise reivindicada pelas artes não é o método de investigação da cultura, mas *o modo de pensar que busca escapar da repetição ao infinito daquilo que teoricamente já se sabe*. É a esse modo de pensar inventado por Freud que os analistas são obrigados a se referir, se pretendem estar fazendo Psicanálise e se pretendem expressar os sentidos de uma obra – clássica, moderna ou contemporânea. [itálicos nossos] (p. 3)

Segundo nossa compreensão, uma psicanálise implicada mantém em seu horizonte a perspectiva metodológica da psicanálise que, a fim de promover a irrupção de sentidos, escapando à repetição, demanda uma atitude de “reverência e interrogação”. Esta, segundo Frayze-Pereira (2007), deve ser a atitude tomada diante de uma obra de arte e também a atitude do analista diante de seu paciente¹². Tal proposição se apresenta como um aspecto norteador desta pesquisa, cujo esforço se dirige a uma aproximação da dança, visando a evitar uma atitude normativa e a construir uma postura de “reverência e interrogação”, ou, segundo indicou Romera (2012), uma postura “interrogante-interpretante” (p.55).

Assim, nosso exercício investigativo procura estar “engastado na arte”, e seguir esta orientação, sob nosso ponto de vista, envolveria permitir que meu próprio corpo fosse contaminado pela dança contemporânea, o que, de algum modo, acontece desde antes do início desta pesquisa, visto que o encontro com a prática em dança contemporânea foi um dos elementos fomentadores desta investigação. Isto implica abordar o que veio a ser o “material de análise” no contexto desta pesquisa.

Considerações sobre o material de análise:

¹² Frayze-Pereira (2007) propõe uma analogia entre a atitude do espectador diante da obra de arte e a do analista diante do paciente. Tal proposta se sustenta principalmente na perspectiva de Fabio Herrmann (1991), que apresentamos anteriormente, de conceber a psicanálise como “uma arte da interpretação”.

Durante o trabalho de revisão bibliográfica, deparei-me com a seguinte afirmação de Greiner (2005), no livro “O corpo: pistas para estudos indisciplinados”:

um estudo sobre o corpo nunca pode ser restrito a uma especulação exclusivamente teórica. Ele se origina em uma experiência prática, vivida (*taiken*) que implica num *continuum* mente-corpo em um sujeito e em seus trâmites com o ambiente. A teoria precisa ser necessariamente uma reflexão da experiência vivida, porque ela se organiza durante a ação. (p. 23)

Tal afirmação me levou a recordar de uma entrevista dada por Herrmann a Silva (1993), na qual, ao discorrer especificamente sobre a pesquisa psicanalítica na universidade, o psicanalista enfatizou a importância de que uma tese em psicanálise tenha como ponto de partida, não a teoria, mas o material de análise. Segundo ele, no início da investigação, “é essencial que o candidato – pesquisador – reconheça um problema real, sobre ele se debruce, deixe que esse problema fale de sua própria importância, exiba as estruturas geradoras de sua importância, de sua significação humana forte” (p.145). Assim, inicialmente, é preciso deixar que o material “fale por si mesmo”, para, então, a teoria compor o exercício investigativo de modo vivo e implicado ao problema da pesquisa.

Tais proposições apresentadas por Herrmann e por Greiner surgiram em um momento crucial da pesquisa, quando descobri que não seria mais possível acompanhar o grupo de dança com o qual eu havia feito contato (e outros três não terem respondido à solicitação)¹³. Nesse contexto, as afirmações dos dois autores me fizeram considerar que, a despeito do modo como resolveria esse problema dos “sujeitos de pesquisa”, minha investigação não poderia prescindir da *minha própria experiência vivida* com a dança contemporânea, pois foi nela que encontrei pistas sobre outras possibilidades de apreensão do corpo, diferentes das que eu conhecia. Ocorreu-me que, embora minha experiência pessoal com a dança não se configurasse como o elemento central da pesquisa, permanecer dançando influenciaria, mesmo que indiretamente, a investigação.

Desse modo, enquanto eu procurava outro grupo de dança, visando a acompanhar seu processo criativo, além da prática esporádica de dança que mantive por meio de

¹³ No início da pesquisa, a ideia era acompanhar o processo criativo de um grupo de dança contemporânea, realizando filmagens, anotações livres e entrevistas, a fim de propiciar que, desse material, somado ao estudo teórico da dança e à luz das contribuições da psicanálise, emergissem aspectos orientadores para investigar a questão da pesquisa.

*workshops, jam sessions*¹⁴, oficinas e residências artísticas, retomei minhas aulas regulares de dança contemporânea¹⁵ que haviam sido interrompidas devido a minha entrada no doutorado para a realização das atividades obrigatórias exigidas no início do curso. Além disso, tanto quanto possível, era assídua espectadora de trabalhos artísticos que se ocupavam do corpo na perspectiva da dança contemporânea. Tudo isso, somado à leitura dos estudiosos em dança que abriram um campo de saber até então desconhecido para mim, movimentou-me por inteiro. Senti necessidade de registrar de alguma maneira, ideias, impressões, observações, poemas, rabiscos e demais produtos desse contato com a dança contemporânea, o que culminou na construção de uma espécie de diário de pesquisa¹⁶. Todo o material nele presente foi registrado por associação livre, sem qualquer preocupação com sua forma ou conteúdo, pois era um meio de manter ressoando em mim o movimento que fora criado pela imersão na dança.

Em certo momento do percurso da pesquisa, diante das muitas questões que começavam a surgir a partir desse diário, ocorreu-nos que ele se transformara num importante material para a pesquisa e precisava ser tomado em consideração. Desse modo, ele pôde ser retomado sob outra perspectiva, numa tentativa de manter uma “postura interrogante- interpretante” (Romera, 2012, p. 55), aquela que evoca a operação do método psicanalítico na tentativa de que o material “falasse por si”, destacando

¹⁴ As sessões de JAM, *Jazz After Midnight*, que remontam à origem do *Jazz*, segundo Pinheiro (2013), referem-se a “uma ocasião performativa idealmente aberta a qualquer músico que manifeste o desejo de participar. Nesse contexto, os músicos partem de um repertório padrão, improvisando e desenvolvendo um diálogo musical enquadrado no âmbito da tradição do jazz” (p. 274). Assim, *Jam session* é um termo tomado de empréstimo da música para se referir a sessões de improviso em dança.

¹⁵ Retomo as aulas em um contexto diferente: antes, por alguns anos, tomava-as regularmente em um estúdio de dança. Nesse momento, todavia, já integrada a um projeto de extensão do curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia, matriculei-me em algumas disciplinas de dança contemporânea desse curso, o que se estende por cerca de 1 ano e meio. Por se tratar de um curso de graduação, a carga horária, o ritmo, o objetivo das aulas, bem como a própria estrutura curricular, permitiram-me outro contato com a dança, mais próximo da formação artística profissional.

¹⁶ Este se aproximaria da ideia de “diário de campo” do método etnográfico. Segundo Rocha e Eckert (2008), tal método “encontra sua especificidade em ser desenvolvido no âmbito da disciplina antropológica, sendo composto de técnicas e de procedimentos de coletas de dados associados a uma prática do trabalho de campo a partir de uma convivência mais ou menos prolongada do(a) pesquisador(a) junto ao grupo social a ser estudado. A prática da pesquisa de campo etnográfica responde, pois a uma demanda científica de produção de dados de conhecimento antropológico a partir de uma inter-relação entre o(a) pesquisador(a) e o(s) sujeito(s) pesquisados que interagem no contexto recorrendo primordialmente as técnicas de pesquisa da observação direta, de conversas informais e formais, as entrevistas não-diretivas, etc.” (p.4).

questões, temáticas, experiências que indiciavam possibilidades de investigar a questão da ressonância entre corpos, a partir do diálogo com a psicanálise.

Foi, portanto, desse diário que surgiram alguns temas centrais, oriundos da dança e desenvolvidos na tese, tais como a dimensão do gesto e o estado de presença consciente, que emergiram da experiência com a dança. Esses elementos, num segundo momento da pesquisa, foram estudados a partir dos teóricos da dança e pensados em intersecção com a psicanálise, objetivando investigar a questão central da pesquisa: como os corpos entram em ressonância.

Considerando a interdisciplinaridade deste estudo, seu percurso, sua questão e os objetivos aqui apresentados, a tese foi estruturada em três capítulos. O primeiro traz uma breve apresentação histórica da dança no Ocidente, visando a contextualizar o surgimento da dança contemporânea, para, então, apresentarmos nossa compreensão de seu ponto de vista particular sobre o corpo. No segundo capítulo, expomos nossa apreensão acerca do ponto de vista original da psicanálise sobre o corpo, partindo das contribuições de alguns psicanalistas que auxiliam no diálogo com os aspectos reportados pela dança contemporânea. Por fim, no terceiro capítulo, desenvolvemos as intersecções entre os dois eixos de pesquisa, com base no que foi apresentado nos capítulos anteriores e destacado pelo diário de campo, a fim de discutir a ressonância entre os corpos.

Exceto a parte inicial do primeiro capítulo, quase toda escrita no período de imersão na dança contemporânea, concomitante à primeira fase da investigação, a construção dos demais capítulos se deu por interferências recíprocas dos dois eixos de pesquisa. Se “*al andar se hace el camino*”, como já afirmou o poeta¹⁷, à medida que estudávamos a dança e nos aprofundávamos na teoria psicanalítica, o trabalho foi “ganhando seu corpo” particular, criando um campo de ressonâncias entre as duas áreas, de modo que o olhar psicanalítico me possibilitou tomar em consideração aspectos

¹⁷ Referência ao célebre poema de Antonio Machado (1997, p. 56):

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar. Al
andar se hace el camino, y
al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.*

importantes da experiência com a dança, e esta, por sua vez, forçou-me a buscar outras leituras em psicanálise que me permitissem pensar tais aspectos¹⁸.

¹⁸ Neste processo, sinalizo a importância incontornável do intercâmbio com a França, que foi um grande divisor de águas da pesquisa. Dentre as suas muitas contribuições, permitiu uma expansão das referências em psicanálise, principalmente com a incorporação do pensamento de Lacan e Dolto, enriquecendo e aprofundando as possibilidades de reflexão acerca das questões tratadas nesta tese.

CAPÍTULO I – CORPOS QUE DANÇAM

1. 1 Sobre as origens: da dança como modo de vida à dança espetáculo

Desde períodos muito remotos na história da humanidade encontramos registros de danças. Desenhos nas cavernas sugerem indícios de rituais do homem paleolítico, nos quais a dança estava presente, numa estreita relação entre o sagrado e a natureza (Bourcier, 1978). Há muito a humanidade dança, e dançar, sendo uma forma de expressão humana, aponta para o aspecto relacional do ser. Conforme afirma Garaudy (1980), “dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses” (p.14); logo, não se restringe à realização de movimentos específicos, correspondentes a determinada estética, mas diz respeito a um modo peculiar de relação com o mundo, que acontece pelo corpo em movimento, pois “ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e expressão” (Louppe, 2004, p. 61)¹⁹. Dançar é mover, brincando com espaços, e, assim, experimentar potencialidades estéticas e corporeidades diversas que nos permitem estar no mundo de forma criativa.

Nesse sentido, a dança é mais do que uma arte – ela seria um modo de viver (Garaudy, 1980). Dançando, revelamos e também construímos um jeito de existir que é sempre mutável. Como forma de expressão humana via movimento do corpo, a dança sofre intensas modificações, que acompanham o espírito de cada tempo, às vezes, servindo como emblema de novos modos de existência em dado momento histórico, já que “procura-se uma nova maneira de dançar quando uma fratura da história obriga o homem a procurar uma nova maneira de existir” (p. 147).

Por essa razão, quando nos remetemos à dança, é necessário explicitar a que nos referimos. Seria inapropriado utilizar o termo de modo genérico, como se dançássemos sempre do mesmo modo e com as mesmas finalidades. Diante disso, delimitaremos nosso campo a uma breve apresentação histórica da dança no Ocidente, com ênfase no

¹⁹ Nesta tese, trabalhamos com diversas obras estrangeiras, majoritariamente em língua francesa, cujas traduções foram feitas livremente pela pesquisadora. Devido ao grande número de citações desses trabalhos, não colocaremos notas com os trechos originais citados, visando a não sobrecarregar o texto. Todavia, todo o material bibliográfico utilizado está devidamente referenciado, com as páginas indicadas, podendo ser consultado diretamente na língua original.

surgimento da dança contemporânea,²⁰ que constitui um dos eixos centrais de nossa investigação sobre o corpo.

A abordagem histórica da dança pode ser feita num sentido linear, como se diferentes paradigmas se sobrepussem ou apontassem para uma espécie de evolução. Nessa direção, identificamos o pensamento de Bourcier (1978), que, em seu livro “*Histoire de la danse en Occident*”, realiza uma apresentação metódica da dança desde seus primeiros registros na parede das cavernas – conforme mencionamos no início – e também do desenvolvimento das técnicas da dança.

Por outro lado, Louppe (2004), em “*Poétique de la danse contemporaine*”, mesmo sem o objetivo de estabelecer um percurso histórico da dança, convida a considerarmos ainda outra perspectiva histórica, que toma os modelos de pensamento e técnicas em dança não como uma evolução, mas como sistemas singulares de movimento que apontam para um

retorno periódico (perfeitamente deliberado) desse puro momento de um grau zero do corpo, em que tudo continua a ser inventado. Eis o que, entre outros aspectos, pode conduzir a abandonar a visão empobrecida de um fio contínuo e convidar a navegar entre os estados de corpo como tantas encarnações da história, bem mais profundas do que as que ditariam as etapas aparentes de uma cronologia Aqui, a história já não entra em jogo, exceto para inventar uma outra história, talvez a única verdadeira, que seria a dessas passagens subterrâneas e a desses renascimentos. (Louppe, 2004, pp. 35-36)

Manteremos a proposta da autora como uma orientação central durante nosso percurso em busca da elaboração de um panorama geral da história da dança no Ocidente, especialmente no que tange à compreensão das práticas contemporâneas em dança que

²⁰ Logo mais apresentaremos a dança contemporânea de modo específico; no entanto, é importante salientarmos, já neste momento, que toda a argumentação tecida em relação a este domínio prescindirá de uma discussão teórica acerca dos termos modernidade e contemporaneidade. Não ignoramos os múltiplos enfoques e as divergências existentes entre as escolas de pensamento que se dedicam a uma caracterização desses momentos históricos, sobretudo, no que se refere à contemporaneidade e à polêmica sobre considerá-los de fato, uma ruptura com a modernidade, pela inauguração de um novo tempo histórico com características próprias, ou apenas uma intensificação de suas características. A título de contextualização, podemos citar, por exemplo, como pertencente ao primeiro grupo, Lyotard, que discorre sobre “a condição pós-moderna” (1979). No segundo grupo, incluímos Giddens (1991), que acredita que a modernidade não foi suplantada, mas radicalizada e, por isso, propõe o termo “alta modernidade”. Embora a reflexão sobre essa temática seja, obviamente, relevante, não seria pertinente ao âmbito dos objetivos desta investigação. Compreendemos que adentrar nesse campo seria travar uma discussão árdua, sem que ela seja realmente essencial para nossos propósitos, haja vista que, ao apresentarmos a dança moderna e a dança contemporânea, sua caracterização é suficiente para oferecer os fundamentos necessários ao desenvolvimento de nossas questões.

evidenciam esse caráter de reinvenção e de coexistência de diferentes sistemas. Entretanto, ao longo deste capítulo, também recorreremos à obra de Bourcier, por entendermos que sua abordagem histórica oferece informações importantes para a construção de um cenário geral para o estudo teórico da dança. Além desses autores, recorreremos ainda a outros, que serão referenciados ao longo do texto.

Foi inclusive com Bourcier (1978) que fomos introduzidos à ideia de que a dança, em sua origem, estava ligada ao sagrado, ao domínio da natureza pelo homem em seus rituais místicos. Ela era uma forma de identificação do homem com a natureza, pela imitação dos movimentos, numa tentativa de captá-los, de obter força, de exaltar e também dominar aquilo que desconhecia. Segundo o autor, desde esses primórdios, a dança passou a compor todos os momentos solenes da vida do homem: guerra, paz, colheita, casamento, morte, semeadura, posto que estava ligada à religião, à magia e ao trabalho. Na civilização grega, por exemplo, ela ocupava toda a vida cotidiana, das festas aos rituais religiosos, à educação das crianças e ao treinamento militar.

Para os gregos, a dança era de essência religiosa, dom dos imortais e meio de comunicação com eles. . . . Povo admirável que não separou o corpo do espírito, para quem o corpo também era também um meio de conquistar o equilíbrio mental, o conhecimento, a sabedoria. (Bourcier, 1978, pp. 30-31)

Para essa cultura, a dança era o elo entre homens e imortais, entre o indivíduo e o grupo; implicava transcendência, mas também unidade e coletividade.

Na Idade Média tal contexto mudou radicalmente. O domínio da Igreja cristã, que propagava a supremacia da alma pura sobre o corpo concupiscente, impôs uma exclusão paulatina da dança, que até então era parte de todos os rituais religiosos, inclusive do culto cristão. Ao ser expulsa também da liturgia, a partir do século XII, a dança foi relegada apenas ao campo do divertimento da vida campesina, circunscrita aos guetos e à plebe até o século XV. Parte unitária da vida integral dos homens até o início da Idade Média, a dança tornou-se restrita a grupos e a momentos específicos, afastando-se de seu caráter sagrado, assim como afirma Bourcier (1978):

A Idade Média realizou uma ruptura brutal na evolução da coreografia, normal em todas as culturas precedentes: nas culturas da alta Antiguidade, a dança é sagrada; numa segunda fase, transformar-se-á em rito tribal totêmico; somente no final da evolução, ela se tornará matéria para espetáculos, matéria de divertimento. Aqui, as duas primeiras fases são proibidas; a dança na Idade Média cristã é apenas divertimento. Sua evolução

prossegue apenas neste contexto, o que a levará a ser dança-espetáculo, a única que o mundo ocidental conhece hoje. Somente com o estabelecimento de uma cultura leiga, é que começará esta evolução interna. (p. 57)

Seu florescimento só aconteceu novamente no Renascimento italiano, quando os valores mundanos, o homem e o corpo receberam novamente estatuto de importância. As artes, que estavam sob o domínio da Igreja, transformaram-se, nesse novo contexto social, em símbolos de poder e riqueza, dos quais os bailes da corte são emblema. Cada vez mais refinados, os denominados “balés de corte” intencionavam diferenciar-se completamente da dança popular dos camponeses, considerada instintiva e inferior. Tal diferenciação criou uma dança metrificada, que, aos poucos, incorporou maquinarias na composição dos cenários; incluiu o teatro e a ópera; e estabeleceu especificações técnicas para os bailarinos – transformações que culminaram no surgimento do balé clássico.

Seu berço foi a Itália; contudo, seu desenvolvimento significativo aconteceu com sua expansão para a França, no século XVII. Conforme afirma Garaudy (1980), na França, os balés passam a ser apresentados no *Palais Royal*, com palco elevado, diferente da apresentação nos castelos italianos, onde os espectadores viam de cima e de todos os lados. Com a mudança de posição, produziu-se, por consequência, uma mudança de perspectiva visual, conduzindo a modificações na técnica. A preocupação já não poderia ser com as formas geométricas geradas pela visão de cima, horizontalmente, de várias pessoas dançando juntas. Com o público posicionado em frente à apresentação, desenvolveram-se dois elementos específicos: o primeiro foi a verticalização do movimento através da inserção de saltos, tão característicos do balé clássico. O segundo foi a mudança de posição das pernas e dos pés dos bailarinos, que precisavam ficar virados para fora, a fim de que eles se deslocassem pelo palco, mas mantivessem a “frente” para a plateia, composta exclusivamente pela nobreza.

Diante dessas modificações, o virtuosismo de movimentos e os corpos atléticos passam a ocupar lugar fundamental no balé, “a perfeição técnica tornou-se um fim em si mesmo: o essencial, a partir daí, era a clareza, o equilíbrio e a ordem, mesmo que isto levasse à rigidez. A arte se separava da vida e de sua expressão” (Garaudy, 1980, p.32). Evidentemente, mesmo diante dessa tendência presente na dança clássica, surgiram, naquela época, artistas que propuseram perspectivas diferentes para o balé. Um deles foi Noverre (1727-1810), considerado da vanguarda artística de sua época, que, em suas propostas de reforma para a dança clássica, ponderava que, nesta, predominava “a técnica

do virtuosismo sem significação, vazia de ideia e de expressão que suscita seus ataques mais vivos” (Bourcier, 1978, p. 164). Para ele, a dança deveria expressar e comunicar algo. Tal pressuposto reapareceria como proposta da dança moderna, conforme veremos mais adiante, o que reafirmou o caráter vanguardista das ideias do artista.

Com a Revolução Industrial, diante da especulação financeira pelo capitalismo, aquele novo mundo “traduziu-se no simbolismo pueril de uma dança onde a preocupação essencial parecia ser a negação da terra e da gravidade” (Garaudy, 1980, p.36). O romantismo caracterizou tal momento, no qual o mundo fantástico tomou conta das produções do balé, das temáticas ao cenário, ao figurino e à iluminação. O objetivo era distanciar-se do mundo real, cotidiano, humano. O mundo das máquinas, do barulho, da urgência se contrapunha ao mundo da dança: sublime, limpo, quase espiritual. Para tanto, fadas, duendes, príncipes e outros seres fantásticos dominaram o palco. Foi nesse contexto, inclusive, que surgiu, em 1826, a ponta, responsável por elevar a bailarina ainda mais ao céu, num lugar quase inalcançável e, em contrapartida, destinou ao homem a função de suporte da bailarina, efêmera em seus saltos e na ponta dos pés (Garaudy, 1980).

Tal oposição entre a vida real maquínica e os sublimes espetáculos de balé era, entretanto, insólita, visto que, se de um lado a composição do espetáculo sugeria a transcendência, uma espécie de fuga do mundo, paradoxalmente, o ideal do corpo do bailarino, correspondia, cada vez mais, à lógica da máquina, da especialização, do treinamento e da disciplina. Se na modernidade vimos, atropelados, um imenso e acelerado avanço tecnológico, o mesmo podemos dizer da dança. Comparado com os períodos que o antecederam, o balé clássico promoveu, na modernidade, um grande apogeu da técnica da dança, alcançando certo grau de “academicismo” que, segundo Bourcier (1978), marca uma diferenciação entre a escola clássica e o que o autor denomina de a escola acadêmica:

Não se trata mais da escola clássica: técnica e historicamente, a confusão dos dois termos é um contrassenso. A escola clássica francesa buscava uma beleza medida, uma expressão ao mesmo tempo de elegância e sensibilidade. Na escola acadêmica, acrescentou-se um elemento antinômico, a contribuição italiana, toda velocidade, virtuosidade de execução, de exteriorização. A transmutação destes dois contrários num elemento novo e distinto foi realizada pelo academicismo russo, graças à famosa “alma eslava”, tão apta a nela fundir todas as contradições. Dela nasceu o novo estilo feito de brio, de brilho e também de extrema sensibilidade, de grande delicadeza. Estilo perigoso, pois favorece, quase solicita, o exagero em dois sentidos opostos: agitação do corpo vazio de sentido ou

pieguice gratuita. Estilo admirável quando seus componentes são dosados pela inspiração simples e inteligente de um grande coreógrafo, pela recreação poética de um grande artista. Estilo de um vazio ridículo quando o autor só repisa as fórmulas ultrapassadas. (pp. 209-210)

Essa crítica a tal tendência academicista que se apoderara paulatinamente da dança clássica, expondo-a ao risco de se tornar um mero “repisar as fórmulas ultrapassadas”, encontrou grande repercussão no pensamento de vários artistas da Modernidade. Esses contestavam o modelo da dança clássica, composto por movimentos que partiam “de fora” do bailarino, ditados por padrões previamente postos e protocolados, e defendiam a necessidade de inventar um novo jeito de se expressar no mundo que mudava.

1.2 A dança moderna e a busca por um corpo expressivo

A dança moderna surgiu, não com a intenção de criar uma nova escola, mas como uma proposta de repensar a dança e seus movimentos a partir das emoções, dos afetos, da interioridade. Iniciou-se ali uma busca por significado interno, contra o exclusivismo da técnica virtuosa:

A dança moderna propriamente dita se criou e se desenvolveu, do ponto de vista crítico, rejeitando a indiferença da dança clássica pelas paixões profundas e pela história, rejeitando sua ausência de significação humana e também o código imutável de movimentos que a transformara em língua morta. (Garaudy, 1980, p. 136)

Isadora Duncan (1887-1927) foi a mais importante precursora da dança moderna. Embora não tenha criado uma técnica, nem deixado uma escola, inaugurou uma nova concepção de dança, promovendo uma abertura para outros paradigmas. A bailarina norte-americana compreendia a dança como comunicação de emoções e sentimentos e, sendo o corpo o meio de expressão, este precisava estar despojado das vestes e dos acessórios (Duncan, 2012). Os pés, ao invés de buscarem o voo, como no balé clássico, ficaram nus e em contato com o chão. Os movimentos deveriam ser libertos dos moldes clássicos, para expressar as emoções; por isso, em seus trabalhos, os movimentos ganharam o corpo todo, sem permanecer presos prioritariamente às pernas. A busca de Duncan era pelo “movimento inicial”, do qual partiria toda uma série de outros movimentos. Para ela, a coluna vertebral, o eixo central do balé clássico, não poderia ser

centro irradiador, pois, segundo sua concepção, sugeria a imagem de uma “marionete articulada” (Duncan, 2012), deixando o movimento artificial, sem comunicar qualquer emoção. O centro de irradiação do movimento, segundo a artista, deveria considerar as emoções; logo, ela acreditava que esse centro seria o plexo solar – região abdominal, estômago e diafragma (Bourcier, 1978).

Suas danças que, de certo modo, lembravam as das bacantes²¹, criaram uma marca inconfundível e romperam com séculos de ostracismo clássico. Sua morte trágica, aos 49 anos, estrangulada por uma echarpe presa à roda do automóvel em que estava, não apagou as contribuições desta artista para a história da dança, pois “com seu empenho em devolver à dança uma significação humana, de fazê-la expressar a fé e a paixão, a cólera e a esperança, ela liberou o corpo, o movimento” (Garaudy, 1980, p. 68).

Os também norte-americanos Ruth Saint-Denis (1879-1968) e Ted Shawn (1891-1972), que formaram a escola e companhia Denishawn, foram outros dois precursores importantes da dança moderna. Dentre as inúmeras contribuições fundamentais do casal, destacam-se: o longo estudo e a integração de danças não ocidentais em sua pesquisa de movimento, e a sistematização de uma teoria e uma técnica de dança. Inspirado no trabalho de Delsarte²², Shaw, em especial, concebeu um “estudo sistemático dos movimentos do corpo humano e das leis de expressão das emoções. A partir dele, a dança moderna passou a ter um instrumento de trabalho” (Garaudy, 1980, p. 79).

Os trabalhos desses artistas indicaram outras possibilidades de dançar e conceber o movimento. Foi uma quebra de paradigma que influenciou toda a geração seguinte, da qual fazem parte Martha Graham (EUA, 1894-1991), Mary Wigman (Alemanha, 1886-1973), Doris Humphrey (EUA, 1895-1958), dentre outros artistas considerados os fundadores da dança moderna.

Graham foi dançarina e dramaturga. Sua obra, que não distinguia teatro e dança, apresentou-se como uma oposição ao trabalho de seus predecessores. Em relação a isso, ela afirmou: “Eu não queria começar com personagens ou ideias, mas com movimentos.

²¹ Dança sagrada presente nos cultos religiosos a Dionísio. As danças das bacantes (ou das ménades) apresentavam um gesto característico: pescoço e cabeça jogados para trás, indicando um estado de transe.

²² François Delsarte (1811-1871) foi um cantor e ator francês que dedicou sua vida ao estudo do corpo e, segundo Louppe (2004), “elaborou um novo pensamento do corpo, no fundo, um novo pensamento do próprio significante, mutação tanto mais notável na medida em que a questão já não se encontra ligada à expressividade do corpo, mas ao próprio sentido cuja função o corpo pode deslocar” (p. 51).

. . . Queria movimento significativo. Eu não queria que fosse bonito ou fluido. Eu queria que fosse cheio de significado interior, com emoção e Impulso” (Graham, 1993, p. 21). Tal concepção de dança se manifestou em sua técnica, caracterizada por movimentos espasmódicos e violentos. Segundo Garaudy (1980), a técnica foi algo fundamental para a artista, que a utilizava como meio para o corpo alcançar sua plena expressividade. O corpo deveria estar preparado e treinado, a fim de executar o que fosse necessário para alcançar a expressão do espírito, pois, fortemente influenciada pela psicanálise freudiana e pelo pensamento de Jung, Graham acreditava que a função da dança era expressar “realidades interiores” (Garaudy, 1980, p. 95). Assim, suas obras tinham um intenso teor psicológico, característico de seu trabalho.

Wigman, reafirmando sua posição na fundação da dança moderna, defendia que os ritmos de uma dança deveriam vir da emoção e da necessidade interior do artista, e não de códigos preestabelecidos. Mas, de uma forma bem particular, afirmava que a composição deveria partir dos gestos cotidianos do homem em sua vida e depois organizá-los esteticamente em um trabalho artístico²³. A bailarina buscou fundir em seu trabalho a expressão, mais espontânea, e a forma – técnica que produz a obra propriamente dita –, numa tentativa de unir o êxtase à forma (Garaudy, 1980).

Para Doris Humphrey, o movimento deveria ter intenção, deveria ter algo a dizer sobre os sentimentos, sobre as relações entre os homens, sobre sua relação com a natureza, com o trabalho, com o sobrenatural. Ainda que tenha se inspirado nos gestos da vida cotidiana, sua dança não foi realística, como uma espécie de mímica; pelo contrário, foi uma dança “rítmica” (Garaudy, 1980, p. 123). Tanto Wigman quanto Humphrey se alimentaram do movimento cotidiano, transformando-o na linguagem da dança, e, para Humphrey, tal transformação qualitativa só poderia ocorrer, se o artista estivesse mergulhado na sua cultura, nutrindo-se do mundo, a fim de contribuir para sua humanização (Bourcier, 1978).

Esses artistas aqui mencionados fornecem um panorama desse movimento denominado dança moderna, que se interessou pelo *pathos*, pelas emoções e pelo estado

²³ Em relação a esse interesse pelos gestos e pelo movimento, Wigman foi fortemente influenciada pela pesquisa de movimento de Rudolf Laban (Eslováquia, 1879-1958), que ainda atualmente é referência para o trabalho de diversos artistas. Laban desenvolveu uma importante investigação dos movimentos do corpo humano, utilizada não apenas no campo da arte, mas também para o trabalho. A influência de Laban sobre Wigman, dentre vários aspectos, se apresenta, nas obras desta artista, por meio da tensão, elemento constante que imprimia movimentos imprevisíveis e menos contínuos, produzindo um corpo curvado, como se puxado para o chão (Garaudy, 1980).

interno do indivíduo e fundou sua criação na ruptura com o virtuosismo clássico, na busca de movimentos cobertos de sentido e de um corpo expressivo:

O uso do centro do corpo como proporcionador do movimento, os pés descalços, o uso do chão não apenas como suporte mas onde os dançarinos podiam sentar ou deitar, o uso diferenciado da música de maneira não literal e principalmente a utilização de uma dramaticidade mais direta oriunda do movimento, da temática e dos personagens, em oposição ao lirismo considerado superficial do balé clássico, foram alguns dos traços que definiram a filosofia criativa e a linguagem da dança moderna. (Silva, 2005, p. 97)

Essa nova concepção em dança abriu caminho para experimentações de movimento que deram origem ao que conhecemos como dança contemporânea.

1.3 A dança contemporânea e o corpo em questão

A dança contemporânea, cujo início remonta aproximadamente à década de 1950, teve como principais estratégias “Desnudar a dança de todos os artifícios estranhos a ela, negar a dramaticidade da dança moderna, a artificialidade do balé clássico, desenhando-a conforme seus componentes essenciais” (Silva, 2005, p. 106). Mas, segundo indica Mundim (2009):

Talvez porque não possua códigos técnico-criativos precisos (e não tenha esse objetivo) e se encontre, atualmente, em construção, torna-se difícil conceituar o que seja a dança contemporânea. Incorremos na dificuldade de fixar algo tão mutável, justamente porque esta dança encontra-se em andamento, no tempo presente. Além disso, por ser um ato de contravenção e de poesia, muitas vezes as definições acerca da dança tornam-se fugidias, já que, embora ela seja diretamente afetada pela realidade que a cerca, seu ato criativo muitas vezes caminha propositadamente no percurso contrário aos padrões estabelecidos em cada época, e pode apresentar-se, inclusive, de modo paradoxal. A efemeridade da dança também deixa pouco palpável qualquer forma de determinação sobre esta arte. (p. 17)

Assim, ao invés de propor uma definição para a dança contemporânea, talvez outro caminho possível seja “apontar fatores que a circundam de modo recorrente, fazendo-a se tornar termo guarda-chuva para o trabalho de inúmeros artistas na atualidade” (Mundim, 2009, p.17). Partindo dessa perspectiva, sem a intenção de apresentar uma definição sobre a dança contemporânea, indicaremos algumas de suas características, bem como alguns de seus fundadores, a fim de criar um panorama geral que nos aproxime do assunto.

Podemos afirmar que a dança contemporânea não se fideliza a uma técnica específica, a um padrão de movimento, mas propõe elementos para a investigação, como, por exemplo, peso, torção, apoios, ritmo, alavancas, tempo, espaço, dentre outros, que favoreçam a experimentação do movimento. Com efeito, conforme aponta Sander (2009), “o que há de interessante na dança contemporânea são justamente essas tentativas de subverter a obviedade do corpo. A despeito de qualquer virtuosismo, explorar um devir-corpo em dança” (p. 402).

O estudo e a exploração do movimento são pressupostos básicos dessa dança que, em seu início, pretende romper com a intencionalidade expressiva da dança moderna. A coreografia, nesse novo contexto, ganhou outra função, transformou-se “em uma moldura, uma janela por onde olhar o movimento por si mesmo” (Silva, 2005, p. 106). Tal mudança de perspectiva exigiu também outro perfil de espectador. Diante dessas obras abertas, que não buscam expressar nenhum significado, o público ficou livre para estabelecer suas próprias interpretações, sem buscar significados ocultos.

Merce Cunningham (EUA, 1919-2009), ex-bailarino da companhia de Marta Graham, é considerado um dos artistas mais importantes da dança contemporânea, um de seus fundadores. Por volta de 1940, ele começou a produzir um trabalho autêntico, que se afastava da marca dramática de sua mestra, traçando um caminho experimental e inovador. As coreografias de Cunningham, construídas sob uma sólida técnica, eram compostas com base em processos aleatórios de organização das sequências de movimento e funcionavam independentes da música. No seu trabalho, o foco da dança foi direcionado ao movimento, e não a uma narrativa. O movimento se tornou o objeto e a finalidade da dança, o que, para uma plateia acostumada à estrutura do balé clássico ou à expressividade marcante da dança moderna, convidava a experiências disruptivas. Em entrevista a Jacqueline Lesschaeve, o artista comenta este impacto: “Para muita gente, sobretudo pessoas acostumadas com o balé clássico, é um espetáculo muito difícil de assistir. Elas ficam perturbadas porque percebem que o espetáculo é claro, mas não conseguem entendê-lo, não conseguem lidar com ele à primeira vista” (Cunningham & Lesschaeve, 2014, p.20).

Dentre as várias contribuições do trabalho de Cunningham para a dança, Gil (2004) destaca a busca por uma “lógica cujo princípio é tornar o movimento possível por si, sem referências exteriores” (p. 28). Há um questionamento radical da dança, com a recusa de qualquer tipo de referente, seja ele externo (um código pronto do balé clássico)

ou interno (o objetivo de expressar emoções) ao movimento. Essa particularidade do trabalho de Cunningham delimitou um “ano zero da dança”, segundo Garaudy (1980), que compara o bailarino e coreógrafo a um ciclone que revolucionou o modo de produzir a arte do movimento.

Responsável pela sistematização da dança contemporânea, o trabalho de Cunningham abriu espaço para uma proliferação de métodos e estilos de criação. Entretanto, Gil (2004) destaca que, apesar do pioneirismo desse artista, ele ainda mantinha um “quadro de espetáculo” – quadro que compreende “a cena, o ‘estilo dançado’, a ‘companhia’ enquanto grupo, o ‘espetáculo’ ” (p.149) – e um “estilo artístico” (p.148) na dança. Seus sucessores, por sua vez, buscaram superar qualquer tipo de imposição na produção artística e, nesse sentido,

a dança poderia ser montada ao acaso, surgindo de improvisações em cena aberta; danças geradas a partir de tarefas cotidianas e movimentação funcional; danças criadas a partir de *scores* previamente concebidos; de brincadeiras infantis; de atletismo; danças construídas a partir de outras danças; de livres associações; de rituais; de jogos; de literatura; de artes visuais; de situações comportamentais; da manipulação de objetos; enfim, de um universo absolutamente amplo e permissivo. Não havia homogeneidade estilística ou temática. (Silva, 2005, p. 109)

O que havia em comum nessa nova dança que surgia, conforme já indicamos, era a priorização do movimento e da forma, a despeito da expressividade e da narrativa. Foi recorrente, neste início da dança contemporânea, explorar os movimentos do cotidiano e transformá-los em arte, mas de um modo diferente daquele realizado na dança moderna. Na dança contemporânea a intenção era explorar o movimento por si mesmo, o que ficava evidenciado nas composições que retomavam o gesto cotidiano, denominadas “danças das tarefas”, que ainda continuam causando polêmica e sempre reatualizando a questão do que é a dança (Silva, 2005). Esta concepção de dança indica como, nesse momento de ruptura com a dança moderna, o corpo movente tornou-se não um meio, mas poderia também ser um fim em si mesmo. Quando o corpo e o movimento se tornam um fim, a narrativa é dispensável, abrindo espaço para tratar o acaso e a improvisação.

Todavia, é importante reafirmar que a dança contemporânea não deve ser compreendida como um movimento homogêneo. Sua herança, advinda da dança moderna, não é

uma herança de capitalização e de armazenamento de bens, mas, pelo contrário . . . uma herança dialética em que cada contribuição é posta em questão, retomada, deslocada, rejeitada, por vezes eliminada, revisitada e, por fim, aperfeiçoada de forma inesperada. (Louppe, 2004, p.34)

Isto confere à dança contemporânea uma característica de se manter reinventando a si mesma, experimentando-se, negando-se.

Desse modo, ao longo de sua existência, observamos diversas perspectivas, dentre as quais aquela proposta pelo movimento conhecido como *Judson Church Dance Theatre*, grupo formado na década de 1960, nos EUA, por dançarinos egressos da escola de Merce Cunningham, que se reunia no espaço de uma igreja de mesmo nome do grupo, na *Washinton Square*, para desenvolver seus trabalhos de forma independente (Silva, 2005). Este grupo revolucionário criticava a institucionalização da dança, caracterizada pela elitização do público, a separação entre este e o artista, dentre outros aspectos, e procurava se libertar

de tudo o que impedia a irrupção e a busca de novos movimentos em todos os sentidos, e em todos os planos. É neste “em todos os planos” que incide a diferença relativamente a Cunningham. A radicalidade dos jovens coreógrafos da Judson Church ia muito mais longe que aquela que animara a revolução cunninghamiana. Enquanto Cunningham procurava libertar a dança de certos espaltilhos que encerravam o corpo, Yvonne Rainer ou Steve Paxton queriam libertar os corpos quebrando *todas* as normas que governavam a dança (incluindo as normas de Cunningham). [destaques do autor] (Gil, 2004, p.148)

Este grupo inspirou outros artistas e, conseqüentemente, outras propostas. O coletivo de coreógrafos, denominado de *The Grand Union*, composto por Ivonne Rainer, Judith Dun, Barbara Lloyd, Robert Wilson, Beck Arnold, Douglas Dunn, Davis Gordon, Trisha Brown e Steven Paxton, por exemplo, surgiu na década de 1970 com a proposta de “realizar improvisações com foco nas sensações internas, sem, no entanto, abandonar o interesse pelo movimento puro, criando cenas onde o uso da voz e do texto era permitido, retomando o fio narrativo que havia sido abandonado na década anterior” (Silva, 2005, p. 116).

Dentre os importantes artistas que compuseram este grupo, destacamos Paxton, por ser considerado o criador, na década de 1970, do Contato Improvisação (CI), movimento que busca ser uma dança igualitária e democrática, rompendo com os padrões estéticos e técnicos da dança clássica e mesmo da moderna. No CI todos podem dançar, não há pré-requisitos de práticas corporais, nem diferenças de gênero. Existem princípios

técnicos que auxiliam a exploração do movimento pessoal, porém baseados numa crítica às concepções rígidas sobre o corpo, que o tomam “como uma totalidade fechada, que seria abordável a partir de uma estética calcada na produção de imagens e no disciplinamento técnico” (Sanches, 2012, p. 10)²⁴.

Por outro lado, simultaneamente a práticas como o CI, surgem outras que retomam o valor da técnica na composição de espetáculos. A perspectiva do espetáculo, inclusive, também recobra sua prioridade nos trabalhos em dança. Entretanto, mantém, como um ruído que precisa ser considerado, o questionamento acerca da própria relação entre coreógrafo e bailarino. Há uma tendência à recusa em conceber o bailarino como uma espécie de objeto nas mãos de um coreógrafo. Esse combate à ideia do bailarino como mero reprodutor de movimentos e do corpo como meio para consecução de um fim irá, na dança contemporânea, realojar o bailarino na condição de sujeito ativo na construção da obra coreográfica. É, pois, consonante com este paradigma, que se apresenta o conceito de intérprete-criador, propondo a retirada do bailarino da condição exclusiva de intérprete dos movimentos criados por um coreógrafo, para torná-lo também coprodutor de sua dança. Neste caso, não necessariamente a figura do coreógrafo é rejeitada, mas é sugerida uma nova relação entre coreógrafo e bailarino – aquele, funcionando mais como orquestrador de singularidades que participam do processo coreográfico (Louppe, 2004).

O que observamos apontar como uma característica da dança contemporânea, em meio a tantos questionamentos e reinvenções, é, na verdade, uma tendência à pluralidade de pontos de vista sobre a dança, o corpo, a coreografia, o espetáculo, bem como uma pluralidade de referências técnicas, que abre espaço significativo para a interdisciplinaridade. A fim de trabalhar questões da técnica, procura-se inspiração em diferentes práticas corporais para desenvolver ou adquirir habilidades. Aspecto que se mantém presente ainda hoje. Não raro, encontramos espetáculos ou processos criativos fundados sobre a Educação Somática²⁵, a yoga, as artes marciais, dentre outras práticas,

²⁴ Sobre o CI, além do trabalho de Sanches (2012), já citado anteriormente na introdução da tese, também recomendamos o artigo de Leite (2005), intitulado “Contato improvisação (*contact improvisation*) um diálogo em dança”, que apresenta um histórico pormenorizado do surgimento desta dança.

²⁵ A Educação Somática, muito frequentemente visitada no estudo em dança, se configura como um campo interdisciplinar, cuja busca envolve “a auto-investigação do movimento do corpo através de técnicas de desenvolvimento da propriocepção; o aprendizado de novas maneiras de mover-se que previnam lesões e o uso intencional dos mecanismos de autoregulação” (Bolsanello, 2011, p.306).

utilizadas como ferramentas para o trabalho corporal dos bailarinos ou mesmo para a composição de obras.

O que, então, se manifesta como característica mais contundente nesse contexto é o ecletismo de estéticas e a aproximação e a comunicação com outras linguagens artísticas. Na década de 1980, vimos surgir com força extraordinária uma das mais importantes artistas do nosso século, Pina Bausch (Alemanha, 1940-2009), cujo trabalho é um marco na dança e contém como forte característica tal ecletismo de linguagens. Na verdade, a artista cria uma linguagem própria, por meio da sua *dança-teatro*, que potencializa as aproximações entre estas duas artes do movimento: “Podemos dizer que o que Bausch faz é uma transcrição do teatro como dança e vice-versa” (Silva, 2005, p.123).

Seu processo criativo é construído com base na invenção de uma técnica que convoca a história e as experiências pessoais do bailarino, por meio de estratégias de associação livre e repetição – esta última, traço marcante de seu trabalho.

Pina, com seu talento e sensibilidade, começou a desenvolver um modo muito específico de coreografar, que convidava os bailarinos a se apresentarem enquanto seres humanos, com suas vivências, inseguranças e recordações. Ou seja, aquele corpo dançante que antes era apenas um instrumento da técnica, uma ferramenta para o virtuosismo e a música, começa a se transformar em agente colaborador do processo criativo, bem como a ser considerado enquanto pessoa, com suas fragilidades e virtudes, desejos e medos, fantasias e delírios. (Travi, 2012, p.23)

A técnica de Bausch imprimiu em sua obra um forte conteúdo psicológico e uma estrutura narrativa, na qual “o movimento pode fazer papel secundário pois, além da forma, o interesse maior está no conteúdo psicológico que determinado gesto pode suscitar” (Silva, 2005, p. 124). A artista é um exemplo de como a narrativa retorna à cena, pois, se em seu surgimento a dança contemporânea promoveu uma desconstrução radical da narrativa – como na obra de Cunningham –, ao longo de seu desenvolvimento permitiu sua retomada de uma forma mais abstrata e aberta, como se apreende na obra de Bausch.

Para Garaudy (1980), esta fusão de linguagens, especialmente a aproximação entre dança e teatro, é o futuro e a salvação de ambos diante da decadência que assolou a dança, após o ciclone Cunningham. Este, segundo o autor, eliminou todos os preconceitos na dança, mas a partir dele não foram abertos novos caminhos, “ao contrário. O que parece é que um certo número de becos sem saída foi explorado” (p. 156). Crítica que se estende ao campo da arte como um todo. Após 1950:

A rejeição do passado foi violenta. Recusando-se os fins da arte anterior, da dança anterior, rejeitaram-se também as técnicas e, não se encontrando de imediato outras novas, ficou-se totalmente sem técnica: o teatro caiu no happening, a pintura nos rabiscos e a dança na histeria. (Garaudy, 1980, p. 157)

Contrário a tal posição, Gil (2004) afirma que esta espécie de negação da própria dança estabelecida pelos sucessores de Cunningham não significou exatamente o seu fim, mas um movimento relevante de transformação: “Não era o fato de dançar mitos ou de não dançar sentidos (narrativos, por exemplo) que contava, mas a maneira como a energia investia os corpos” (p. 151). Limpar a dança de seus adornos, operar com a crueza do objeto, com a nudez do movimento, abre para uma potencialidade criativa “explosiva”, na qual se busca revelar os corpos, diminuindo cada vez mais a distância entre a arte e a vida. Compreendemos que, mais do que ressignificar seus próprios sentidos, a dança contemporânea promove um questionamento sobre o corpo.

1.3.1 O corpo paradoxal da dança contemporânea

Como herdeira do projeto de dança moderna, a dança contemporânea opera uma ruptura epistemológica que pretende

que o corpo, e sobretudo o corpo em movimento, seja ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber. A partir do que uma outra percepção do mundo pode emergir e, principalmente, uma nova maneira de sentir e criar (Louppe, 2004, p. 13).

Esta herança da dança moderna, no sentido de convocar o corpo como referência do trabalho artístico, esteve presente não apenas no combate ao virtuosismo característico da estética clássica, mas, principalmente, na busca pelo “movimento de origem”, aquele do qual partiria o movimento que se prolongaria como onda ressonante para o resto do corpo e que seria a base da criação em dança. Sobre isso, vimos como Isadora Duncan, uma crítica atroz do balé clássico, defendia que a região do plexo solar era o irradiador do movimento. Já para Graham, que criou uma técnica de trabalho corporal muito divulgada até hoje, o tronco funciona como centro motor, e a região pélvica, como ponto de apoio para todos os movimentos (Garaudy, 1980).

Duncan e Graham são apenas dois exemplos de uma tendência da modernidade em dança que, na busca por esse “movimento inicial”, promoveu um novo olhar sobre o corpo em movimento, em relação ao qual algo se destaca: as regiões eleitas como fonte do movimento não são aquelas enfatizadas tanto na dança clássica quanto no próprio cotidiano gestual dos corpos. Nestes dois contextos, geralmente, a cabeça (incluindo aí o rosto e sua expressividade), as mãos, os braços e as pernas, recebem ênfase ou são consideradas regiões de maior importância. Ao recusar destacar tais regiões, a dança moderna não priorizou as regiões do corpo que coadunam com a lógica discursiva de poder, de controle e de manipulação (Louppe, 2004). Se considerarmos a funcionalidade dos corpos em seu atravessamento social, constatamos que os braços e as mãos são responsáveis pela manipulação dos objetos, as pernas têm a função de deslocamento e a cabeça é o emblema máximo de controle, seja pela primazia do olhar ou por ser considerada, na cultura ocidental, a sede da razão.

A dança, então, ao investigar outras origens para o movimento, que não reproduzem esta lógica da funcionalidade sustentada por relações de poder e controle social, promoveu uma ruptura paradigmática em relação ao corpo em movimento, pois

chamou a atenção para as zonas não sêmicas do *homo sapiens*, ou seja, para as zonas que não controlam um discurso. Acontece que estas zonas são também superfícies ou partes do corpo desprovidas ou privadas das faculdades de intervenção, incapazes de manipulação (ventre, tórax, costas, nuca, ombros). (Louppe, 2004, p.65)

Não significa, por outro lado, que esta perspectiva objetive uma completa negação ou abandono dessas zonas de primazia na rede discursiva, mas um desvio capaz de promover uma quebra dessa espécie de hierarquização anatômica. Assim, a dança moderna se apresenta como prática subversiva, anunciando uma nova abordagem do corpo.

Na dança contemporânea, esta nova perspectiva de corpo se estrutura de modo contundente e particular: para além de eleger uma zona do corpo – ainda que não sêmica, como propôs a dança moderna –, busca-se que este se potencialize por completo como fonte do gesto, transformando-se num “órgão tátil, no qual cada sinuosidade possui a sensibilidade da falange mais sensível ou dos lábios mais atentos” (Louppe, 2004, p.122). Assim, como herdeira dos modernos, ao romper com o modelo de corpo-objeto-máquina da dança clássica e anunciar uma libertação do corpo, a dança contemporânea apresenta

uma questão incontornável. Ela propõe reinventar o corpo que dança, tendo como fundamento não uma certeza do que seja o corpo, mas a questão: “que corpo?”. Segundo Louppe (2004), esta questão

nos liberta da presença de um corpo absoluto, universal e unívoco, um verdadeiro fantasma conceitual, cuja visão essencialista permanece em algumas obras que têm a dança como objeto. Todo o sentido da dança contemporânea consiste, pelo contrário, em se livrar do fantasma de um corpo de origem, entendendo em que medida o trabalho da dança implica uma longa procura do que poderia ser um devir-corpo. (p. 75)

Se não há uma concepção única acerca do corpo, que oriente uma resposta para esta questão, na busca por compreender as implicações desse novo posicionamento em relação ao corpo na dança contemporânea, buscamos balizar a presente investigação não apenas num ponto de vista teórico acerca do corpo em movimento, mas também naquilo que surgiu da experiência de corpo por meio da dança, a qual já havíamos mencionado na introdução desta tese.

Em meio a diferentes assuntos que se destacaram nas experiências com a dança contemporânea, fazendo-se presentes no diário de campo, *o espaço* foi um elemento que se tornou rapidamente uma questão orientadora para pensar o corpo. Consideremos ainda que, quando expusemos a proposta da dança em sua abordagem das “zonas” de onde partem o movimento, já havia ali também a indicação de alguma referência à noção de espaço. Obviamente não é possível considerar qualquer prática em dança que exclua aspectos tais como interno, externo, dentro, fora, horizontalidade, verticalidade, transversalidade, distância, aproximação, dentre outros. Estes não são temas exclusivos da dança; são noções de espaço, incorporadas ao pensamento e ao discurso no cotidiano, que se referem à localização do sujeito no mundo, envolvendo diretamente experiências relacionais, visto que algo se posiciona ou se localiza sempre em relação a outra coisa. Nas artes do movimento, contudo, o espaço é um tema fundamental, recorrente, que permite adentrar em um campo vasto de investigação, relativo à compreensão do corpo.

O “Grupo de Pesquisa Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade”²⁶, criado pela artista e docente Ana Carolina Mundim, foi, no contexto de nossa investigação, o

²⁶ Este grupo teve início em 2010, no Instituto de Arte da Universidade Federal de Uberlândia/MG, e continua suas atividades na Universidade Federal do Ceará desde 2016. Ele se sustenta numa proposta interdisciplinar, envolvendo professores e alunos de diferentes áreas (Dança, Teatro, Música, Física, Arquitetura, Psicologia, etc.) na pesquisa de processos de Improvisação e Composição em Tempo Real na criação em dança contemporânea. Na época de

berço fomentador das reflexões sobre o espaço no âmbito da dança. Recordo-me de que, durante o período de participação nesse grupo, experimentei uma espécie de suspensão das minhas definições tácitas sobre o espaço, pois elas eram, recorrentemente, colocadas à prova nos processos criativos e nas discussões teóricas do grupo. Por fim, já não podia definir o que era isso a que chamamos “espaço”, e surgiram várias questões: corpo é espaço? Espaço tem corpo? Como se cria espaço? Existe distinção entre corpo e espaço? Estas foram algumas perguntas gestadas durante o contato com o grupo de pesquisa e que se tornaram marcas de um processo de desmonte conceitual.

Posteriormente, tais perguntas foram reacendidas por duas experiências, ambas descritas no “Diário de campo”, do qual extraí alguns excertos apresentados a seguir. A primeira aconteceu em uma das aulas da disciplina “Dança contemporânea II”, do curso de graduação em dança da UFU que eu cursava como “ouvinte-participante”²⁷. Eis um trecho desta experiência:

no estudo em duplas que nos foi proposto: na primeira aula, apenas estudar uma frase de movimento pronta; na segunda aula, incrementar a frase de acordo com o desejo da dupla e, hoje, continuar essa “personalização” do movimento sugerido. Minha dupla e eu construímos uma relação aberta e segura, desde o primeiro dia, o que deixou o trabalho bem divertido e empolgante. . . . A nós, a sequência dada parecia convidar a alguns movimentos de braço e foi o que desenvolvemos na aula passada, mas nosso gesto estava sem vitalidade, sem presença. Hoje, algo aconteceu e imprimiu uma diferença. 1) penso que já não havia tanta preocupação com a memória, pois já conhecíamos bem a proposta; 2) nos foi sugerido pelo músico²⁸ a inserção de um som durante a realização de alguns movimentos. . . . Acabei descobrindo outro som . . . espécie de final de suspiro, quando empurramos o ar para fora, numa expiração forte com sonorização da vogal “A”. Gostamos tanto da experiência que minha dupla sugeriu que incorporássemos outro som que eu fazia espontaneamente enquanto estudávamos nosso trabalho. Na verdade, eu não havia percebido que emitia esses sons, mas nos pareceu muito coerente incorporá-los, já que naturalmente surgiram como parte do gesto. Também, numa espécie de expiração, emitíamos um som de “xiiiiiii...”, enquanto executávamos um breve giro para deslocamento. Para mim, estes sons, somados a um estudo do movimento dos braços (começamos a acionar a frente e não apenas as costas), gerou uma energia

minha participação, a produção do grupo abarcava reuniões semanais para estudo teórico-prático e promovia projetos de extensão em escolas, publicação de artigos, residências artísticas e produção de espetáculos.

²⁷ “Aluno ouvinte” é o termo usual para se referir aos alunos que acompanham disciplinas específicas sem a efetivação da matrícula no curso universitário, porém, no caso de uma disciplina de dança, optamos por utilizar a expressão “ouvinte-participante”, visto que apenas “ouvir” uma aula de dança não nos parece muito adequado a este contexto. Minha participação na disciplina não se restringiu à observação das aulas; atuei normalmente como aluna, apenas isenta das atividades avaliativas, estas obrigatórias para os alunos regulares.

²⁸ Nesta disciplina, um músico, técnico do curso, acompanhava todas as aulas, criando o som ao vivo. Esse músico tinha também experiência em dança contemporânea e participava ativamente dos processos criativos do grupo e das discussões após os exercícios realizados nas aulas.

impressionante. Senti que, desta vez, eu me projetava para “fora”, com vitalidade, força e foi muito divertido. Me senti dançando, me deu ânimo, de tal modo que nos intervalos sentia vontade de me mover . . . Foi algo encorajador e gostoso! Percebi que ganhei espaço no meu corpo e, ao mesmo tempo, habitei o espaço geral. (“Diário de campo”, agosto de 2016)²⁹

Dessa aula em específico, saí com uma forte sensação de estar maior e mais larga, o que não implicava, em nenhum momento, uma sensação de peso. Era uma espécie de expansão, aspecto que vinha, inclusive, sendo trabalhado em exercícios das aulas anteriores: como expandir o fluxo do movimento, ao invés de encolhê-lo? Na tentativa de apreender essa dinâmica da expansão-encolhimento, antes desta prática apresentada no relato anterior, rascunhei na época duas imagens³⁰. Numa primeira, registrei um fluxo em forma circular, indicando uma força que é puxada para o interior, como encolhimento. Já na segunda imagem surgiu um vetor que se estendia para além dessa forma circular, *como se puxasse para fora*, e não para o interior do círculo, expandindo-se. Esta noção de “fora de algo” também apareceu no relato, quando afirmo ter sido “projetada para fora”, porém, nesta ocasião da prática descrita, “expandir” já não era mais somente uma ideia, transformara-se numa experiência. Nesse contexto, considero a importância de ter passado pelo registro da imagem que atuou como uma espécie de intermediário entre a ideia e a experiência do corpo – algo que será discutido em capítulo posterior, no momento em que abordarmos a questão do imaginário na dança.

Passemos à segunda experiência, que aconteceu no Museu Universitário de Arte – MUnA – da cidade de Uberlândia, onde foi realizado, durante dois dias, um *wokshop* de dança e fotografia, coordenado pelas artistas Patrícia Chavarelli e Luciana Arslan. O objetivo do *workshop* era propiciar o trabalho de criação em dança, a partir da relação com as obras de arte expostas no MUnA. O processo criativo seria fotografado e também serviria como elemento de criação, em um segundo momento da atividade.

Na ocasião, estavam expostos três trabalhos no museu: duas exposições fotográficas e uma instalação. A proposta era a de vermos os três e escolhermos aquele trabalho com o qual estabelecêssemos algum tipo de contato, para, então, criar frases de

²⁹ Este relato possibilita a reflexão de uma série de temáticas no campo da dança, tais como: o registro da memória e sua relação com o registro da sensorialidade; a inserção e a função do som; a produção em coletivo; a presença cênica; etc. Contudo, nosso objetivo nessa seção nos conduzirá especificamente ao destaque da questão do espaço.

³⁰ Ver ao final do texto: rabisco 1, ANEXO A.

movimento a partir dessas ressonâncias. Fui tomada por uma inquietação, ao me deparar com a exposição “Linhas de fuga”, de Emiliano Freitas. Neste trabalho:

o artista construiu um ambiente através de fita isolante pregada na parede. Trabalhando com a noção de linha de fuga, conseguiu produzir profundidades e espaços que me remeteram a prédios e casas de uma cidade. Esta exposição me provocou. No primeiro instante que entrei no ambiente, tive a sensação de compressão, de espaço apertado, logo a ideia de cidade, marcada por retas, linhas, repetição, barulho, me veio à mente. (“Diário de campo”, setembro de 2016)

Além de mim, outros quatro colegas também se interessaram pela instalação, e formamos um pequeno grupo de trabalho. Dentro da proposta geral da atividade, foi sugerido que utilizássemos a fotografia para registrar as frases de movimento elaboradas pelos pequenos grupos que se organizaram em torno de cada exposição. A ideia era de que, no segundo dia do *workshop*, os grupos que produziram com base em diferentes exposições trocassem as fotos e continuassem seu processo criativo a partir das fotografias dos colegas, e não mais da exposição eleita originalmente. A inserção da fotografia, o ambiente do museu, a formação do grupo, dentre outras variáveis, compuseram a experiência que, a princípio, foi estimulante, porém, no fim, transformou-se em desconforto:

Saí com vontade de ter dançado, mas sem ter conseguido. Entendo que experimentamos, mais uma vez, a dificuldade de estabelecer uma comunicação em grupo; por outro lado, por mais que meu desejo não fosse apenas “posar para a foto” (e não ter conseguido estabelecer outra proposta para o grupo que fosse diferente desta), acredito que este processo já foi uma interferência do próprio espaço, da exposição em nós. (Re)produzimos poses herméticas que seguiam as linhas construídas na parede, formas geométricas, estanques, na maior parte do tempo. No início, pensamos em utilizar a ideia da máquina em funcionamento, seguindo as linhas. Parece que esta máquina “parou”, ficamos inertes, imersos naquele ambiente que provocou rigidez, virtuosismo, estagnação. Algo aconteceu ali e em nós. Tenho a impressão de que ocupamos o lugar, a partir do modo pelo qual fomos ocupados por ele. (“Diário de campo”, setembro de 2016)

Esta experiência, conforme descrito, foi incômoda. A despeito da riqueza dos repertórios individuais, com pessoas que tinham experiências desde o balé clássico às danças urbanas e ao jazz, nosso encontro na composição de um grupo pareceu destacar a dificuldade em estabelecer uma conexão coletiva no trabalho. Não é sem razão que, já no início do processo criativo da turma, o ruído, as interferências, a sintonia foram se configurando como temáticas de trabalho, posto que correspondiam à experiência grupal.

Entretanto, apesar desta característica, nesse dia de atividade no MUnA, havia algo mais que atravessou a experiência.

Meu relato indica que, muito embora diversos tivessem sido os atravessamentos, um foi especial nesta ocasião: a interferência e a relação com a exposição de Emiliano, que convocava diretamente à criação de espaços. Desde o início, o grupo enfatizou como a exposição imprimiu quase instantaneamente sensações, imagens e ideias. Em mim, conforme descrevi, a noção de cidade, mais precisamente de metrópole, invadiu-me: prédios, ruas, esquinas, cotidiano do trabalho, compressão, somaram-se à máquina, ao barulho e a outros elementos trazidos pelos colegas enquanto criávamos. Entretanto, somente após encerrar o processo e sair tentando significar a experiência e compreender meu incômodo é que me ocorreu que “ocupamos o lugar, a partir do modo pelo qual fomos ocupados por ele”. Mas como compreender isto de ser ocupado pelo espaço?

Ambos os relatos convidam a pensar sobre o que vem a ser o que chamamos de espaço e sua relação com o corpo. No caso das duas experiências mencionadas, fica sugerido um aspecto fundamental: na esfera da dança contemporânea, a noção de espaço não coincide exatamente com a noção de lugar, isto é, com o espaço concreto em sua fisicalidade.

Para Godard (1994), que é analista do movimento, o espaço constitui o tema central, o elo de suas pesquisas. No seu trabalho de reabilitação com pessoas que perderam a capacidade de movimento de algum membro, ele se refere ao corpo como “zonas de espaço” das quais é retirada a percepção, o que repercute em toda a ação do sujeito no mundo. O autor não utiliza a expressão “regiões do corpo”, mas “zonas de espaço”, o que comporta uma diferença significativa, pois denota uma compreensão particular sobre o assunto. Em sua perspectiva, o espaço não deve ser circunscrito como espaço objetivo, mas como aquele construído por cada um:

se trata de um espaço de ação, o corpo tomado de imediato num espaço imaginário dinâmico. Essa relação com o espaço constrói um esquema postural de cada um, que serve de pano de fundo ao conjunto das coordenações, das percepções, ou seja, da expressividade. (Godard, 2010, p.8)

Assim, é incompatível abordar um corpo separado do espaço, já que “a primeira fase de qualquer percepção e de qualquer gesto consiste na tomada de referências no espaço” (Godard, 2010, p.4).

Compreendendo, então, que o gesto e a percepção se fundam nessa relação com o espaço, mas esse não é um lugar objetivo, no que consistiria esse espaço? Godard fornece pistas, afirmando que é “espaço de ação”, “imaginário e dinâmico”. Em direção semelhante, Louppe (2004) afirma que o espaço pode ser entendido como “uma força constituinte”, sendo ele “consustancial ao corpo” (p. 178). Ele não se limita às categorias de localização ou deslocamento (direção, planos, orientação, distância, etc.), mas “trata-se de um espaço que o corpo encara como um outro corpo, um espaço como parceiro, onde o corpo, se souber dominar os seus estados tensionais, pode inventar consistências e ‘esculpi-las’ ” (p. 179).

É a partir dessa noção de espaço que localizamos a perspectiva da dança contemporânea:

A dança contemporânea, contrariamente às artes clássicas de representação, não reproduz as espacialidades. Ela as produz. Os corpos não se organizam em forma de círculo ou de triângulo: eles são o círculo, eles são o próprio ângulo que corta uma diagonal O corpo contemporâneo é o agente do seu próprio espaço: relação recíproca, como sempre, e que envolve o conjunto de parâmetros do movimento. (Louppe, 2004, pp.185-186)

Trata-se de uma perspectiva envolvendo o corpo em movimento que o concebe, simultaneamente, como espaço em si e como construtor de espaço, a partir das relações que estabelece. É diferente da noção de representar um espaço, pois refere-se a uma experiência de ser espaço que problematiza as concepções comuns de dentro e fora, passivo e ativo, sujeito e objeto. Mas como seria pensar um “fora” do corpo que dança, se não se trata de um espaço objetivo? Como pensar a questão de sujeito e objeto, se não parece simples responder quem é habitado e quem habita, já que também se é espaço?

Gil (2004) apresenta um conceito que auxilia no desdobramento dessas questões, tendo em seu horizonte a perspectiva da dança. Ele postula a existência de um *espaço do corpo* que seria responsável por ampliar os limites do próprio corpo para além da pele, por prolongar o corpo, excedendo seus contornos possíveis. Esse espaço está presente na experiência de todos os humanos e não corresponde ao que poderia ser considerado o contexto no qual o sujeito está inserido – diz respeito, na realidade, a um conhecimento imediato, isto é, sem mediação, que se estende para além do corpo físico:

De fato, é a primeira prótese natural do corpo: dá-se a si próprio prolongamentos no espaço, de tal modo que se forma um novo corpo – virtual, mas pronto a atualizar-se e a deixar que gestos nele se atualizem. Consideremos o simples fato de conduzir um

automóvel: se podemos passar entre dois muros sem os tocar, ou virar à esquerda sem roçar a calçada, é porque o nosso corpo desposa o espaço e os contornos do carro. É assim que calculamos as distâncias como se elas se referissem ao nosso corpo (na parte da frente do carro que corre o risco de tocar a calçada). (Gil, 2004, p. 48)

É nesse sentido que se torna possível afirmar que o espaço do corpo está para além dos contornos da pele. Ele se refere a uma expansão do corpo que desposa todo o espaço. Importante reconhecer que este conceito de Gil não se confunde com a noção de *cinesfera* (ou *Kinesfera*) apresentada por Laban, bastante conhecida na dança. O conceito labaniano diz respeito ao alcance dos movimentos do corpo, “é a esfera dentro da qual acontece o movimento. É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com o qual ele se move é a esfera pessoal do movimento” (Rengel, 2003), enquanto o “espaço do corpo”, proposto por Gil, é compreendido como um espaço virtual, irrestrito aos limites do movimento, visto que os ultrapassa, constituindo uma espécie de “prótese natural do corpo”. Nas palavras do filósofo português, é quando “o espaço do corpo é o corpo tornado espaço” (Gil, 2004, p. 18). O corpo é tornado espaço, na medida em que já não está circunscrito aos seus próprios contornos; logo, trata-se nitidamente de uma abordagem do corpo que não o reduz ao corpo da anatomia. Conforme afirma Louppe (2004):

A anatomia humana e mesmo as funções elementares do corpo foram revisitadas e, por vezes, destacadas ou deslocadas pela dança contemporânea, a fim de convocar, além das formas admitidas e reconhecíveis, todos os outros corpos possíveis, corpos poéticos, susceptíveis de transformar o mundo através da transformação da sua própria matéria. (p. 66)

Por meio da dança, então, o corpo é por inteiro transformado num “órgão tátil” (Louppe, 2004, p.122), ao qual já havíamos nos referido. Desse modo, se, por um lado, a noção de espaço do corpo remete a algo inerente à experiência de todos os seres humanos, por outro, existem especificidades em relação ao corpo do bailarino. O espaço do corpo do bailarino opera um tipo de “secreção” ou “reversão”, na qual o interior do corpo se dirige para o exterior:

Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura própria da do espaço interno. O corpo do bailarino já não tem de se deslocar como um objeto num espaço exterior, mas desdobra doravante os seus movimentos como se estes atravessassem um corpo (o seu meio natural). (Gil, 2004, p. 49)

O trabalho de Yvonne Rainer, denominado *Trio A*³¹, é um exemplo disso:

Trio A compõe-se de uma série de sequências de movimentos neutros, todos aparentemente muito simples, todos executados com a mesma velocidade, como se a mudança de uma frase para a outra, visível mas não sendo marcada por uma diferença de energia, não se tivesse efetuado. Aqui reside sem dúvida um dos efeitos mais estranhos da peça: eis um corpo que se abaixa, levanta, vira, torce, desloca como um corpo qualquer e, todavia os seus gestos estão longe de ser triviais. Tudo é banal e tudo é estranho. (Gil, 2004, p.159)

Esta obra contém uma intensa marca disruptiva. Ela não apresenta um ápice, não parece ter uma intenção, a não ser somente a movimentação, com gestos aparentemente triviais; porém, compreendemos que ela abre um campo de sentidos, sem a possibilidade imediata de um significado, capaz de ocasionar um estado de transe. No corpo da bailarina, apesar dos gestos aparentemente corriqueiros, numa também aparente constância temporal e de esforço, não reconhecemos, como se poderia supor, um corpo que se move como um autômato ou colado aos gestos cotidianos. Por outro lado, está bem distante do corpo virtuoso do balé clássico. É criado outro “estado de corpo”, um corpo transformado num “órgão tátil”, aberto ao mundo que se secreta, que cria espaços.

Evidencia-se, neste contexto, que o corpo do bailarino, enquanto “espaço do corpo” criado no movimento, secretado, não permite que o abordemos a partir de uma diferenciação radical entre interno e externo ao corpo. O espaço do corpo não é um espaço interior, portanto, subjetivo, mas também não é o espaço externo e objetivo, como se o corpo ocupasse um meio. É, como denomina Gil (2004), um “espaço paradoxal”, no qual “o espaço interior é coextensivo ao espaço exterior” (p.50).

A dança, portanto, possibilita a expansão do corpo quando este é transformado em espaço. Tal transformação, por sua vez, imprime modificações no próprio lugar onde se encontra o bailarino, que, por meio do seu corpo e da relação com outros corpos-espaços, também cria espaços perceptíveis ao dançar:

em dança contemporânea, mesmo durante sessões improvisadas, é possível ver esse espaço emergir, agitar-se, esculpir-se de um corpo a outro. Não importa se a proposta opta pela convergência dos movimentos ou pela dissociação; existe sempre uma relação conjuntiva que faz o espaço existir e dançar entre os corpos. (Louppe, 2004, p.191)

³¹ Uma filmagem de parte de *Trio A*, executado por Rainer, pode ser acessada através do *link*: <https://www.dailymotion.com/video/x2lr1k7>

Ao assistirmos a um espetáculo, é possível perceber que, mesmo quando há apenas um bailarino, o palco pode ser percebido como imenso ou como extremamente apertado, embora, objetivamente, nada se altere em relação ao espaço físico. Um palco pode ficar cheio ou vazio da presença do bailarino, pois o espaço do corpo tem profundidade, ele se amplia, alterando a percepção do espaço como um todo, dilatando-o, reduzindo-o. O espaço se expande ou encolhe, a partir da relação construída pelos corpos em movimento, e estes não remetem apenas ao corpo de um em relação a outro bailarino também presente na cena, mas, como visto, o próprio espaço pode se estabelecer como esse outro corpo. O espaço – bem como o tempo³² – é aspecto plástico, flexível na dança, e é por ela criado.

Tal ponto de vista nos permite considerar que a experiência da dança promove uma espécie de libertação da noção de espaço. O corpo já não está no espaço, ele é espaço, não se trata de ocupar um lugar, e sim de construir um espaço de existência, sempre mutável, pois,

nessa fábrica de espacialidade, o bailarino não encontrará seu lugar. Nômade, mesmo no imaginário, compete-lhe construir, a partir de seu corpo, as formas locais que decide habitar. Uma maneira de nos lembrar que as relações espaciais serão sempre tributárias da nossa própria atividade e reflexão enquanto corpos-sujeitos. (Louppe, 2004, p.207)

As formas e os espaços construídos pelo bailarino serão sempre provisórios, pois o movimento, que tem origem no próprio corpo, segue ininterrupto e atravessa esse corpo-pele, criando um outro corpo num espaço paradoxal. Nesse sentido, o corpo do bailarino se torna uma espécie de banda ou anel de *Moebius*³³, no qual avesso e direito se encontram (Gil, 2004). Na verdade, não sendo restrito à anatomia, nem às teorizações que o

³² O tempo é também um elemento muito importante de pesquisa em dança contemporânea. Apenas a título de exemplo, podemos citar Cunningham e Lesschaeve (2014) para quem este aspecto se configurou como tema e elemento de sua pesquisa de movimento e processo criativo, bem como Laban (1978), que elegeu o tempo – ao lado do espaço, do fluxo e do peso – como um dos quatro fatores constitutivos do movimento. Contudo, em nossa pesquisa, este aspecto não se destacou na experiência vivida com a dança contemporânea. Portanto, não será tomado como elemento de discussão.

³³ A banda, fita ou anel de *Moebius* – ou *Möbius* – é uma figura matemática criada por Ferdinand Möbius, a partir de seus estudos de topologia. A figura se caracteriza como uma superfície não orientável (Hönig, 1985) que pode ser obtida colando-se duas extremidades de uma tira de papel, depois de torcer uma delas, formando um anel semelhante a um 8. Aqui, a banda de *Moebius* foi evocada por Gil, porém, no âmbito da psicanálise, ela é também conhecida, haja vista que corresponde à topologia lacaniana, sendo utilizada para abordar a estrutura do sujeito do inconsciente, permitindo “referendar alguns conceitos: (a) a questão do significante; (b) o corte; (c) a relação significante/significado; (d) a repetição” (Monteiro, 2014, p. 133).

circunscrevem num espaço de contornos rígidos que marcam um dentro ou fora, o corpo é por inteiro um “corpo paradoxal”: é pele, é víscera, é contorno, é abertura, é espaço em construção incessante.

A imagem do anel de *Moebius* serve como emblema dessa condição paradoxal do corpo e se apresenta como referência para pensarmos nas duas experiências de dança relatadas no início deste capítulo. Foi enfatizada, no primeiro relato, uma espécie de projeção para “fora”: “Senti que, desta vez, eu me projetava para ‘fora’, com vitalidade” (“Diário de campo”, 2016). Esta noção da projeção para fora, apresentada entre aspas, que também evocou as noções de expansão e prolongamento, não remete a uma cisão, em termos de fora e dentro. O mesmo se revela no segundo relato, no qual se destaca o outro lado da mesma moeda, isto é, algo do espaço produzido pela exposição do artista é que adentra, provocando interferências nos corpos dançantes. Trata-se de compreender o corpo e as fronteiras que nos constituem, não como espaços herméticos, mas como espaços coextensivos entre si e preenchidos por tensões e forças.

Desse modo, a dança contemporânea, ao propor uma reinvenção do corpo, apresenta uma proposta de corpo que o coloca sob outro ponto de vista: ele deixa de ser um instrumento que deve ser dominado, e o interesse se volta para a sua relação estética e política (Godard, 2010). O corpo, tal como o apreendemos a partir da dança contemporânea, não é o corpo anatômico, nem é sinônimo de lugar, enquanto fisicalidade. Assim, não pode ser confundido com os limites da pele ou mesmo pelo alcance dos movimentos. É um espaço virtual, “imaginário dinâmico” (Godard, 2010), construído a partir da historicidade, num território de fantasias e imagens, e reatualizado a cada movimento, a cada gesto, a cada palavra, a cada contato. O corpo é, pois, paradoxal, é espaço construído pelas relações que estabelecemos com outros corpos-espacos. Nisto vimos implicada a questão da Alteridade, sobre a qual se baliza a psicanálise, conforme veremos a seguir.

CAPÍTULO II – CORPOS FALANTES

*Adoecer de nós a Natureza:
- Botar aflição nas pedras
(Como fez Rodin).
(Barros, 2000, p. 19)*

O corpo é um assunto que interessa à psicanálise. Conforme mencionado na introdução desta tese, somente na última década, o tema conduziu à produção de vários trabalhos no meio psicanalítico, sobretudo, direcionados à discussão de questões ditas contemporâneas, como, por exemplo, os fenômenos de automutilação, a *body art*, as modificações corporais ligadas à estética, os novos sentidos para as inscrições corporais tais como tatuagens e *piercings*, dentre outras. Na atualidade, “o corpo está em alta! Alta cotação, alta produção, alto investimento... alta frustração” (Fernandes, 2003, p. 13), e isto convoca a escuta dos psicanalistas.

Contextualizar a discussão psicanalítica sobre o corpo na atualidade não significa, entretanto, que seja este um tema novo para a psicanálise. Pelo contrário, o corpo participa de seu horizonte investigativo desde Freud, quando este, ao reconhecer como os sintomas corporais da histeria desafiavam a perspectiva médica do corpo anatômico, foi conduzido à descoberta de um corpo tomado pela linguagem, de tal maneira que, junto com a inauguração da psicanálise, inaugurou-se também uma concepção particular sobre o corpo. Assim, ao distanciar-se dos referenciais biológicos, a psicanálise precisou estabelecer referenciais próprios, que implicavam atravessar a noção de corpo como um dado, principalmente “o corpo biológico como um dado essencial, sob a pena de se constituir como uma biologia de segunda mão” (Garcia-Roza, 1990, p. 18). Em razão disso, mais do que promover um desvio do natural, essa operação de desconstrução do corpo, promovida pela psicanálise, fundou um ponto de vista singular sobre o assunto.

Por outro lado, afirmar que o corpo não é uma problemática nova para a psicanálise, não implica também excluir que, na atualidade, ele se apresente com novas imagens para a velha dimensão do sofrimento humano (Fernandes, 2003), reinventando a relação do sujeito com o seu corpo no laço social, o que, por sua vez, convoca o campo psicanalítico à reflexão. Pois, se o corpo nunca lhe foi um assunto alheio, também nunca deixou de lhe suscitar questões. Assim, é importante ressaltar que, do lado da psicanálise, não obteremos uma conceituação precisa que ouse responder “o que é o corpo”. Freud,

longe de solucionar as questões impostas ao sujeito por sua peculiar condição de ser falante, o que fez foi estabelecer novos parâmetros para a compreensão do corpo, o qual permanece, ao longo do desenvolvimento da psicanálise, como ponto aberto à discussão.

De partida, devemos considerar que a problemática central, ao redor da qual orbitam as discussões sobre o corpo, envolve o fato de que “O Corpo” não existe, na medida em que não se trata de um sinônimo de organismo – um dado essencial, como mencionamos –, mas é produto de relações, mais especificamente, de relações discursivas, fundadas no laço social. Isto quer dizer que o corpo não existe como entidade *a priori*, afirmação sustentada de modo consensual na psicanálise, mas que se desdobra em diferentes perspectivas. Sobre isso, Lindenmeyer (2012) afirma que o corpo é objeto de inúmeras divergências teóricas na psicanálise, havendo mesmo uma “inflação de noções” (p. 342) que apontam para um distanciamento da proposta freudiana, não raras vezes, relançando a questão do corpo sobre a biologia. Por outro lado, também é possível considerar que, mesmo dentre aqueles que permanecem orientados pela proposta freudiana, isto é, pela descoberta de um corpo que se constitui pela via da sexualidade e da linguagem, uma teorização unívoca em relação ao corpo seria improvável.

Nesse sentido, com o intuito de abordar o estatuto do corpo no domínio da psicanálise, visando a, posteriormente, construir um diálogo com a dança contemporânea e tratar o tema da ressonância entre corpos, devemos considerar a complexidade do pensamento psicanalítico e suas peculiaridades em relação à teorização do corpo, o que envolve estabelecer algumas delimitações. Portanto, limitar-nos-emos a discutir a questão do corpo com base no que foi apreendido a partir de algumas contribuições – principalmente, do pensamento de Freud, Lacan e Dolto –, que sustentam, cada um a seu modo, o ponto de vista original da psicanálise sobre o corpo. Sobre este, se argumentamos no capítulo precedente que a dança contemporânea operou em seu campo uma ruptura epistemológica, o mesmo podemos dizer da psicanálise. Em relação ao pensamento médico e científico de sua época, a proposta psicanalítica acerca do corpo é subversiva e inovadora. É o que nos propomos a apresentar a seguir.

2.1 O corpo erógeno: sexualidade e linguagem

Ainda que Freud não tenha tido como objetivo estabelecer uma formalização teórica específica sobre o corpo, apresentou, ao longo de seu pensamento, referências que

fornece uma espécie de cartografia do corpo, na qual se destacam as dimensões da sexualidade e da linguagem, abordadas, nesta seção, a partir das ideias de Freud e das contribuições de Lacan, respectivamente.

O marco inicial da inauguração de uma nova compreensão do corpo, que coincide com a inauguração da própria psicanálise, foi o estudo dos sintomas conversivos das histéricas. Em um de seus primeiros trabalhos sobre a histeria, denominado “Algumas considerações para o estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas”, Freud (1893[1888-1893]/1990), ainda muito próximo do campo da neurologia, ao analisar as paralisias motoras nas histéricas, constatou que as partes paralisadas não correspondiam à anatomia do sistema nervoso. Apontou que, apesar de existir uma única anatomia cerebral, a sintomatologia da histeria se comportava como se a desconhecesse completamente.

Ela toma os órgãos pelo sentido comum, popular, dos nomes que eles têm: a perna é a perna até sua inserção no quadril, o braço é o membro superior tal como aparece visível sob a roupa. Não há motivo para acrescentar à paralisia do braço a paralisia da face. Um histérico que não consegue falar não tem motivo para esquecer que compreende a fala, de vez que a afasia motora e a surdez para a palavra não estão correlacionadas entre si na concepção popular, e assim por diante. . . . Portanto, na paralisia histérica, a lesão será uma modificação da concepção, da ideia de braço, por exemplo. (Freud, 1893[1888-1893]/1990, pp. 240-241)

O que Freud observa e se configura como uma descoberta central, já no início de seu trabalho clínico, é que o corpo revelado pela histeria não coincide com o corpo anatômico. A lesão não é no braço anatômico, mas na representação do braço. As manifestações corporais sintomáticas da histeria permitiram a Freud considerar, nessa direção, que o sintoma, visto que não respeitava a anatomia clínica, já não podia ser compreendido em relação à fisiologia, mas a uma “anatomia fantasmática” (Fortes, 2012) regida pela sexualidade, no caso do ser falante. Nas palavras de Freud (1923[1922]/1976):

Quanto mais cuidadosamente a procura era feita, mais extensa parecia ser a rede de impressões etiológicamente significantes, mas retrocedendo, do mesmo modo, iam elas pela puberdade ou infância do paciente. Ao mesmo tempo, assumiam um caráter uniforme e, finalmente, tornou-se inevitável curvar-se perante a evidência e reconhecer que na raiz da formação de todo sintoma deveriam encontrar-se experiências traumáticas do início da vida sexual. Assim, um trauma sexual entrou no lugar de um trauma comum e viu-se que o último devia sua significação etiológica a uma conexão associativa ou simbólica com o primeiro, que o precedera. (pp. 295-296)

A investigação da histeria revelou a Freud que o sintoma assumia uma expressão simbólica: seria a resposta a um conflito de ordem psíquica, inconsciente, relacionado à sexualidade.

É, pois, a sexualidade o elemento que marca a singularidade do pensamento freudiano em relação aos demais estudiosos da época, que também já reconheciam a dimensão psíquica na etiologia das neuroses (Roudinesco & Plon, 2017). Freud é quem defende – não sem custos – que a sexualidade é o fator etiológico das psiconeuroses, e sustenta tal hipótese, mesmo quando, ao se ver confrontado com sua primeira teoria do trauma sexual da sedução, tem que reformulá-la.

Recordemos que, no início, entre 1895 e 1897, o trauma sexual, causa da neurose, foi interpretado por Freud como resultado da sedução real de uma criança efetuada por um adulto. No entanto, diante da falta de consistência dessa teoria, cujo pressuposto seria o de que todos os neuróticos foram vítimas de algum tipo de sedução sexual quando crianças, ela foi abandonada em 1897, tal como mostra a conhecida afirmação freudiana feita em carta a Fliess: “Eu não acredito mais em minha *neurótica*” [itálico do autor] (Freud, 1986, p. 265). Desse modo, a causa da neurose deixa de ser buscada em um acontecimento real e passa a ser sustentada em “outra cena” (Roudinesco & Plon, 2017, p. 1450).

Em “A sexualidade na etiologia das neuroses”, Freud (1896/1994), então, deixa claro que a etiologia da neurose só pode residir “nas experiências vividas de infância, as quais de novo – e exclusivamente – nas impressões concernentes à vida sexual” (p.206), e o trauma não é oriundo de uma sedução real, mas de fantasias sexuais. Essa nova teoria implicou duas importantes proposições: 1) a existência da sexualidade infantil e 2) a dimensão de uma realidade psíquica, na qual as fantasias teriam a mesma força dos acontecimentos reais na produção do sofrimento. Segundo Fulgêncio (2002), isso reorientou a própria noção de conflito sexual, pois

Freud foi obrigado a conceber o conflito, causa do sintoma, como um problema produzido no interior do psiquismo. Se antes tínhamos um conflito sexual entre um desejo adulto e um sentimento infantil, agora temos um interesse sexual interno que parece atacar o próprio paciente. (p. 40)

Assim, o abandono da teoria da sedução, além de indicar a dimensão da sexualidade infantil e da fantasia na origem do trauma, apontou para a existência “de um interesse sexual interno”, isto é, do desejo sexual como aspecto inerente à vida anímica. Ainda que o recalque opere no sentido de expelir para o inconsciente as representações ligadas à realização do desejo, um sintoma poderá ser formado como um substituto disfarçado, que se presta, mesmo que por desvios, à mesma função de realizar o desejo (Freud, 1910b/2013). A dimensão do desejo aparece, desse modo, como algo fundamental na estruturação da neurose, evidenciando como o conceito de sexualidade se mostra estendido para além do coito e das *performances* sexuais socialmente repertoriadas, dado que, na verdade, ela orquestra todo um funcionamento psíquico.

Em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (Freud, 1905/1989), encontramos as bases para compreensão do ponto de vista original da psicanálise acerca desse corpo regido pela lógica do desejo, do erotismo. Nesse célebre texto, revisado inúmeras vezes por Freud ao longo de sua obra, o autor lança alguns conceitos fundamentais da psicanálise, tais como a pulsão e a libido, além de apresentar, de modo pormenorizado, a perspectiva psicanalítica da sexualidade infantil, confrontando o moralismo de sua época, que via a infância como uma espécie de “paraíso”, absente da sexualidade, que floresceria somente na puberdade.

Apesar do impacto provocado por essas ideias, a grande contribuição desse texto freudiano não foi trazer a sexualidade, mesmo a infantil, para a discussão das patologias. Este já era um tema corrente na época de Freud, visto que “desde 1886, aparecia a cada ano, sobretudo na Alemanha, Áustria e Inglaterra, uma diversidade de livros consagrados à sexualidade em geral e à sexualidade infantil em particular” (Roudinesco & Plon, 2017, p. 1622). O verdadeiro escândalo promovido pelos “Três ensaios” foi apresentar uma nova abordagem da sexualidade, que a retirava do determinismo anatômico e a recolocava numa dinâmica psíquica (Roudinesco & Plon, 2017). À vista disso, a noção de corpo como organismo da medicina, que, do ponto de vista da sexualidade, se submeteria sempre, em primeira instância, à função reprodutiva, cedeu espaço para a noção de um corpo regido pela lógica da sexualidade, cuja função é a obtenção de prazer.

Tal função de obtenção de prazer é revelada pela sexualidade infantil, a qual indica que o corpo não corresponde à unicidade proposta pela biologia, mas se apresenta, ao contrário, de modo fragmentado, em partes, em regiões que produzem prazer. Ele é constituído por zonas erógenas dispersas, que denunciam a característica perverso-

polimorfa da sexualidade, cuja satisfação é autoerótica, sem objetos fixos (Freud, 1905/1989). Eis o corpo erógeno, “inscrito na ordem da dispersão e da anarquia, não sendo remissível ao domínio de uma totalização” (Fortes, 2012, p. 4), posto ser regido por uma economia sexual que localiza o prazer numa dimensão psíquica, na ordem do desejo, e não na ordem do instinto, isto é, da necessidade orgânica.

Tal maneira de abordar a problemática do corpo – como erógeno –, é apresentada claramente por Freud em sua teorização sobre as conversões histéricas. O sintoma histérico da cegueira é um dos exemplos que Freud (1910/1970) utiliza no texto “A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão”, para demonstrar como um órgão, nesse caso, a visão, se presta simultaneamente a uma dupla função: receber estímulos sensoriais, o que seria sua função orgânica; e também possibilitar o prazer sexual em olhar – escopofilia –, cumprindo uma função sexual. Esse atravessamento da sexualidade sobre o corpo não é exclusivo da patologia, mas inerente ao corpo do ser falante, subvertendo, dessa maneira, as funções vitais, já que, mesmo estas, estarão contaminadas pelo investimento libidinal. O mesmo órgão servirá irremediavelmente a dois senhores: às funções orgânicas, que Freud localiza, nesse momento de sua teorização, no campo das pulsões de autoconservação; e às funções sexuais, colocadas ao lado das pulsões sexuais.

Deste ponto de vista, a patologia se instaura quando o investimento libidinal no órgão atrai as defesas do ego, por despertar ideias ou representações inconciliáveis para o psiquismo – sempre relacionadas às fantasias sexuais infantis. O recalque, entrando em cena, poderá “despejar a criança com a água do banho” (Freud, 1910/1970, p. 202), pois, para impedir as ideias inconciliáveis de ordem sexual advindas da visão, ele bloqueia a capacidade de ver. O órgão fica, então, todo subjugado à função erótica, visto que ela se sobrepõe à sua função vital, porque

quando o processo de recalque falha, a pulsão sexual, até então recalcada, retorna sem piedade e aproveita a oportunidade dada para subverter o órgão. Assim, sua função vital não é mais garantida e ela passará a funcionar como em uma orgia sexual. (Lindenmeyer, 2012)

Tal é a dimensão da sexualidade no sujeito, capaz de subverter as funções vitais, o próprio organismo.

Como apontam ainda Roudinesco e Plon (2017), todo o edifício da psicanálise freudiana repousa sobre essa noção de sexualidade que

efetuiu uma verdadeira ruptura teórica (ou epistemológica) com a sexologia ao estender a noção de sexualidade a uma disposição psíquica universal, a extirpando de seu fundamento biológico, anatômico e genital para a fazer a essência mesma da atividade humana. (p. 1464)

A extensão desse conceito leva os autores a afirmarem que a sexualidade, ela mesma, acaba sendo menos importante do que todo o aparato teórico – pulsão, libido, bissexualidade – que permitirá a Freud representá-la. Talvez isso permita compreender a divergência de Jung acerca do conceito de libido, excluindo seu caráter exclusivamente sexual. Ou ainda permita supor uma das origens das críticas a Freud, denunciando uma espécie de “pansexualismo” em seu pensamento, posto que retirar a sexualidade do determinismo anatômico implicou desenraizar o conceito de suas bases tradicionais e, sem um lugar fixo, ela fica sujeita, conseqüentemente, a diversos pontos de vista. O ponto de vista freudiano, porém, é bem claro: a partir de todo aparato teórico criado, ele reorienta a discussão para a esfera psíquica, o que impôs pensá-la a partir da noção de pulsão sexual e não mais de instinto sexual, ou seja, no âmbito da necessidade, conforme desenvolveremos mais adiante.

Ao subverter a perspectiva da sexualidade determinada pela anatomia, apresentando-a na dimensão psíquica, Freud também reposiciona a questão do corpo, porque “pelo fio de prumo do imperativo insofismável da sexualidade para o sujeito foi o corpo que foi enfatizado pelo discurso freudiano, que passaria assim a regular as linhas de força do psiquismo” (Birman, 2013, p. 22). Esta é, pois, a especificidade da psicanálise freudiana acerca do corpo: ela o concebe a partir de uma economia sexual, cuja incidência da sexualidade subverte o organismo e permite surgir o corpo “positivado pelo desejo” (p. 22).

Em Freud, dessa maneira, a sexualidade é o operador teórico primevo, que funcionará para orientar a reflexão sobre o sujeito, e este, por consequência, evocará o corpo, posto que não há sexualidade sem corpo. No entanto, quando há sexualidade, o corpo já deixou de ser aquele anatômico, pois esta, no caso do ser falante, estará sempre articulada ao campo da cultura, logo, à linguagem. Tal como indica Nasio (1993), ao referir-se ao corpo na psicanálise, o psicanalista “deverá constantemente referir-se, direta

ou indiretamente, aos parâmetros que são a fala e o sexo, e assim, conceber dois estatutos do corpo: o corpo falante e o corpo sexual” (p. 38). Esses dois parâmetros vimos indicados por Freud, embora tenha sido Lacan a dedicar-se mais especificamente ao campo da linguagem, ao desenvolver sua teorização que nos permite considerar a perspectiva de um corpo construído na relação com o Outro.

É justamente essa retomada da linguagem como um parâmetro fundamental da psicanálise que consiste no então denominado “retorno à Freud”, anunciado por Lacan. O texto “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” (1953/1966) é um marco desse momento do ensino lacaniano, no qual os fundamentos da psicanálise são colocados sobre o registro do simbólico. Trata-se do relatório de Roma, cujo objetivo, segundo seu autor, era fazer um retorno aos fundamentos tomados da linguagem pela psicanálise e que haviam sido apontados por Freud, mas abandonados por seus sucessores. Conforme afirma Loffredo (1999): “É, pois, da tentação de escorregar para um cientificismo ou obscurantismo que Lacan está sistematicamente querendo livrar a descoberta freudiana” (p. 192)³⁴.

Lacan enfatiza que a psicanálise encontra sua especificidade como uma “*talking cure*”, ou seja, a fala do paciente é o único meio da cura; logo, o campo da linguagem é o domínio da psicanálise e, diante dos problemas que ela possa enfrentar, é a esse campo que o psicanalista deve se reportar em busca de iluminação, pois os conceitos fundamentais da psicanálise “não tomam seu sentido pleno senão ao se orientarem num campo da linguagem, ao se ordenarem à função da fala” (Lacan, 1953/1966, p. 122).

Para Lacan, é preciso sustentar o afastamento da medicina promovido por Freud e aproximar-se de outros domínios – dos quais ele destaca a linguística e a matemática – como guias, em busca de uma estrutura sólida que se distancie dos “intuicionismos” aos quais a psicanálise foi levada a ceder. Assim, ao voltar-se sobre as teorizações freudianas, o psicanalista francês opera uma busca pela lógica intrínseca ao pensamento freudiano, a qual se sustentará com base nas disciplinas pelas quais Lacan se interessa – sobretudo a

³⁴ Segundo a autora, esse retorno implicou, ainda, não somente “desenganchar” Freud das teorias associacionistas do século XIX, em especial, a de Stuart Mill, mas também envolveu tentar solucionar um problema que permeou o pensamento freudiano e expressou-se “com clareza na segunda tópica - o problema da referência. Isto é, como livrar a psicanálise da busca de um referente último e, portanto, da necessidade de que as palavras se remetam a objetos e a estados de coisa” (Loffredo, 1999, p. 183).

linguística, visto compreender que o campo da linguagem é o terreno próprio à psicanálise. Tal como afirma:

a descoberta de Freud é a do campo das incidências, na natureza do homem, de suas relações com a ordem simbólica, e a elevação de seu sentido até as instâncias mais radicais da simbolização no ser. Desconhecê-lo é condenar a descoberta ao esquecimento, a experiência à ruína. (Lacan, 1953/1966, p. 154)

Seu particular retorno à obra de Freud, feito a partir da dimensão da linguagem, lhe permitiu, nesse texto de 1953, destacar o modo como os sonhos, o ato falho, os chistes, os sintomas – isto é, as formações do inconsciente, segundo a proposição freudiana – apontam uma estrutura semelhante à da linguagem. Lacan (1953/1966) afirma que o sonho “tem a estrutura de uma frase”, cuja elaboração corresponde a uma “retórica” com “deslocamentos sintáticos”, “condensações semânticas”, dentre outros recursos que compõem o “discurso onírico” (p. 146). E, em relação à “Psicopatologia da vida quotidiana” (Freud, 1901/1987), Lacan (1953/1966) afirma que “todo ato falho é um discurso bem sucedido” e “no lapso é a mordaca que gira sobre a fala” (p. 147). Ele também destaca a indicação de Freud acerca do aspecto simbólico do sintoma, que, pela via da associação livre, permite traçar as trilhas para

aí referenciar nos pontos onde as formas verbais se inter cruzam os nós de sua estrutura – já que está claro que o sintoma se resolve inteiramente numa análise de linguagem, porque ele próprio é estruturado como uma linguagem, que ele é linguagem cuja fala deve ser liberada. (Lacan, 1953/1966, p. 147)³⁵

A noção de que o inconsciente é estruturado como linguagem se refere a essa compreensão de que, longe de ser caótico, o inconsciente obedece à lógica do significante, a uma estruturação como a da linguagem³⁶.

³⁵ É importante ressaltar que, nesse momento do ensino lacaniano, a ênfase no simbólico permite que seja possível abordar a ideia de uma “fala plena”, capaz de revelar a verdade do sujeito do inconsciente. Contudo, à medida que Lacan avança na formulação do real, “ocorre uma mudança na concepção da emergência da verdade: da verdade que pode ser apreendida totalmente na fala plena, passa-se à meia-verdade, à impossibilidade de dizer a verdade toda, assinalando a presença de algo do significado que é resistente ao significante” (Dias, 2006, p. 403).

³⁶ Jorge (2005) chama a atenção para que a assertiva lacaniana “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” não seja tomada “no sentido estruturalista, mas sim, no sentido psicanalítico. Trata-se, na estrutura em jogo na linguística, de uma **estrutura de exclusão do sujeito**, ao passo que, na psicanálise, de uma **estrutura de inclusão do sujeito**. Assim, tal assertiva lacaniana deve ser compreendida à luz daquela outra que afirma que ‘o inconsciente é o discurso do Outro’, na

Linguagem, para Lacan (1953/1966), não se confunde com a noção de linguagem-signo concebida “como um sinal pelo qual o emissor informa o receptor de alguma coisa por meio de um certo código” (p. 178), o que corresponderia ao sistema de comunicação dos animais, por exemplo. Pelo contrário, na linguagem propriamente dita, que se dá na esfera da experiência humana, o código não é fixo, o valor de um signo somente é dado em sua relação com os demais signos, conforme apontou Saussure³⁷. Um elemento qualquer de uma língua somente pode ser pertencente à linguagem, num contexto no qual ele se distingue dos demais elementos homólogos da língua para todos os usuários dela. Logo, conforme aponta Lacan (1953/1966), os efeitos particulares desses elementos estão intrinsecamente ligados à existência desse conjunto, que é anterior a qualquer relação com a experiência particular de um sujeito, na medida em que

era bem o verbo que estava no princípio, e vivemos em sua criação, mas é a ação de nosso espírito que continua essa criação ao renová-la sempre. E não nos podemos voltar sobre essa ação, somente nos deixar levar cada vez mais adiante por ela. (p. 150)

O verbo estava no princípio, como lei que estrutura e organiza as relações. Segundo Lacan, a “lei do homem é a lei da linguagem” (p.150), e esta afirmação se baseia tanto na psicanálise – tal como ele extrai sua compreensão acerca da estruturação do inconsciente – quanto no trabalho de Lévi-Strauss acerca das leis sociais que regem as alianças e o parentesco, apresentando a lei da interdição do incesto como fundadora da cultura. Se, de um lado, há um diálogo com a linguística, visando a abordar a ligação entre sujeito e linguagem, também há aqui outro, com a antropologia, permitindo a Lacan (1953/1966) compreender que a lei primordial, aquela que rege as alianças entre homens e permite que o reino da cultura se superponha ao reino da natureza, “é idêntica a uma ordem de linguagem” (p. 157). Essa lei primordial, cujo emblema máximo é a lei da interdição do incesto, se apoia na linguagem, tendo como suporte da função simbólica o *nome do pai*, que, desde a horda primitiva, ordena as relações e sustenta a lei, anunciando a castração. E é essa lei universal da proibição do incesto que regulamenta o encontro

qual se depreende, por um lado, a necessária referência à fala, ao discurso do sujeito, e, por outro lado, ao Outro enquanto lugar de absoluta alteridade dos significantes” [negritos do autor] (p. 79).

³⁷ “Saussure elaborou a ‘teoria do valor’, expressão pela qual é designada a sua notável contribuição ao estudo do significado, a saber, a demonstração de que a propriedade designativa da linguagem se explica antes pela inter relação recíproca das palavras do que pela referência a objetos, qualidades, ações” (Goldgrub, 2011, p. 83).

sexual entre macho e fêmea, indicando que, no caso do homem, “sua concepção, embora deva-se à união de um óvulo e um espermatozoide, não é um fato natural uma vez que se trata de um acontecimento legislado” (Lajonquière, 2002, p. 151).

Desse modo, a linguagem impõe ao homem uma perda irremediável, que, em primeira instância, se refere ao exílio do reino da natureza, cujos efeitos, na dimensão do corpo, implicam que, no caso do homem, o corpo seja algo com o qual ele não se identifique na esfera do ser, mas do ter. Isso ocorre porque, sendo ser falante, o ser está do lado do saber, identifica-se ao significante; logo, é sujeito do inconsciente, enquanto o corpo está do lado do ter (Miller, 2000). Se de um animal podemos dizer que *é UM com seu corpo*, pois seu saber é da ordem de um saber natural do corpo – o que nos permite até mesmo falar em termos de instinto, de programação biológica da espécie –, em relação ao homem, a afirmação possível é que *tem um corpo*. Corpo, cuja substância pode ser definida “apenas como aquilo que goza. Propriedade do corpo vivo, sem dúvida, mas não sabemos isso que é estar vivo, somente que um corpo, isso se goza” (Lacan, 1972/1975, p. 26).

Dizemos “*tenho uma dor de cabeça*”, “*minha pele está ressecada*”, “*meu corpo está cansado*”, “*meu braço não quer se mexer*”. Em tais assertivas, há um sujeito que usufrui de um objeto e que não se confunde com ele, e isso não significa apenas que “o ser do vivente não é Um do indivíduo, mas também, que o ser do vivente, enquanto se trata do corpo do ser falante, é o fragmento desse corpo” (Miller, 2000, p. 10). Sujeito, função abstrata da dimensão da linguagem, uma operação lógica cuja representação, sempre estranha a este e incompleta, se dá no que chamamos “eu”, que, por sua vez, não passa de uma alienação imaginária, uma ficção construída na relação com o Outro, segundo apresentaremos mais adiante. Um sujeito criado pela distância, ao mesmo tempo, abismal e redentora da linguagem, que subverte “o saber natural do corpo”. Esta foi a descoberta freudiana por meio do corpo da histeria, no qual se evidencia a recusa a obedecer ao saber natural da autoconservação e se destaca a dimensão erógena, cuja obediência é à lógica do desejo.

Esse exílio do reino da natureza implica ainda outras consequências: se o organismo – a biologia – deixa de ser o parâmetro de definição do sujeito, uma nova ordem se impõe e produz como efeito isto a que chamamos homem:

o homem é um efeito dessa emergência. Tendo feito sua emergência, a palavra ressignificou ou simplesmente significou o próprio corpo com suas faltas, assim como os objetos do mundo. O efeito imediato foi uma *desnaturalização* do corpo, das suas necessidades e dos objetos do mundo, assim como o surgimento de uma nova ordem: a *ordem simbólica*. [itálicos do autor] (Garcia-Roza, 1990, p. 16)

A partir dessa nova ordem simbólica, as noções de vida e de morte também se passam em revista e, nesse sentido, “para o corpo, é secundário que esteja morto ou vivo”, tal como afirmou Lacan (1970, p. 61), pois, por sermos seres falantes, nossa vida é duplicada para além da vida natural, bem como nossa morte (Miller, 2000), uma vez que “o que é específico ao homem é durar, não sob a forma de moléculas, mas sob a forma de significantes” (p. 14). Vivemos no nome deixado na sepultura que reafirma esse mais além da vida orgânica ali materializado, talhado na pedra, a despeito da carne que apodrece. Do mesmo modo, vivemos desde antes da concepção, nas fantasias e no desejo dos pais, dado que “a criança que nasce, antes mesmo de chegar a ser recortada no horizonte do vivo, já é objeto do desejo do Outro” (Lajonquière, 2002, p. 154).

Nessa mesma perspectiva, ainda que não haja representação para a morte, tal como nos ensinou Freud (1915/2010), podemos antecipá-la. E, nesse sentido, Lacan (1959-1960/1986) postula – por meio de uma argumentação que evoca as duas mortes criminais em Sade, mas se diferencia delas – que há também uma dupla morte: a primeira, correspondente à morte natural, e a segunda, à morte que tem a ver com o significante. Para Miller (2000), isso confere um estatuto irônico à morte, ao invés de um estatuto biológico, pois, se considerarmos que a morte à qual Freud se referia era a morte antecipada, não se trata, então, da morte biológica, mas daquela simbólica, que marca “o limite da função histórica do sujeito. O adjetivo histórico se opõe aqui à biológico” (p. 28).

A linguagem é, portanto, o reino do humano, e ela “não surge um dia, ela está lá desde o começo. É apenas do lugar da linguagem que podemos supor um mundo que lhe seja anterior, mundo dos começos, mundo verdadeiramente mítico” (Garcia-Roza, 1990, p. 20). A palavra estava lá, antes de a carne ser tecida. Fomos falados, antes mesmo de sermos paridos. E foi a palavra que, incidindo sobre a carne nos intercâmbios com o Outro, nos *deu* um corpo. Mas não nos esqueçamos que se ganha, porque já se perdeu. Perdemos esse momento mítico, tão somente fantasiado, no qual éramos Um com o Todo, plenamente satisfeitos, em nada faltantes, sem nada desejar, senhores de um gozo

absoluto, impossível. Em outros termos, a entrada na linguagem, escolha forçada para o homem (Lacan, 1957-1958/1998), lhe resulta numa falta estrutural, pois

o significante dá retroativamente essa significação à própria perda que ele gera . . . é porque o objeto encontrado toma o lugar dessa falta, sem trazer ao sujeito a satisfação ideal, que a nostalgia do objeto perdido na origem se gera para ele. (Valas, 2001, pp. 29-30)

A Coisa (*das Ding*), irrepresentável, ocupa esse lugar do primeiro objeto para sempre perdido, que, conquanto inacessível, põe em marcha a busca pelos objetos substitutivos, põe em marcha o desejo, na tentativa de mascarar esse vazio estrutural. Logo, “falar, pensar, passar pelos significantes da Lei; estes são os efeitos da falta do objeto que toma assim o lugar da Coisa (*Ding*). Somos todos náufragos resgatados do gozo que perdemos ao entrar na linguagem” (Braustein, 2007, p. 40).

Se o advento do sujeito como desejante implica a perda desse gozo sem limites do encontro impossível com a Coisa (fantasiado na cena do incesto ou da nostalgia de uma natureza perdida), somente é garantido ao sujeito um gozo menor, tratado, submetido à Lei, ou um gozo que, lançando-se além da linguagem, a ela esteja referenciado. Nesses termos, podemos, então, considerar que, se por um lado, o choque com a linguagem impõe um *a menos*, uma perda, há ainda outro efeito, que, por sua vez, é um ganho, um *a mais* que vem com o corpo. Diferentemente dos animais, os quais dissemos que são identificados ao corpo, tendo o homem um corpo, dele é possível usufruir, extrair um *plus* disso que possui. Por isso, vemos, na espécie humana, modos de lidar com o corpo – o próprio e o do outro – que lhe são exclusivos. “Se o animal enche a pança regularmente, fica muito claro que é por não conhecer o gozo da fome” (Lacan, 1971-1972/2012, p.52), por isso, jamais testemunharemos uma macaca fazer dieta, visando ao verão do ano seguinte, ou um urso comer as unhas até sangrar, por puro... gozo! Gozo que se apresenta de diversas maneiras: “pode ir das cócegas, passando pelo prazer refinado da dor, pela felicidade, pelo êxtase, até o horror que acompanha a grande chama mortal para o corpo” (Valas, 2001, p. 43).

Em suma, distante do “saber natural do corpo” imposto pela linguagem, ao sujeito resta ter um corpo que goza, e é isto o que sabemos do corpo, pois

o gozo não se apreende, não se concebe a não ser daquilo que é corpo. E de onde poderia jamais surgir de um corpo algo que seria o temor de não mais gozar? . . . De qualquer

modo que ele goze, bem ou mal, só um corpo pode gozar ou não gozar. (Lacan, 1966/2018, p. 266)

Gozo que em nada se confunde com o prazer, recordemos que é do Direito que Lacan (1959-1960/1986) toma de empréstimo o sentido: “usufruto”, gozar como usufruir de algo. Logo, o campo do gozo trata de um mais além do princípio do prazer. Encontra-se naquele a mais que excede, que ultrapassa o prazer, naquilo que o corpo experimenta e que “é sempre da ordem da tensão, do forçamento, do gasto, inclusive da proeza. Indiscutivelmente, há gozo no nível em que começa aparecer a dor” (Lacan, 1966/1985, p. 95), pois o gozo “é o estado máximo em que o corpo é posto à prova” (Nasio, 1993, p. 4).

O gozo é do corpo e, nesse sentido, não podemos dizer propriamente de um sujeito do gozo, já que, conforme mencionamos anteriormente, o sujeito está do lado do significante, do saber que, por sua vez, não se identifica com o corpo, mas o tem. Ora, então, como se resolveria essa equação na qual o corpo fica excluído da noção de sujeito? Lacan se ateu a esse problema, sobretudo, mais ao final de seu ensino, quando priorizou o estatuto do real – portanto, daquilo que se encontra fora da linguagem, no sentido do que ela não consegue dizer totalmente. Nessa perspectiva, no Seminário 20, Lacan (1972-1973/1975) apresenta numa nova concepção de significante que não separa o sujeito do corpo gozante:

Direi que o significante se situa no nível da substância gozante. . . O significante é causa do gozo. . . Irei agora direto à causa final, final em todos os sentidos do termo. Nisso que ele é termo, o significante é aquilo que faz alto ao gozo. (pp. 26-27)

Segundo Miller (2000), Lacan apresenta então o significante como aquilo que mortifica o corpo, lhe retira gozo, mas, ainda, como algo que regula o gozo e que marca o corpo. Dessa maneira, permite compreender como se unem o sujeito do significante e o corpo, pois o significante não produz somente o efeito de significar, mas de produzir traços; logo, não remete apenas à capacidade simbólica, mas também ao que dela escapa e “tata” esse corpo:

o significante não tem somente efeito de significar, mas ele tem efeito de afetar num corpo. É preciso dar a esse termo de afetar toda a sua generalidade. Se trata disso que vem perturbar, fazer traço no corpo. O efeito de afetar inclui ainda o efeito de sintoma, o efeito

de gozo, e mesmo o efeito de sujeito, mas o efeito de sujeito situado num corpo, e não puro efeito de lógica. (Miller, 2000, p. 46)

O sujeito situado no corpo é justamente o que encontramos no conceito de *parlêtre*. Em sua conferência “Joyce, o sintoma”, Lacan (1976/2003) afirma que o homem “ele vive do ser (= esvazia o ser) enquanto tem... seu corpo. . . daí a minha expressão falasser [parlêtre]” (p. 561). Esta invenção lacaniana, o *parlêtre*, promove a junção do sujeito da pura lógica com o corpo determinado pela linguagem, isto é, une o sujeito significante ao corpo gozante e, por conseguinte, marca a dimensão do para além da linguagem, do sintoma, como acontecimento de corpo – e não como metáfora a ser desvelada/cifrada –, admitindo a noção do gozo.

A partir dessa breve exposição de alguns pressupostos de Freud e Lacan, introduzimos, assim, o modo como a linguagem e a sexualidade são eixos centrais para abordar o corpo no âmbito da psicanálise. A linguagem é que nos permite ter um corpo e, no seu limite, também nos separa deste. A sexualidade é o que nos enlaça ao Outro – este, incontornável da experiência do sujeito. Enlaçamento que veremos evocado na noção de pulsão, dado que, como corpo erógeno, esse corpo é corpo falante, que “fala em termos de pulsões” (Miller, 2016, p. 9).

2.2 O corpo pulsional e seus transbordamentos

Em psicanálise, Freud (1938[1940]/1975) nos orientou que importa o cuidado em não confundir fisiologia com psicologia, e foi isso que introduzimos na seção anterior, a partir da discussão acerca da dimensão da linguagem e da noção de sexualidade. Diante disso, acrescentamos que é possível apreender o sexual em Freud em termos de pulsão, este conceito-chave que consolida o discurso próprio da psicanálise acerca do corpo e que diz respeito “ao corpo no que ele mantém de anárquico” (Garcia-Roza, 1990, p. 19).

O termo “pulsão”³⁸ aparece pela primeira vez em “Três ensaios” (Freud, 1905/1989), já na Introdução, para apresentar a pulsão sexual. Ainda que Freud faça uma

³⁸ É importante ressaltar que, em português, a depender da tradução da obra freudiana, o termo alemão *trieb* também é traduzido como “instinto”. Apesar das justificativas apresentadas pelos tradutores, relativas à esta escolha linguística, no contexto desta tese, optamos por utilizar apenas as edições que traduzem *trieb* como “pulsão”, visto que, toda a nossa argumentação vai ao encontro de diferenciar radicalmente o conceito cunhado por Freud, da ideia de instinto, que remete à esfera orgânica.

analogia entre a pulsão sexual e a “pulsão de nutrição”, vai se delineando, desde esse momento, uma clara diferença entre o conceito freudiano e a noção de instintos, estando estes do lado do organismo, enquanto a pulsão sexual não se reduziria somente às atividades sexuais habitualmente repertoriadas, com suas metas e seus objetos. Ela seria uma força cuja libido constitui a energia (Freud, 1905/1989).

É, todavia, no texto metapsicológico “A pulsão e seus destinos” que Freud (1915/2004) se dedica a definir e caracterizar a pulsão, apresentando-a como um conceito fundamental para a psicanálise. Nesse trabalho, o autor diferencia pulsão e estímulo fisiológico: enquanto este “age num único impacto e também pode ser neutralizado por uma única ação apropriada” (p. 146), a pulsão comporta-se como uma força constante, proveniente do interior do organismo, cuja pressão incessante é incapaz de ser eliminada pelo psiquismo por ações de fuga, como no caso dos estímulos fisiológicos. Isso produziria um problema, pois o psiquismo sucumbiria, sem um modo de tratar essa pressão contínua que lhe é interna, por ser submetido a dois princípios fundamentais que regulam seu funcionamento: o *princípio de constância*, de natureza biológica, diz respeito a uma tendência do sistema nervoso a se livrar dos estímulos ou reduzi-los ao nível mais baixo possível, e o *princípio do prazer* que se refere à regulação automática do psiquismo pelas sensações prazer-desprazer, sendo o aumento de estímulos sentido como desprazer e a redução, como prazer. Ora, submetido a esses dois princípios, a pulsão deveria ser “escoada”, reduzindo ao máximo sua estimulação, a fim de manter o estado mais próximo de ausência de tensão, entendido pelo psiquismo como prazer³⁹.

Seguindo a estrutura do texto freudiano, ao caracterizar a pulsão como essa força constante que participa de uma economia psíquica, Freud apresenta a famosa definição de pulsão. Ela seria

um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao psiquismo em consequência de sua relação com o corpo. (Freud, 1915/2004, p. 148)

Vejamos que, nesta conceituação, a pulsão não é caracterizada como um estímulo fisiológico, nem como um instinto. Também não se trata de “puro psiquismo”, sem

³⁹ O termo “apaziguamento” nos parece adequado para compreender o sentido de “prazer” que deve ser evocado nesse contexto da economia psíquica.

qualquer relação com a esfera somática. É um conceito-limite, capaz de permitir a teorização desse corpo revelado pela histeria que, como vimos, é um corpo erógeno. Não submetido aos determinantes biológicos, sustenta-se no conceito de pulsão, cujos elementos essenciais são: força, meta, objeto e fonte.

Já apresentada como uma força constante, esta característica seria a essência mesma da pulsão que marca seu caráter intensivo e econômico, definindo-a “como mobilidade e movimento” (Birman 2009, p. 99). A sua meta é sempre a satisfação, mesmo que limitada ou parcial, e não é ligada a objetos fixos. O objeto é, nesse caso, o elemento mais variável, pois não estabelece uma relação intrínseca de necessidade com a pulsão, como ocorre no caso dos instintos. Quanto à fonte, ela é proveniente do organismo, de órgãos ou partes do corpo, cuja excitação é representada pela pulsão na dimensão do psiquismo.

Nesse momento da teorização freudiana, partindo da clínica com as neuroses de transferência, Freud reúne as pulsões em dois grupos: as pulsões de autoconservação (pulsões do Eu), ligadas ao funcionamento vital, e as pulsões sexuais, às quais se dedica a psicanálise. Esses dois grupos de pulsões se relacionam por oposição, conforme vimos no exemplo do sintoma conversivo da cegueira, mencionado na seção anterior. Mas, em contrapartida, segundo a teorização sobre o narcisismo (Freud, 1914/2004), as pulsões de autoconservação são apresentadas como apoio para as pulsões sexuais no início da vida mental.

Para Freud, por meio do estudo da histeria, a psicanálise já conseguiu isolar as pulsões sexuais, e sobre elas foi possível identificar que

são mais numerosas, provêm de múltiplas fontes orgânicas, exercem de início sua atividade independentemente uma das outras e só bem mais tarde são amalgamadas em uma síntese mais ou menos completa. . . . são ainda caracterizadas pelo fato de substituírem-se de forma vicariante umas pelas outras e de poderem trocar seus objetos com facilidade. (Freud, 1915/2004, p. 151)

Assim, as pulsões sexuais marcam a característica perverso-polimorfa da sexualidade infantil, posto que nascem em regiões dispersas pelo corpo, de modo independente, e buscam unicamente o prazer do órgão. Notemos que a ênfase está sobre a satisfação, sobre o desejo, e não sobre o objeto, porque, conforme Freud (1905/1989) já havia proposto em “Três ensaios”, é necessário “afrouxar o vínculo” entre a pulsão e o objeto, pois “o essencial e constante na pulsão sexual é alguma outra coisa” (p.140). Em

nota de rodapé, ainda nesse mesmo texto, ele aproxima esta ideia à visão acerca da relação amorosa na Antiguidade, em que se reconhecia essa celebração da pulsão em detrimento do objeto que, mesmo inferior, poderia ser enobrecido pela pulsão.

Se o vínculo entre pulsão e objeto se afrouxa, isso abre para uma mobilidade. Uma plasticidade da pulsão que, em busca da satisfação, poderá tomar diferentes destinos: a transformação em seu contrário, o redirecionamento contra a própria pessoa, o recalque, a sublimação. Formas de defesa do psiquismo contra as pulsões, cuja realização entraria em conflito com o ego. Sobre essas, não nos deteremos, visto que, para nosso objetivo de pensar o corpo no seio da psicanálise, interessa compreender como o conceito de pulsão reposiciona a sexualidade no campo das “intensidades e não dos objetos” (Birman, 2013, p. 22) e permite apreender o corpo na dinâmica do erotismo, rompendo com as dicotomias que envolvem o corpo na ciência, tais como matéria *versus* espírito; corpo *versus* mente,

porque pela pulsão o discurso freudiano buscou transcender não apenas o dualismo entre o corpo e o espírito, como também superar os impasses colocados pelo paralelismo psicológico. Vale dizer, enunciando que a pulsão seria um conceito limite entre o psíquico e o somático, o discurso freudiano procurou representar um plano do ser onde aquela oposição seria inexistente, já que a pulsão não seria nem psíquica nem somática. Além disso, enquanto força constante e exigência de trabalho imposta ao psiquismo pela sua ligação ao corporal, a pulsão seria origem e um dos fundamentos do sujeito. (Birman, 1999, p. 21)

O corpo na psicanálise é, desse modo, “redescoberto” por meio da histeria e teorizado no conceito de pulsão. Esse conceito sofreu, ao longo do desenvolvimento das ideias freudianas, significativas modificações, que acompanharam aquelas efetuadas na teoria da libido, tal como mostra o texto “À Guisa de introdução ao Narcisismo” (Freud, 1914/2004). Diferentemente dos “Três ensaios”, em que Freud (1905/1989) diferencia as pulsões sexuais investidas de libido das pulsões de autoconservação, que seriam ausentes de libido, no texto de 1914, em que aborda o narcisismo, ao indicar a existência da libido objetual e da libido do ego, tal dicotomia se complica, posto que o ego passa a ser também alvo de investimento sexual.

Destaquemos que a ideia proposta nos “Três ensaios” já havia sido colocada em risco, no texto sobre as “Perturbações psicogênicas da visão” (Freud, 1910/1970), onde, segundo mencionamos, Freud mostrou como um mesmo órgão, cuja função servia à autoconservação, como a visão, também era erogeneizado, apontando que as pulsões do eu também eram sexuais (Birman, 2013). Essas tensões teóricas vão culminar nas

modificações apresentadas no texto sobre o narcisismo (Freud, 1914/2004), onde se revela que já não é mais possível isolar alguma parte do corpo que estaria alheia à sexualidade, cuja presença e influência se estendem pelo corpo em geral.

Desse modo, nesse texto (Freud, 1914/2004), fica exposto como a proposta do dualismo das pulsões se fragilizou a ponto de Freud precisar claramente defender sua teoria contra a teoria junguiana que elevava a libido ao estatuto de energia geral do psiquismo, retirando seu caráter específico de natureza sexual. Freud não abandonou a visão dicotômica, porém, a reformulou, apresentando-a, agora, não mais como pulsões sexuais *versus* pulsões de autoconservação, mas como libido do ego *versus* libido objetal, reclamando um período inicial de convergência de ambas, para somente depois haver, de fato, uma separação entre as duas energias.

Freud indica que, desde os primeiros momentos da vida do *infans*, todas as ações mais básicas, ligadas à necessidade de conservação do organismo, já serão coloridas pela sexualidade. Se tomarmos o exemplo da nutrição, Freud (1905/1989) mostrou como, além de manter o organismo vivo, ser nutrido é também fonte de prazer. A sucção, que garante ao bebê a condição de poder se alimentar, eleva os lábios ao estatuto de zona erógena, pelo prazer experimentado nessa região do corpo. Como zona erógena, ela se satisfaz em si mesma, independentemente do objeto, de modo autoerótico. Recordemos que o autoerotismo é o nome dado a este momento no qual a libido não se destinou a nenhum objeto, ela está investida de forma dispersa pelas zonas erógenas do corpo, sem uma imagem do corpo unificada. Segundo Freud (1914/2004), como ainda não há uma instância psíquica como o Eu, que pudesse operar no psiquismo ainda em formação, será necessária “uma nova ação psíquica” (p. 99), a fim de provocar uma reorientação da libido. Esta “nova ação” não fica especificada no texto freudiano, mas é possível compreendê-la intrinsecamente ligada à alteridade (Fernandes, 2006), tal como propõe o ensino de Lacan, conforme apresentaremos mais adiante.

Essa “nova ação psíquica” adicionada ao autoerotismo é que provocará o narcisismo, apresentado por Freud (1914/2004) como uma fase inerente ao desenvolvimento psicosexual de todo ser humano, e não como uma perversão, como comumente compreendido. O mito de Narciso, que tragicamente se apaixona por sua própria imagem refletida nas águas, desconhecendo tratar-se de si mesmo, é a metáfora utilizada por Freud para esse momento do percurso constitutivo no qual o sujeito toma seu próprio corpo como objeto de amor.

Quando se apaixona pela imagem de seu corpo, que ele vê refletir-se na água, Narciso a toma pela imagem de um outro. O registro do narcisismo propõe a ideia de um corpo unificado: o próprio corpo se encontra, assim, imediatamente colocado no lugar do si mesmo. (Fernandes, 2003, p. 80)

O lugar do si mesmo é, por sua vez, o lugar do Eu. O narcisismo marca a saída do autoerotismo, efetuada por uma ação promovida pela alteridade, que reorienta a libido para ser investida sobre o Eu. Libido que será posteriormente investida nos objetos, conforme segue apresentando Freud (1914/2014) no texto sobre o narcisismo, ao discorrer sobre as consequências desses primórdios da libido nas futuras escolhas amorosas.

Assim, apresentamos como, até por volta de 1915, o campo das pulsões é abordado no pensamento freudiano, com base numa oposição entre os dois grupos citados: as pulsões do ego, aquelas destinadas à autoconservação, e as pulsões sexuais, que conduziriam à ligação objetal. Em “Além do princípio do prazer” (Freud, 1920/2006), esse dualismo pulsional é, entretanto, revisto. Freud se encontra diante de um grande problema teórico, ao se deparar com a “compulsão à repetição” que, evidenciando a repetição de situações traumáticas, desprazerosas, colocava em xeque o “princípio do prazer”, até então postulado como o regulador do funcionamento psíquico que operava pela busca do prazer e afastamento do desprazer – ou, em termos econômicos, pela diminuição de tensão, pelo apaziguamento. A compulsão à repetição, por sua vez, “faz retornar certas experiências do passado que não incluem nenhuma possibilidade de prazer e que, de fato, em nenhum momento teriam proporcionado satisfação prazerosa, nem mesmo para moções pulsionais recalçadas naquela ocasião do passado” (Freud, 1920/2006, pp. 145-146).

A saída freudiana para esse impasse foi a criação do conceito de *pulsão de morte*, que seria “o mais além do princípio do prazer”, revelado pela compulsão à repetição. A construção desse conceito é, porém, estabelecida de um modo delicado no texto, passando por argumentos que vão da biologia animal à mitologia, deixando apreender o caráter especulativo dessa elaboração conceitual que rendeu muitas críticas, mesmo dentro do próprio movimento psicanalítico (Roudinesco & Plon, 2017). Apesar disso, é por meio desse percurso que Freud consegue apresentar, nesse momento, uma característica universal da pulsão, a saber:

uma força impelente [Drang] interna ao organismo vivo que visa a restabelecer um estado anterior que o ser vivo precisou abandonar devido à influência de forças perturbadoras externas. Trata-se, portanto, de uma espécie de elasticidade orgânica, ou se, preferirmos, da manifestação da inércia na vida orgânica. [itálicos do autor] (Freud, 1920/2006, p. 160)

Logo, toda pulsão tem esse caráter conservador, visando a restabelecer um estado anterior. Mesmo as pulsões ligadas à manutenção da vida e da espécie, que poderiam contrariar esta regra, vão, de acordo com Freud, assimilar os obstáculos, isto é, as contingências históricas que não impedem o caminho da pulsão, pois, incorporadas, são apenas desvios que ainda repetem o mesmo objetivo de retorno à origem, “*o objetivo de toda a vida é a morte*, e remontando ao passado: *O inanimado já existia antes do vivo*” [itálicos do autor] (Freud, 1920/2006, p. 161). A pulsão de morte, a partir desse modelo, torna-se o protótipo da pulsão, posto que ela impele à repetição desse movimento regressivo a um estado anterior (Roudinesco & Plon, 2017).

Freud redimensiona, dessa maneira, o dualismo pulsional, agora não mais apresentado como pulsões sexuais *versus* pulsões do Eu, mas como pulsão de vida *versus* pulsão de morte. A partir do desenvolvimento da Teoria da Libido, o autor discorre que é necessário considerar que as pulsões de autoconservação também recebem investimento libidinal e parte delas se relacionam às pulsões sexuais: “É preciso identificar a pulsão sexual com Eros – que tudo preserva – e concluir que a libido narcísica do Eu nasce dos estoques da libido utilizados pelas células somáticas para aderirem umas às outras” (Freud, 1920/2006, p. 173). Desse modo, as pulsões sexuais e as pulsões de autoconservação do Eu deixam de atuar em oposição e são assimiladas às forças de Eros, que promovem ligação, captura, enlaçamento e resistem ao reino de *Tânatos*, que conduz silenciosamente a um retorno ao inanimado (Freud, 1923/2007).

Esta foi uma grande modificação teórica que altera, inclusive, a compreensão do lugar delegado à pulsão na vida psíquica. Conforme comenta Cukiert (2000), “a partir do novo dualismo pulsional, os dois grandes tipos de pulsões deixam de ser postulados como motivações do próprio funcionamento do organismo, passando a representar os princípios fundamentais que regulam a atividade deste” (p.32). A inserção da ideia de pulsão de morte, definida pelo desligamento, pelo desinvestimento, pela falta de representação, permite considerar de modo radical que há um excesso pulsional que escapa à total simbolização – e caracteriza, na realidade, a pulsão de modo geral. A pulsão é anárquica:

Sem dúvida alguma, há uma *presença* da pulsão no psiquismo. . . . Mas uma coisa é o representante da pulsão no psiquismo, outra coisa é a pulsão ela mesma. Assim sendo, teremos que admitir um outro registro do corpo, para além do corpo simbólico. O *corpo pulsional* é de outra ordem. Não é representável, não é atravessado pela linguagem, não se constitui como sentido, não é da ordem do acontecimento. O corpo pulsional distingue-se tanto do corpo do simbólico como do corpo biológico. (Garcia-Roza, 1990, p. 60)

Observamos que, mesmo em Freud, o corpo, ainda que inaugurado na psicanálise como um corpo da representação, não se submete exclusivamente a ela, mas se inscreve também como um corpo do transbordamento (Fernandes, 2003). A simbolização nunca abarca por completo o campo do real da experiência. Em Freud, então, o corpo erógeno é também corpo pulsional que se posiciona na ordem das intensidades, situada no mais além do registro da representação.

O conceito lacaniano de gozo que introduzimos na seção anterior direciona-se justamente a formalizar uma teoria que trate desse excesso pulsional, esse excesso que ultrapassa a barreira do princípio do prazer, pois

há na elaboração da pulsão de morte uma abordagem do gozo que Freud não conceitua, mas cujo campo ele delineia, traçando a fronteira que o situa mais-além do prazer. É isso que constituirá o ponto de partida de Lacan para definir o gozo. (Valas, 2001, p.25)

Isso é feito a partir de uma releitura do conceito de pulsão, a qual apresentaremos a seguir.

2.2.1 A pulsão e o enlaçamento no Outro

Segundo apresentamos, o conceito freudiano de pulsão é definido como uma força constante, que deve ser tomada na fronteira entre o somático e o psíquico. Lacan, por sua vez, apresenta uma leitura própria, na qual reconhecemos que a pulsão pode ser compreendida na dimensão de um circuito responsável pelo enlaçamento no Outro. Em “Os quatro conceitos fundamentais” (Lacan, 1964/1973), o psicanalista francês se dedica à discussão de seu ponto de vista acerca do que ele considera serem os quatro conceitos essenciais à experiência analítica, postulados por Freud, a saber: o inconsciente, a repetição, a transferência e a pulsão. Em relação a esta última, percorrendo de modo minucioso o texto freudiano “A pulsão e seus destinos” (Freud, 1915/2004), Lacan

desenvolve uma teorização que marca a particularidade de seu ensino, revisitando os elementos essenciais da pulsão apresentados por Freud: impulso, meta, objeto e fonte.

A pulsão, para Lacan, não é um *impulso* identificado puramente à descarga. Sua característica de ser uma excitação provinda do interior, que não se confunde com a necessidade – tal como a sede e fome –, tampouco com uma força cinética que se descarregaria pelo movimento, aponta sua natureza particular, cujo caráter essencial é de ser constante, tal como Freud (1915/2004) já havia afirmado. É justamente essa característica de ser uma força constante que não permite que a pulsão seja assimilada a uma função biológica, pois esta última sempre apresenta um ritmo, isto é, variações inscritas na totalidade do organismo. Já a pulsão segue implacável, num movimento sem qualquer oscilação, em busca da satisfação.

Alcançar a satisfação é o objetivo único da pulsão, é a sua *meta*. No entanto, conforme afirma Lacan, essa satisfação é paradoxal, pois toca o impossível. O impossível aqui se refere à dimensão do real, como aquilo que não pode ser simbolizado. Mesmo Freud (1912b/2013) já havia afirmado que há, inerente à pulsão sexual, uma incapacidade de realização da plena satisfação e, de fato, nenhum objeto é capaz de satisfazer a pulsão. Os caminhos que levam à satisfação são tortuosos, a montagem própria à pulsão é uma espécie de “colagem surrealista” (Lacan, 1964/1973, p. 190), na qual, como mostram os sintomas, a satisfação também pode ocorrer pelas vias do desprazer que, são, assim mesmo, ainda pertencentes à lei do prazer. O que mais interessa a Lacan é, por conseguinte, o circuito da pulsão, isto é, seu percurso, já que a satisfação não se dá pela realização no objeto, e não existe relação direta entre o objeto e a pulsão, tal como já afirmara Freud (1905/1989). Isso radicaliza a condição paradoxal da satisfação, posto que esta, “apreendendo seu objeto, apreende de algum modo que não é justamente por aí que ela se satisfaz” (Lacan, 1964/1973, p. 188). O objeto que satisfaz a necessidade jamais poderá satisfazer a demanda pulsional.

No que tange ao *objeto*, componente mais variável da pulsão, Lacan (1964/1973) o nomeia objeto *a*, o objeto perdido, objeto causa do desejo, que “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” (pp. 201-202). Dessa maneira, ele está no lugar do objeto faltoso que pode ser representado por qualquer objeto, por isso, é nomeado apenas com uma letra “a”. Ainda, segundo Lacan, na montagem pulsional o objeto *a* é contornado pela pulsão. Contorno no duplo sentido

que a palavra permite na língua francesa (e também em português): como borda e como “volta de uma escamoteação” (p. 189), ou seja, ele delimita e destaca o objeto. Desses objetos possíveis, o seio, as fezes, o olhar e a voz são considerados primordiais, justamente “porque estes são unidos pelo mesmo denominador comum: o nada” (Jorge, 2005, p. 52). Eles são especificados na medida em que atualizam a castração e servem de suportes para o desejo.

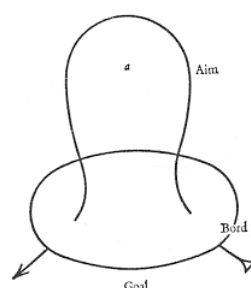
Quanto à *fonte* da pulsão, esta corresponde às zonas erógenas, mas com uma particularidade: somente aquelas zonas reconhecidas na sua estrutura de borda, como por exemplo, a boca, o ânus, os olhos, os ouvidos. Para Lacan (1964/1973), apresentar estrutura de borda é a condição para se definir que determinada região é uma zona erógena, fonte da pulsão. Isso não significa que outras zonas não entrem na dinâmica da sintomatologia e na economia do desejo, porém, elas intervêm numa forma dessexualizada, já próxima da função de realidade e, nesse caso, ficam fora do campo pulsional, dado que, na perspectiva lacaniana, o termo pulsão é restrito às pulsões sexuais parciais (Laznik, 2013). De outra parte, afirmar que somente as zonas que fazem borda são fonte da pulsão não significa que o prazer seja localizado nelas – isto seria propor que a satisfação acontece no organismo, confundindo-a com a satisfação da necessidade –, mas que:

O desejo interessa – graças a Deus, sabemos demais disso – bem outra coisa, e mesmo coisa completamente diferente do organismo, sem deixar de implicar, em diversos níveis, o organismo. Mas a função central da pulsão, que satisfação ela se destina a engendrar? É justamente na medida em que as zonas anexas, conexas, são excluídas, que outras tomam sua função erógena, que elas se tornam fontes específicas para a pulsão. (Lacan, 1964/1973, p. 194)

Tal modo original de pensar a fonte da pulsão, a partir desta característica de borda, tem implicações clínicas importantes, principalmente, no caso das crianças autistas, nas quais, conforme afirma Laznik (2013), “essas zonas não fazem borda – seus lábios deixam correr a saliva, os esfíncteres não funcionam como tal. Isso por não terem sido zonas de investimento erógeno, por não terem sido tomadas no circuito pulsional” (p. 93). Esse circuito indica o trajeto pelo qual “a sexualidade participa da vida psíquica, de uma maneira que se deve conformar com a estrutura de hiância que é a do inconsciente” (Lacan, 1964/1973, p. 197).

É nesse sentido que Lacan (1964/1973) insiste que a sexualidade só entra em jogo na dinâmica pulsional na forma de pulsões parciais, “parciais em relação à finalidade biológica da sexualidade” (p. 198), pois, embora a satisfação, no seu fim de reprodução, fosse o alvo da totalização da função biológica, ao ser satisfeita sem atingir esse alvo, ela é pulsão parcial, cujo alvo é, na verdade, o retorno em circuito. E o fato de a pulsão retornar em circuito sobre a zona erógena não faz coincidir a satisfação obtida nesse percurso como a do “puro e simples auto-erotismo da zona erógena” (p. 201), visto que interessa não o objeto em si, senão, unicamente, sua estrutura de borda que delimita um vazio ocupável. Então, no autoerotismo não se trata das pulsões parciais. Na verdade, a saída do autoerotismo envolve a apropriação, por uma das pulsões parciais, dessas regiões que têm característica de borda. Sem tal apropriação, não há entrada no circuito pulsional, nem mesmo deslocamento de zonas erógenas.

No circuito pulsional, segundo a perspectiva lacaniana, a pulsão deve ser compreendida “como o efeito da demanda do Outro, da linguagem, em sua mais precoce incidência sobre o sujeito ainda nem mesmo constituído enquanto tal” (Jorge, 2005, p. 50). Esse circuito é apresentado como uma curva, um arco que tende ao fechamento. Tal caráter circular do percurso da pulsão é derivado da estrutura fundamental da mesma em “vaivém”: o impulso atravessa, fura a superfície da borda, isto é, a zona erógena, faz um contorno delimitando o objeto e retorna sobre a zona erógena, conforme mostra a imagem seguinte:



Ora, esta é a meta, a satisfação da pulsão, a saber, completar seu trajeto, que ocorre em três tempos distintos:

O primeiro é ativo, o recém-nascido (no caso que nos interessa) vai na direção de um objeto externo – o seio, ou a mamadeira. O segundo é reflexivo, tomando como objeto uma parte do próprio corpo – a chupeta ou o dedo; é aí que Freud situa a sucção. O terceiro

tempo da pulsão é quando o recém-nascido faz a si mesmo objeto do outro, este conhecido novo sujeito – a mãe, por exemplo. (Laznik, 2000, p. 88)

Se os dois primeiros tempos são mais reconhecidos diretamente nas proposições freudianas, o terceiro merece uma discussão específica, sobretudo, porque nesse momento do circuito ocorre uma mudança subjetiva, na qual o bebê – que não é passivo, posto que ele provoca a situação – convida a mãe a se tornar esse novo sujeito, cujo gozo se presentifica ao tomá-lo como seu objeto.

Evoquemos uma cena comum no contato de uma mãe e seu bebê, a fim de compreendermos o que se passa nesse terceiro tempo do circuito pulsional. Em algum momento dos contatos corpo a corpo dessa dupla, o bebê se oferece para ser mordido – ou procura ser olhado, ou ser cheirado – pela mãe, cuja alegria se inscreve no rosto, especialmente no olhar, quando atende ao convite do *infans*. A mãe, saboreando o gozo que lhe é proporcionado e que a “engancha” a seu bebê, ao mordê-lo, fala a este: “mamãe não pode fazer isso, papai não deixa”. Assim, em meio a este momento gozoso, ela evoca também a Lei, seja na figura do pai ou de qualquer outro que exerça a função paterna, marcando que a ela não é permitido gozar inadvertidamente do seu bebê. Consequentemente, significa para este que ela mesma está sob a égide da castração e da falta. Segundo Laznik (2000), dessa cena, inscrevem-se para o bebê traços mnêmicos desse Outro materno, “mais precisamente traços mnêmicos de seu gozo” (p.88). É aqui que se fecha o circuito, no enlaçamento desse advir sujeito com o Outro que o constitui.

Podemos compreender este Grande Outro ao qual se refere Lacan, como um lugar vazio de imagens, um espaço a ser ocupado e que, nesse momento da instalação do circuito pulsional, deve ser o Outro Primordial, geralmente encarnado pelos pais que, ao mesmo tempo, ocupam o lugar do Outro da linguagem, e o lugar do outro semelhante, numa relação dual (Lacan, 1962-1963/2004). Trata-se, dito de outro modo, de “um Outro real corporificado na figura de um outro próximo” (Laznik, 2013, p. 97). Este, de carne, osso e palavras, que se faz presença com seu cheiro, toque, calor, olhar e voz.

A presença desse Outro real que, simultaneamente, é um semelhante e ocupa o lugar do Outro da linguagem, é fundamental, posto que, ao investir libidinalmente no corpo real do *infans*, antecipa sua condição de sujeito: a mãe, ao olhar para seu bebê como um sujeito que, na realidade, ainda não se constituiu, antecipa sua constituição. Esse olhar é anterior à vivência do estágio do espelho – sobre o qual trataremos mais adiante – e, na verdade, é condição *sine qua non* para a instauração da imagem especular. Sem essa

imagem, que se forma primeiro no olhar do outro e que se registra como traços de gozo para o *infans*, animando sua carne, há um fracasso da instauração pulsional, não há corpo, como assinala o autismo (Laznik-Penot, 1991). Assim, mesmo antes da experiência de satisfação pela alimentação, modelo utilizado por Freud (1950[1895]/2006) para abordar o surgimento do aparelho psíquico, evidenciamos que “o recém-nascido tem uma apetência extraordinária para o gozo que a visão de sua presença desencadeia no Outro materno” (Laznik, 2000, p.90).

É deduzível que este olhar abordado aqui em nada se confunde com o órgão olho e sua função biológica. Ele deve ser compreendido “no sentido da presença; o olho sendo o signo do investimento libidinal, muito mais que o órgão suporte da vista” (Laznik-Penot, 1991, p. 32). A presença da mãe, pelo olhar, se refere ao investimento libidinal; logo, diz respeito à sexualidade – compreendida como pulsão – fazendo sua função humanizante.

A marca do investimento libidinal não se dá, entretanto, apenas pelo olhar, “esta experiência da presença pode também se manifestar por um barulho, uma voz” (Laznik-Penot, 1991, p. 32). De fato, o objeto voz⁴⁰ pode ser considerado como o primeiro objeto da pulsão oral, antes mesmo do seio, pois é ele que possibilitaria ao bebê “identificar sua presença como o objeto causa deste Outro Primordial. Ele vai procurar o rosto que corresponde a esta voz particular” (Laznik, 2000, p.90) e, procurando fazer-se objeto do olhar presente no rosto, lá encontrará que é ele o objeto desse gozo que a prosódia da voz e o olhar da mãe refletem. É precisamente a prosódia da voz materna que reconhecemos no “mamanhês”, característico por suas escansões, pontuações e oscilações, por seu ritmo peculiar, que está em jogo nesse momento. Para nós, como desenvolveremos mais à frente, em momento oportuno, o elemento ritmo se fortalecerá como aspecto essencial dessa discussão, pois algo se presentifica nesse ritmo e permite que o candidato a advir sujeito e este Outro real se enganchem, entrem em ressonância.

⁴⁰Ainda que seja no âmbito da teoria lacaniana que o objeto “voz” é ressaltado, é importante destacar que, em Freud, já no início de suas pesquisas, é possível encontrar referências sobre a função fundamental da imagem acústica na constituição do aparelho psíquico. Mais especificamente, conforme apresenta Loffredo (1999), ao discutir o problema da noção de representação (*Vorstellung*) na teoria freudiana, os cuidados desempenhados pela figura materna no estado de desamparo inicial do bebê “são acompanhados pela fala de quem cuida; isto é, envolvem, além das funções de contato (toque, cheiro, etc.), a *palavra ouvida*. É assim que se pode entender como as noções de *ação* e de *representação de palavra* têm papel essencial no *Projeto*. As palavras (ou a comunicação pré-verbal) adquirem significação porque *têm efeito na ação do outro*” [itálicos da autora] (p. 175).

Enfatizemos, portanto, que, segundo o que desenvolvemos até aqui, o que permite a instalação do circuito pulsional, este enganchamento no Outro necessário à constituição subjetiva, não é algo originário no desenvolvimento biológico, mas algo que remete à inserção histórica do sujeito. Lacan (1953/1966) rechaça completamente “a mitologia da maturação instintual” (p. 140), estabelecendo uma diferença radical entre a necessidade e a demanda, visto que, conforme afirma Lajonquière (2002),

o que o organismo necessita está prescrito desde sua exterioridade, desde um outro que, no momento em que se esboça o menor grito (ou qualquer outro gesto insignificante), acaba oferecendo um objeto feito, desde sempre, de cultura, ao invés daquele suposto da Necessidade. (p. 156)

Por essa razão, confundir necessidade e demanda seria desconhecer o poder do simbólico, “a intimação da fala” que, “na sua função simbolizante, não chega nada menos do que a transformar o sujeito a quem ela se endereça pelo laço que estabelece com aquele que a emite, ou seja: de introduzir um efeito de significante” (Lacan, 1953/1966, pp. 177-178).

Tal sustento na dimensão da linguagem no ensino lacaniano se estende também ao conceito de pulsão de morte que, como vimos, Freud desenvolveu se referenciando na biologia, conquanto, para Lacan, tal referência fosse uma “metáfora teórica” pela qual “Freud reveste todo corpo vivo, a margem para-além da vida que a linguagem assegura ao ser pelo fato de ele falar” (Lacan, 1960/1998, p. 817). Lógica que se aplica ao conceito de pulsão como um todo, visto que, segundo o pensamento lacaniano, “a pulsão de morte é a pulsão, pura e simples” (Braunstein, 2007, 48), afirmação embasada numa leitura atenta à proposição freudiana da pulsão de morte como o protótipo da pulsão. Todavia, da parte de Lacan (1953/1966), não há referência a nenhuma explicação de origem biológica para sustentar tal posição; ele evoca, na verdade, a relação profunda que “une a noção de instinto de morte aos problemas da fala” (p. 201). Nesse raciocínio, o automatismo da repetição reportado por Freud (1920/2006) na fundação do conceito de pulsão de morte exprime, para Lacan (1953/1966), “essencialmente o limite da função histórica do sujeito. Esse limite é a morte” (p. 202), não a morte biológica, mas “do sujeito definido por sua historicidade” (p. 202), isto é, definida nos meandros do simbólico.

O nascimento do símbolo se apresenta como a morte da coisa, ao mesmo tempo em que inaugura o desejo e faz a criança nascer para a linguagem. É o que Lacan

(1953/1966) apreende na brincadeira do *Fort!Da!*. Tentando dominar sua privação do objeto amado que explicita sua condição aterrorizante de desamparo, a criança provoca, pela ação, a antecipação da presença e da ausência do objeto: “Assim, o símbolo se manifesta primeiro como assassinio da coisa, e essa morte constitui no sujeito a eternização do seu desejo” (p. 204).

Se o significante representa a morte da coisa, a pulsão de morte, que é propriamente a pulsão, só poderia ser pensada exclusivamente no registro do simbólico, o que resultaria numa espécie de eliminação da proposição freudiana do caráter de excesso da pulsão, com seus restos inassimiláveis pela capacidade simbólica. Porém, no seminário “Os quatro conceitos fundamentais”, Lacan (1964/1973) destaca dois aspectos da repetição que a retiram da associação exclusiva com o simbólico, pois, se há o aspecto do *autômaton*, que é a repetição da rede de significantes, há também o aspecto da *tiquê*, que Lacan traduz como “encontro com o real” (p. 64), que se situa para além dos automatismos: “O real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *autômaton*” (p. 64).

Desse modo, Lacan, ao tematizar a repetição – evidenciada por Freud na noção de pulsão de morte – a partir do *autômaton* e da *tiquê*, aponta para a “articulação interna e indissociável, para o sujeito falante, entre o simbólico e o real, entre o inconsciente e a pulsão” (Jorge, 2005, p. 64). É isso o que apresentamos anteriormente, ao abordar o circuito pulsional em três tempos, destacando que, neste último, o Outro se presentifica como Outro real: ao mesmo tempo Outro da linguagem, no registro simbólico, e pequeno outro que goza, indicando o registro do real. Tais domínios se articulam e, assim:

Poderíamos então dizer que através da sua teoria das pulsões, Lacan propõe reduplicar a questão do surgimento do sujeito (do inconsciente, sujeito da subjetivação) ao campo do Outro, em seu laço com o significante, com o surgimento do sujeito num laço de assujeitamento ao Outro real, que aparece aí em sua dimensão ao mesmo tempo de pequeno outro e de Outro, desdobramento necessário para que possamos falar do seu desejo ou do seu gozo. (Laznik, 2013, p.98)

Esta reduplicação proposta pela autora sugere que a pulsão, quando abordada sob a ótica apresentada, implica, conseqüentemente, pensar a articulação do sujeito do inconsciente e do corpo de gozo. Algo que anunciamos no início deste capítulo, ao evocar o conceito de *parlêtre* como aquele que se refere ao sujeito situado no corpo. Nessa

direção, encontramos os fundamentos do *parlêtre* diretamente na teoria pulsional lacaniana, para a qual pulsão “não é mais um conceito de articulação entre o biológico e o psíquico, mas sobretudo um conceito que articula o significante e o corpo” (Laznik, 2013, p. 94). É por meio dela que entendemos como se faz laço, envolvendo as dimensões do desejo e gozo, do significante e do corpo nas relações humanas; por isso, devemos compreender que “as pulsões, que perambulam tão silenciosas como infatigáveis no sujeito, são o efeito do pulsionar do Outro. O Outro é aquele que sustenta, pulsiona, o sujeito a viver avançando” (Lajonquière, 2002, p. 159). E, nesse sentido, a pulsão se apresenta como um conceito-limite que auxilia a pensar as fronteiras entre aquilo que do corpo fica ao lado da representação e aquilo que fica fora desta, isto é, o real do corpo.

2.3 O corpo e suas imagens: efeito de Alteridade

É por meio da pulsão, então, que se revela como se processa o enlaçamento no Outro, sendo esse enlaçamento o que sustenta o advir de um sujeito. E se trata justamente disso: um advir, pois, “em termos psicanalíticos, o sujeito não tem origem, portanto não se desenvolve, mas, pelo contrário, ele se constitui” (Lajonquière, 2002, p. 151). Constituição que se dá a partir dos intercâmbios linguageiros que inscrevem o corpo do sujeito falante na relação com o Outro.

Ainda que seja Lacan quem proponha nestes termos, vimos como em Freud (1914/2004), na apresentação sobre o narcisismo, esta ideia de que a Alteridade é condição *sine qua non* da constituição psíquica já havia sido lançada. A “nova ação psíquica” (p.99) que promove a saída do autoerotismo e a entrada no narcisismo, seria, nesse sentido, promovida pelo Outro, através dos contatos de gozo e de desejo junto ao corpo do advir sujeito, permitindo aí a constituição do eu, ligada diretamente à dimensão corporal.

Segundo Freud (1923/2007), o eu e o corpo mantêm uma relação intrínseca, apresentada nos seguintes termos: “o Eu é sobretudo um Eu corporal, mas ele não é somente um ente de superfície: é também, ele mesmo, a projeção de uma superfície” (p. 38). Eis mais uma das afirmações bem famosas sobre o corpo na teoria freudiana e que,

nesse caso, anuncia que o corpo está localizado na dimensão da instância psíquica do eu,⁴¹ e não do Isso.

No texto “O Eu e o Isso”, Freud (1923/2007) revisita sua teoria sobre o aparelho psíquico, a partir da segunda tópica, apresentando como o eu, sendo um derivado de uma diferenciação do Isso, a partir do contato com a realidade externa, mantém-se diretamente relacionado ao sistema Pc-Cs (percepção-consciência), algo que ele já havia apresentado na ocasião de seu estudo sobre “A interpretação dos Sonhos” (Freud, 1900/1987), mas que é mais bem desenvolvido no texto “O Eu e o Isso”. Nesse momento, há uma investigação mais pormenorizada da relação do eu com a percepção interna, já que esta “produz sensações derivadas nas mais diferentes – e certamente também mais profundas – camadas do aparelho psíquico. Embora essas sensações sejam pouco conhecidas” (Freud, 1923/2007, p. 35). Será desta investigação que a corporalidade do eu aparecerá, posto que na formação do eu e na sua diferenciação do Isso, além da influência do sistema P, outro fator determinante é o próprio corpo: “Refiro-me ao nosso próprio corpo, sobretudo sua superfície, de onde podem partir tanto percepções internas quanto externas” (p. 38).

Ainda nesse texto, Freud dá destaque à condição de superfície do corpo que faz fronteira entre “dentro” e “fora”, permitindo que, quando tocado, se produzam dois tipos de sensações, e uma delas “pode ser equiparada a uma percepção interna” (p. 38). Apesar dessa ênfase sobre o tato, ele não é o único que participa da formação do eu. Para Freud, a dor seria talvez a via pela qual “se forma a concepção do nosso próprio corpo” (p. 38), na medida em que fornece conhecimento sobre os órgãos internos.

A dor como meio fundamental que permite a representação do corpo aparece novamente no texto “Inibições, sintomas e ansiedade”, onde Freud (1926 [1925]/ 1976) afirma que a ausência da mãe é sentida, não como angústia, mas como dor pelo bebê. Há um investimento no objeto que, por não ser saciado, continua se intensificando e cria as mesmas condições econômicas que estão em jogo no investimento da dor em algum lugar do corpo que tenha sido ferido. Isso informa que

⁴¹ Aqui manteremos a grafia do “eu” com letra minúscula para nos referirmos à instância psíquica da segunda tópica freudiana, dado que resguardaremos a grafia “Eu”, com letra maiúscula, para nos referirmos ao sujeito do inconsciente, a partir da teorização lacaniana. Ainda sobre esta questão da grafia, ver outros esclarecimentos na nota de número 44.

a passagem da dor do corpo à dor da alma corresponde à mudança do investimento narcísico para o investimento de objeto. A representação de objeto altamente investida pela necessidade faz o papel do local do corpo investido pelo aumento de estímulo. (Freud, 1926 [1925]/ 1976, p. 197)

O que gostaríamos de destacar nesse contexto é que, na origem da dor, está a ausência do outro. “Freud inscreve o outro em toda a dor, seja ela somática ou psíquica” (Fernandes, 2003, p. 84), mesmo porque um investimento libidinal direcionado para o domínio anímico também pode diminuir a percepção de uma dor somática. Em outros termos, sentir ou não a dor não diz respeito apenas a uma condição fisiológica, mas envolve, incontornavelmente, a relação com o Outro⁴². Temos, assim, mais uma vez, claramente indicado por Freud o papel fundamental da alteridade na constituição do eu, que acontece intrinsecamente ligada ao corpo.

Lacan também aborda esta relação do eu, do corpo e da alteridade em seu ensino. Contudo, enquanto em Freud a discussão foi posta nos termos da segunda tópica, Isso, Eu e Supereu, a discussão acerca do corpo em Lacan se assenta na sua perspectiva topológica dos três registros, a saber, o simbólico, o real e o imaginário⁴³, havendo, no caso da relação eu e corpo, uma prioridade da dimensão do imaginário. Lacan propõe uma teorização própria, destacando como a constituição subjetiva se estabelece por meio da captação da imagem do corpo próprio no espelho, a partir da mediação do outro. Assim, nos primeiros momentos do ensino lacaniano, a discussão acerca do corpo é conduzida, prioritariamente, no registro do Imaginário, tendo como paradigma *o estádio do espelho*, conforme apresentaremos agora.

⁴² Inclusive é nesta relação com o Outro que podemos ver implicada a diferença entre dor e gozo. Conforme afirma Queiroz (2012), em um estudo acerca da dor: “O gozo está para além da dor, justamente porque há uma cisão entre aquele que goza e o Outro. Se dor e gozo, do ponto de vista quantitativo, dizem respeito à ultrapassagem do limite de suportabilidade de excitação; do ponto de vista qualitativo, a dor indica a qualidade do desprazer, quando este limite é ultrapassado e se endereça a Outrem; ao passo que o gozo se relaciona ao não limite entre o sujeito e o Outro: ou porque ocorreu uma colagem entre eles, ou porque o Outro foi excluído (gozo autístico). . . .É preciso o afeto e também o Outro para se configurar a experiência de dor” (pp. 858-859).

⁴³ No ensino lacaniano, simbólico, real e imaginário compõem os três “registros essenciais da realidade humana” (Lacan, 1953/2005, p. 15). O simbólico seria o lugar da linguagem sobre a qual discutimos na primeira parte deste capítulo. O real seria o impossível, no sentido de que indica aquilo que não pode ser simbolizado, o que está fora da capacidade simbólica. E, por fim, o imaginário seria o registro no qual se dá constituição do eu. Estes três registros são bastante distintos, todavia, se articulam e permitem, como referência topológica, pensar a clínica. O *ternário*, apresentado por Lacan em 1953, é retomado no seminário RSI, de 1974-1975 (Lacan, 1975/1976), sob a ótica da proposição do *nó borromeano* que equipara os três registros em mesma ordem de importância, sem estabelecer, portanto, uma hierarquia entre eles.

A teorização do estágio do espelho foi estabelecida por Lacan entre os anos 1936 e 1949 e é formulada a partir de um arcabouço externo à psicanálise – a psicologia de Wallon, os estudos da etologia, a filosofia de Hegel – e, também, da sua leitura original do corpo erógeno e da noção de narcisismo propostos por Freud (Roudinesco & Plon, 2017). Em “O estágio do espelho como fundador da função do Eu”⁴⁴, comunicação proferida em 1949 em um congresso da IPA em Zurique, Lacan (1949/1966) argumenta sobre como a formação do eu ocorre a partir da identificação do bebê com a imagem do semelhante e com a sua imagem especular.

Partindo de observações oriundas da etologia e da psicologia da criança, o psicanalista destaca a discordância que há entre a precocidade do nascimento do bebê humano e, em contrapartida, sua capacidade de reconhecer sua imagem no espelho entre os 6 aos 18 meses de idade. Este momento de reconhecimento é a síntese de dois momentos anteriores. No primeiro, a criança brinca com o outro no espelho, num completo quadro de confusão entre “um-outro”. No segundo momento, a criança apreende que, no espelho, não se trata exatamente do outro, mas de uma imagem. No terceiro momento é que a criança, dialetizando os dois momentos anteriores, compreenderá que não é somente uma imagem, mas a sua (Lajonquière, 2002). Esta identificação com a imagem, momento acompanhado de júbilo pela criança e sustentado por um outro que o reconhece, “trata-se de um processo de identificação que possibilita ao sujeito funcionar como Um num sistema de intercâmbios com a mãe, o pai, ou, simplesmente, os outros (os intercâmbios têm lugar no seio do Outro)” (p. 164).

A identificação com a imagem que acontece no estágio do espelho manifesta “a matriz simbólica em que o Eu se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (Lacan, 1949/1966, p. 90). Dado que sujeito e eu não são sinônimos, nessa afirmação vemos, contudo, como o estágio do espelho intervém na

⁴⁴ No título original “*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique*”, Lacan utiliza o *Je*, embora, como se revela ao longo do texto, se trate do *Moi*. Isso ocorre porque, à época deste estudo, o psicanalista ainda não diferenciava claramente os termos; logo, “para nomear aquilo que depois seria na teoria o *Moi*, utiliza o termo *Je* pois, nos meios psicanalíticos do momento, assim se traduzia habitualmente o *Ich* freudiano” (Lajonquière, 2002, p. 164-165). Em português é complicado estabelecer esta diferenciação, visto que se conta apenas com o pronome Eu. Em razão disso, para fins desta tese, seguiremos a proposta de tradução deste texto lacaniano para o português, na qual o tradutor apresenta o *Eu* como o sujeito do inconsciente e o *eu* para se referir às funções do eu e à instância psíquica da segunda tópica freudiana. Algo que já havíamos anunciado em nota anterior.

formação de ambos: no Eu simbólico, cuja matriz se precipita na imagem especular que permite à criança perceber-se como uma “entidade” diferente dos demais, e no eu imaginário, anunciado na unidade da forma fornecida pela imagem⁴⁵ (Nasio, 2009). Nesse sentido, o estágio do espelho se refere à “assunção de uma imagem – o *Moi* – que representa ao sujeito – o *Je* – frente aos outros” (Lajonquière, 2002, p. 164).

Sobre essa forma dada pela imagem, é importante destacar que não se trata de uma imagem detalhada com traços delimitados, tais como olhos, nariz, marcas, etc., mas de uma *Gestalt* do corpo, um contorno, uma silhueta, refletida no espelho, que possui o poder de causar efeitos no real, pois, mesmo sendo uma imagem, “ela não deixa de ter consequências reais” (Brousse, 2014, p. 3). Tais efeitos da imagem são sustentados por Lacan (1949/1966), a partir de experimentos etológicos com algumas espécies de animais, nas quais a imagem do outro animal da mesma espécie ou mesmo a própria imagem no espelho tem o poder de provocar efeitos reais no seu organismo, por exemplo, desenvolvendo os órgãos sexuais, no caso das pombas. Isso indica a função particular da *imago*, que é de estabelecer uma relação do organismo com sua realidade, posto que, no caso da espécie humana, há uma “deiscência do organismo”, uma “discórdia original”, devido ao nascimento prematuro. Em razão disso,

o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no 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.[itálicos do autor] (Lacan, 1949/1966, pp. 93-94)

A imagem especular seria, então, essa totalidade “ortopédica” face à experiência orgânica de um “corpo despedaçado” (*corps morcelé*), tal como revelado nos sonhos e nas fantasias de pacientes, quando a análise toca algum momento regressivo, segundo afirma Lacan (1949/1966). Esta hiância entre o corpo real e a unificação tão somente imaginária, o corpo do *Um*, não se dissolve, mas se dialetiza. Logo, a imagem especular

⁴⁵ Aqui o autor mantém a mesma proposta de tradução e compreensão para do termo: o Eu corresponde à tradução do *Je*, que se refere à singularidade de um sujeito entre os demais, sendo uma afirmação simbólica e social, enquanto o eu corresponderá à tradução do *Moi*, referindo-se a um sentimento de sentir-se instalado no corpo, produto de uma história, sendo uma afirmação imaginária (Nasio, 2009).

tem uma função de permitir ter um corpo, mesmo antes de existir maturação fisiológica e motora suficiente para ascender a essa condição, pois

o processo da sua maturação fisiológica permite ao sujeito, num dado momento de sua história, integrar efetivamente suas funções motoras, e aceder a um domínio real do seu corpo. Só que é antes desse momento, embora de maneira correlativa, que o sujeito toma consciência do seu corpo como totalidade. É sobre isso que insisto na minha teoria do estágio do espelho – a só vista da forma total do corpo humano dá ao sujeito um domínio imaginário de seu corpo, prematuro em relação ao domínio real. (Lacan, 1975/1986, p. 96)

Mas tal domínio imaginário do corpo acontece de modo alienado, em relação a uma exterioridade. Ora, não é este o caráter próprio à imagem? Existe nela “algo que transcende o movimento, o mutável da vida, no sentido em que a imagem sobrevive ao vivo” (Lacan, 1960-1961/1992, p. 340). Logo, ela não é o vivo, não é o sujeito, mas algo exterior a ele que o representa. Esta exterioridade confere, desde o início, o caráter alienante da formação do eu, que não coincidirá, como em Freud, ao sistema percepção-consciência, mas indicará partir de sua “função do desconhecimento” (Lacan, 1949/1966, p. 96), pois, nessa operação de identificação, algo resta, o eu representa o sujeito, mas não chega a constituir uma síntese completa deste. Assim, ainda que forneça uma unicidade, a experiência do estágio do espelho lança o sujeito num irremediável desconhecimento de si mesmo.

De um modo radical, podemos afirmar, então, que “nasce-se amalgamado ao mundo e aos outros e dessa liga nunca se romperá totalmente, é um eterno retorno” (Borges & Romera, 2013, p. 124), pois, ainda que este estado de indiferenciação ceda lugar a uma ficção necessária, o eu, este é fundado no desconhecimento, na exterioridade de uma imagem sustentada nos outros. Esses semelhantes, por sua vez, encarnam na cena o Outro, essa “estrutura simbólica transindividual” (Lajonquière, 2002, p. 164) que se mantém como aquilo que nos funda e para onde sempre se retorna como referência primordial que sustenta a condição desejante do sujeito.

A propósito, perguntamos se não é precisamente isto que está em jogo no estágio do espelho: não somente a unificação das experiências corporais, mas um lugar no desejo do outro? Observemos que “a relação do sujeito com o espelho nunca é dual, mas triangular. Há sempre três protagonistas: a criança, sua imagem e o adulto que a segura nos braços” (Nasio, 2009, p. 88). É esse adulto que, diante do olhar da criança que se volta para ele quando do momento de alegria, ao reconhecer a própria imagem no espelho,

irá confirmar com o sorriso, o olhar e as palavras esse acontecimento. A função do Outro fornece, portanto, o suporte a esse engano fundamental que é a identificação do eu a uma imagem, pois identificar-se a essa imagem implica, em última instância, fazer-se objeto do outro materno.

Assim vemos como, embora a ênfase nesse momento do ensino de Lacan esteja sobre o imaginário, na própria apresentação do estádio do espelho, expõe-se já delineada a relação estabelecida com o simbólico, posto que, no júbilo da criança, há sempre a nomeação feita pelo outro que insere esse corpo imaginário na linguagem, portanto, na ordem simbólica. Além disso, ao indicar os efeitos da imagem sobre a carne, Lacan não deixa de fora a dimensão real que está envolvida nesse processo de constituição do eu e apropriação do corpo, a qual se refere o estádio do espelho.

Compreender que há esta articulação entre os três registros na apreensão do corpo em psicanálise é essencial, dado que a própria noção de imagem do corpo, para alguns autores, não se reduz à imagem especular, mas envolve ainda um momento pré-especular, no qual as sensações e as emoções comparecem, somadas aos intercâmbios da linguagem, como condições fundamentais na constituição do corpo do ser falante. É o que veremos a seguir.

2.3.1 Dolto e a Imagem Inconsciente do Corpo

No que tange a esta dimensão do imaginário na constituição do corpo do sujeito falante, também Françoise Dolto, uma importante psicanalista, ocupou-se dessa discussão. Contemporânea a Lacan, Dolto, de sua parte, é amplamente reconhecida pelo trabalho clínico com crianças, principalmente devido à sua capacidade de se comunicar, usando “palavras justas” (Dolto, 1982), mesmo com bebês e crianças bem pequenas. Essa maneira particular de falar às crianças se baseava numa teorização acerca do corpo, mais especificamente, acerca do que a psicanalista denominou de *Imagem Inconsciente do Corpo* (ImIC). Tal conceito foi desenvolvido a partir da clínica, funcionando como um operador teórico para sustentar uma técnica baseada na escuta das crianças por intermédio das suas composições livres (desenhos, modelagens, gestos) e dos seus ditos na relação transferencial com a analista.

Nesse contexto da clínica doltoniana, a imagem inconsciente do corpo funciona como *um meio* pelo qual a criança pode dizer seus fantasmas, e o analista pode reconhecê-

los. Sendo um meio, não coincide com a imagem desenhada ou modelada pela criança. Tais produções espontâneas são, na verdade, o suporte dos fantasmas que se atualizam na transferência, enquanto a ImIC é o que surge, revelada pelo diálogo analítico, e permite a comunicação desse material inconsciente. Assim, a imagem inconsciente do corpo pode ser definida como:

a síntese viva de nossas experiências emocionais: inter-humanas, repetitivamente vividas através das sensações erógenas eletivas, arcaicas ou atuais . . . A imagem do corpo é, a cada momento, memória inconsciente de todo o vivo relacional e, ao mesmo tempo, ela é atual, viva, em situação dinâmica, simultaneamente narcísica e inter-relacional: camuflável ou atualizável na reação aqui e agora, por toda expressão linguageira, desenho, modelagem, invenção musical, plástica, assim como mímica e gestos. [itálicos da autora] (Dolto, 1984, p.23)

As experiências vividas pela criança no encontro corpo a corpo com a mãe, encontro este mergulhado no campo da linguagem e do erotismo, são gravadas no psiquismo, constituindo essa memória inconsciente do conjunto de registros psíquicos de vivências sensoriais, auditivas, táteis, visuais, olfativas, cinestésicas, animadas pelo desejo que perpassa a relação da criança com a mãe, vividas num período anterior ao domínio total da palavra. Nisso consiste a imagem inconsciente do corpo que, tal como enfatiza Nasio (2009), não se refere às sensações propriamente sentidas no instante, mas ao conjunto de imagens dessas sensações impressas no inconsciente, isto é, trata-se da ordem de um traço, uma inscrição.

Segundo Dolto (1984), a ImIC é composta por três tipos de imagens que se articulam. Vejamos:

- *Imagem de base*: é fornecida pelas sensações proprioceptivas e barestésicas⁴⁶, dentre as quais, podemos citar aquelas ligadas ao peso e à gravidade, que permitem que a criança sinta seu corpo repousado, amparado nos braços da mãe ou num solo firme, dando a impressão de que seu corpo é “uma massa densa e estável” (Nasio, 2009, p. 26). A criança se sente em uma continuidade do ser que vai se preenchendo na medida das transformações da vida. Essa noção de continuidade é ilusória, mas é o que

⁴⁶ A *propriocepção* se refere à capacidade de localização espacial do corpo, sua orientação, bem como a posição de cada parte do corpo em relação às demais, enquanto a *barestesia* se refere à sensibilidade dos órgãos profundos por meio do peso e da pressão, prioritariamente (Ferreira, 2010).

arrima “o sentimento de existir de um ser humano, que sustenta seu corpo em seu narcisismo” (Dolto, 1984, p.50).

- *Imagem funcional*: diz respeito à representação do funcionamento do organismo. Se, por um lado, a imagem de base tem uma dimensão estática, a imagem funcional é fornecida pelos movimentos do organismo que dão ao corpo a impressão “de uma massa agitada por fluxos e refluxos de tensões orgânicas internas” (Nasio, 2009, p.26). É esta imagem funcional que nos permite acessar o funcionamento dos nossos intestinos, do ar entrando nos pulmões, o latejar da pulsação sanguínea, por exemplo.

- *Imagem erógena*: está associada a determinada imagem funcional do corpo, onde se destaca o prazer ou desprazer na relação com o outro. A impressão é de um corpo reduzido a um orifício em estado de abertura ou fechamento, “se contraindo e dilatando de prazer” (Nasio, 2009, p. 27). Compreendemos a imagem erógena como a especificação de uma imagem funcional. Especificação caracterizada pelo caráter de prazer/desprazer, cujo engendramento não se encontra atado ao desenvolvimento fisiológico, conquanto é introduzido pela linguagem, pela palavra da mãe que fala sobre a ausência de um objeto ou a não satisfação de uma demanda, “ ‘O seio de sua mãe lhe é proibido agora’, ‘Não, acabou, nada de mamar’. Palavras que permitem que a boca e a língua retomem seu valor de desejo” (Dolto, 1984, p.64).

Estas três se encontram entrelaçadas pela *imagem dinâmica*, uma espécie de substrato dinâmico, sem representação própria, mas que indica a dimensão do desejo, pois “expressa em cada um de nós o Sendo, chamando o Advir: o sujeito no direito de desejar, eu gostaria de dizer ‘em desejância’ ” (Dolto, 1984, p. 58). Esta imagem dinâmica pode ser compreendida como memória inconsciente, e é dela que se origina a “sensação de si mesmo”. Não o “si mesmo” fornecido pela imagem especular, na qual se aliena o eu, mas concernente a “uma expressão para designar um desejo, o desejo de viver . . . a inquebrantável vontade de ser, de não cessar de ser” (Nasio, 2009, p. 30).

Esta dimensão do desejo, como desejo de viver em primeira instância, é o que Dolto (1984) apresenta como *narcisismo primordial*, compreendido como:

o narcisismo do sujeito enquanto *sujeito do desejo de viver, preexistente à sua concepção*. Isto que anima a chamada ao viver numa ética que sustenta o sujeito a desejar. É neste sentido que a criança é herdeira simbólica do desejo dos genitores que a conceberam. [itálicos da autora] (p.50)

É, inclusive, esse narcisismo primordial que possibilita à criança sobreviver ao nascimento. Entendemos esse *sujeito do desejo de viver* como uma matriz da qual o sujeito a ser forjado no processo lógico de alienação e separação irá se substancializar. Nessa perspectiva, a psicanalista não se furta a destacar o peso da ordem simbólica, da linguagem como fundamento do sujeito, mesmo antes da concepção, embora aborde ainda algo da dimensão real do corpo, ao descrever a constituição da ImIC.

A imagem inconsciente do corpo é forjada, portanto, desde as experiências intrauterinas – nas quais já existe esse *sujeito do desejo de viver*, constituído nas relações desejantes dos pais (Dolto, 1997) – e irá se reestruturar na medida em que sofre efeitos das castrações às quais a criança é submetida. As castrações são concebidas por Dolto (1984) como provas que o narcisismo terá que enfrentar e que contribuirão para a estruturação da imagem do corpo. Essas castrações, quando bem-sucedidas, são denominadas de *simbolígenas*, pois têm efeito humanizante e permitem destinar as pulsões para uma satisfação além do corpo a corpo e/ou além dos objetos incestuosos. Em outras palavras, possibilitam a simbolização e inserem definitivamente o sujeito no laço social.

A matriz dessas castrações é a *castração umbilical* que acontece no nascimento, seguida pela *castração oral*, *anal* e *edípica*. No momento do nascimento, a imagem do corpo se vê bruscamente alterada pela variação das percepções: ritmo, calor, som, etc.,

mas a ruptura do cordão umbilical, esse corte, concede ao bebê uma autonomia respiratória; logo, uma existência fora do corpo materno. O desmame, emblema da castração oral, promove a saída da relação corpo a corpo alimentador com a mãe e favorece a descoberta de outras formas de comunicação mais sutis, tais como gestos, olhares, sorrisos, introduzindo a possibilidade da fala. A castração anal, por sua vez, promove a ruptura da relação corpo a corpo tutelar mãe e criança e tem dois sentidos: o de separação física e consequente privação do prazer manipulatório do corpo da criança, e o de proibição de prejudicar o próprio corpo e aos demais. Já a castração edípica implica na interdição do incesto e na identificação (ou não) com o seu sexo na partilha dos sexos.

As castrações apontam, dessa maneira, para um processo que parte de um corpo a corpo exclusivo com a mãe, até a possibilidade de estabelecer um espaço de autonomia que favorece a inserção social por meio de mediadores simbólicos. Logo, a ênfase dada por Dolto não repousa tanto sobre a relação mãe-bebê; ao contrário, a importância constitutiva está justamente na separação dessa díade (Catão, 2009), no movimento de

presença-ausência. A cada momento em que a criança vive uma castração bem-sucedida, isto é, simbólica, a imagem inconsciente do corpo se transforma, posto que as experiências vividas pelo contato vivo, gozoso e desejante com a mãe, transformaram-se. É, por conseguinte, essa relação com o Outro, nesse contexto, figurado no outro materno, que possibilita a constituição e as mudanças da ImIC.

Vejamos que nessa relação estão envolvidos dois aspectos essenciais: 1) a *fala* da mãe, que deve ser verdadeira, nomeando para a criança as experiências vividas; e 2) a *comunicação sutil* que “é o elo sensório-psíquico”, no qual comparecem “o odor do corpo da mãe próximo, sua voz, sua imagem, seu olhar, seus ritmos, tudo o que se destaca dela para a criança” (Dolto, 1984, pp.106-107). A autora se refere a modalidades de comunicação que não são por palavras, são percebidas no corpo a corpo e implicam alguma distância entre a mãe e o bebê, estabelecida, inicialmente, pela castração umbilical. De fato, essa distância é sustentada pela comunicação sutil que “permitirá o advento do Simbólico e, portanto, da fala, de que as percepções sutis seriam a matriz linguageira” (Catão, 2009, p. 47).

Este é o terreno sobre o qual se constitui a imagem inconsciente de corpo que, como é possível apreender pelo que desenvolvemos até aqui, não se confunde com a imagem de corpo fornecida pelo espelho. A teorização de Dolto se refere, na verdade, ao momento pré-espelhar que comparece como experiência fundamental para a própria constituição da imagem especular, pois diz respeito à “erogeneização do real do corpo da criança pelo Outro cuidador, erogeneização necessária para a organização do corpo próprio, simultânea à organização das instâncias psíquicas e sua dinâmica” (Catão, 2009, p. 42).

Dolto considera a importância do estágio do espelho, tal como postulou Lacan (1949/1966), reforçando, especialmente, a presença do outro como aspecto fundamental na experiência da criança diante do espelho:

A imagem escópica só toma sentido de experiência viva através da presença, ao redor da criança, de uma pessoa com a qual sua imagem do corpo e seu esquema corporal se reconheçam, ao mesmo tempo que ela reconhece esta pessoa na superfície plana da imagem escópica. (1984, p. 151)

Porém, no que tange ao pensamento de Lacan, há divergências quanto à maneira de Dolto pensar o estágio do espelho, conduzindo-a a refletir sobre as implicações deste em relação à imagem inconsciente de corpo da criança.

Diferente de Lacan (1949/1966), que aborda a experiência do espelho como responsável por fornecer uma unidade de corpo, até então vivenciado na dimensão das pulsões parciais, Dolto (1984) defende que, bem antes da imagem especular, já existe uma coesão que é dada pelas experiências viscerais, delimitadas pela pele e pelo cuidado materno que vem com linguagem. Não é possível tratar como totalmente fragmentada num corpo de sensações a experiência de ser do bebê, anterior à experiência do espelho, pois tais sensações se passam no contexto do “contato carnal, afetivo e simbólico com a mãe” (Nasio, 2009), que fornece algum registro de coesão.

Entendemos que tal coesão não é da mesma ordem daquela produzida pela imagem especular. A coesão fornecida pelas experiências vividas no corpo em sua relação com o Outro materno se aproximaria mais de uma espécie de agrupamento de registros de diferentes qualidades de sensações – a sensação de ser tocado na pele difere da sensação de tocar a si mesmo, difere a sensação dos movimentos gastrointestinais, etc. – que se processa num campo de comunicação sutil, de palavras, de afetos e de desejo que fazem inscrição na carne, tornando-a corpo. Assim, compreendemos que o registro dessas diferentes nuances da experiência permite um nível de coesão, “é o esboço de uma unidade” (Catão, 2009, p. 44) que, por sua vez, não se confunde com a unidade fornecida pela imagem especular que se apresenta como uma Gestalt, como apreendemos em Lacan.

O que acontece na experiência do espelho, segundo a psicanalista francesa, é um tipo de cruzamento do esquema corporal com a imagem inconsciente do corpo que provoca dois importantes efeitos: individualiza a criança, mas, ao mesmo tempo, culmina em uma enorme desilusão. Se, num primeiro momento, por volta dos 6 aos 18 meses, tal como afirmou Lacan (1949/1966), há um júbilo pela descoberta da imagem especular, Dolto (1984) acrescenta que, por volta dos 3 anos, quando a criança já passou pela castração edipiana – logo, sua inserção na linguagem e no laço social se solidifica –, há ainda uma outra descoberta diante do espelho que lhe causa profunda decepção: ela percebe que a imagem de corpo que experimenta não corresponde ao modo pelo qual ela é reconhecida pelos outros, isto é, a imagem especular. Ela constata que é um outro para o outro, diferente da imagem inconsciente que tem de seu corpo. Tal constatação é perturbadora para a criança, constituindo um “buraco simbólico” e, em consequência

disso, a partir daí, a prevalência do *sentir ser* dá lugar ao *parecer* (Nasio, 2009). Se, antes desse momento, as pulsões escópicas ocupavam lugar modesto na formação do narcisismo, agora elas são preponderantes, posto que existe um recalçamento da imagem inconsciente do corpo (Dolto, 1984).

Como bem nos ensina a psicanálise, o recalçado sempre fará pressão para retornar à consciência; assim, o fato de a imagem inconsciente do corpo ser recalçada por volta dos 3 anos de idade não significa que ela esteja para sempre perdida ou que ela deixe de causar efeitos em toda expressão espontânea no corpo de adulto. Já que:

Fortemente pregnantes, as imagens inconscientes do corpo infantil determinam nossos comportamentos corporais involuntários, nossas mímicas, gestos e posturas; infletem as curvas de nossa silhueta, marcam os traços do rosto, avivam o fulgor do nosso olhar e modulam o timbre de nossa voz; decidem nossos gostos, nossas atrações e repulsas, ditam nossa forma de nos dirigir corporalmente ao outro e, se esse outro for nosso parceiro amoroso, nossa forma de possuir seu corpo ou ser possuído por ele. Essas imagens influenciam nosso vocabulário. (Nasio, 2009, p.22)

Os indícios da imagem inconsciente do corpo estão em tudo aquilo que nos subjetiva e nos individualiza. Sendo “edificada na relação languageira com o outro”, se apresenta como o meio, “a ponte de comunicação inter-humana” (Dolto, 1984, p. 41). É um meio revelador das primeiras inscrições – antes do domínio da palavra, mas sustentado no campo da linguagem – das experiências olfativas, auditivas, visuais, táteis da criança, que não se orientam apenas para o funcionamento de um organismo, mas, obtêm um “valor de comunicação” (Dolto, 1984).

Uma criança vê o mundo a partir de sua imagem atual do corpo; logo, a comunicação com a criança é possibilitada através da imagem inconsciente do corpo. Portanto, é possível entrar em contato por meio de palavras de modo preciso, mesmo com bebês, pois, desde o nascimento, as palavras e os fonemas acompanham os contatos captados pelo corpo da criança: “As palavras, com as quais pensamos, estiveram na origem das palavras e dos grupos de palavras que acompanharam as imagens do corpo com o corpo do outro” (p. 36). Todavia, *deve haver uma escolha precisa das palavras*, já que a compreensão da criança varia de acordo com as experiências de castração que ela viveu e as consequentes simbolizações efetuadas. Se as palavras não portam uma referência à imagem do corpo atual, elas soam sem sentido. Assim, nesse contexto, o psicanalista deve usar

palavras que correspondam à uma experiência sensorial já simbolizada ou em face de sê-lo. . . . A criança, cuja imagem do corpo é a do estágio oral, só compreende as palavras de prazer de boca e de corpo portadas, aquelas que tratam do funcionamento e da erótica oral, para um corpo cujo esquema corporal não é ainda autônomo. (Dolto, 1984, p. 36)

Para que uma palavra seja compreendida, ela precisa estar enlaçada numa “relação corporal” que corresponde à articulação do esquema corporal com a imagem inconsciente do corpo, porque “as palavras, para tomarem sentido, devem, primeiro, tomarem corpo, serem, ao menos, metabolizadas em uma imagem do corpo relacional” (Dolto, 1984, p. 45).

Apesar de Dolto dar prioritariamente exemplos de sua clínica com crianças e de termos afirmado que a imagem inconsciente do corpo é recalcada por volta dos 3 anos, a ImIC pode permitir, mesmo no adulto, uma comunicação no contexto da análise (Nasio, 2009). Essa comunicação não deve ser entendida no sentido de comunicação da linguística, na qual há uma informação a ser transmitida por um emissor a um receptor, mas no sentido proposto ao longo desta discussão: de endereçamento ao Outro na dimensão do desejo, bem como nos meandros do gozo.

O “valor de comunicação” da ImIC decorre de uma particularidade: ela funciona como uma linguagem. Não uma linguagem corporal, a partir de códigos fixos de gestos, mas, segundo Nasio (2009), uma linguagem de emoções, no âmbito da comunicação sutil, que é, absolutamente, rítmica, pois o que fica inscrito na memória inconsciente dessas experiências da infância não é a sensação de ser acariciado, ou segurado ou amamentado pela mãe, com o prazer ou o desconforto sentidos, mas “o que se inscreve e perdura no inconsciente é a percepção dos tempos fortes e tempos fracos da intensidade de seu contato carnal” (p.34). Portanto, trata-se da inscrição de um *ritmo*. Quando afirmamos, anteriormente, que a coesão fundamentada na ImIC não coincide com a unidade fornecida pela imagem especular, é porque essa se refere à inscrição de uma forma gestáltica, enquanto aquela, agora podemos afirmar, concerne à inscrição de um ritmo.

Esta ideia de que o ritmo comparece junto com a compreensão da imagem inconsciente do corpo, segundo menciona Nasio, se manterá como uma importante sugestão, como um dedo que aponta um caminho a ser percorrido posteriormente, quando, com o auxílio da dança contemporânea, pudermos investigar as origens do gesto e seu papel na ressonância entre corpos.

2.3.2 O corpo como um caleidoscópio de imagens

Compreendemos que a noção de imagem inconsciente do corpo amplia a discussão sobre o corpo, por ressitua-la num momento pré-especular da constituição do sujeito, e não apenas na dimensão do imaginário especular onde se aliena o sujeito na redução produzida pela representação ficcional denominada eu. Na verdade, são

as experiências emocionais e languageiras vivenciadas com a mãe e o pai [que] viabilizam a constituição da imagem inconsciente de corpo, que *servirá de organização psíquica de base*, antes da constituição do corpo próprio com o reconhecimento da própria imagem no espelho. [itálicos nossos] (Catão, 2009, p.29)

Nessa direção, devemos entender que a imagem que temos do nosso corpo está ligada não apenas à imagem visual, especular do corpo, mas também à imagem mental das sensações corporais, tal como propõe Nasio (2009) em seu livro “O corpo e suas imagens”, articulando, pelo fio da clínica, algumas contribuições de Dolto, Freud e Lacan.

Se em Dolto (1984) já evidenciamos a necessidade de repensar a noção de imagem para além do campo familiar do espelho, Nasio (2009) produz uma verdadeira proliferação do termo “imagem”, o que pede uma conceituação precisa, para não sermos lançados numa miríade de equívocos. No caso do psicanalista, a definição do termo foi tomada de empréstimo da matemática, que define a imagem como “o duplo exato ou aproximativo de um antecedente ou, se preferirem, de um original – imagem e original pertencendo cada um a um espaço diferente” (Nasio, 2009, p. 65). O original seria a experiência em si mesma, enquanto a imagem, na sua condição de duplo, já diz de um registro, de uma inscrição que pode ser de vários tipos: um *duplo fiel*, como na fotografia; um *duplo refletido*, como na imagem visual do espelho; um *duplo impresso na consciência* como as imagens não figurativas de uma primeira sensação; um *duplo impresso no inconsciente infantil* como as protoimagens das sensações do bebê na relação corporal com a mãe; um *duplo cinético* ou imagens-ação que são movimentos ou comportamentos espontâneos que atualizam as protoimagens; um *duplo nominativo* que designa, nomeia partes do corpo.

Assim, a imagem do corpo seria constituída pela imagem especular, tal como propôs Lacan (1949/1966), e também pela imagem mental das sensações corporais que se forma pelas protoimagens impressas como duplo no inconsciente infantil – que, por

sua vez, contém uma influência clara do conceito doltoniano de imagem inconsciente do corpo. Essas protoimagens, na sua condição de imagens originárias, podem ser atualizadas em sensações conscientes ou em movimentos espontâneos (imagem-ação), e sua estrutura é como um “*patchwork*, esburacada, não figurativa, inconsciente, às vezes consciente e prenhe, às vezes motora, de nossas sensações físicas” (p.80). O que anima essas protoimagens é a libido, e o que a torna prenhe é a carga de emoção oriunda da fantasia. A fantasia recobre as imagens, dando-lhes vida, deformando-as a partir das experiências infantis inscritas no corpo como protoimagens.

Logo, deste ponto de vista, o que reconhecemos como corpo é composto por diferentes tipos de imagens:

A imagem do corpo sentido é uma imagem mental inconsciente (protoimagem) que pode ou permanecer inconsciente, ou tornar-se consciente, ou ainda exteriorizar-se num agir (imagem-ação). É uma imagem esburacada pela libido e tão fragmentária quanto o corpo crivado de sensações, desejos e gozo do qual ela é o duplo. A imagem do corpo visto, ou seja a imagem especular, e a imagem de nossa silhueta; imagem tão esburacada pela libido quanto a imagem mental das sensações. Quanto à imagem do corpo significativa, ela não é nem inconsciente, nem consciente, nem motora, mas nominativa, o nome sendo o duplo da particularidade física que singulariza determinado corpo. (Nasio, 2009, p. 99)

Toda esta teorização que tenta apreender o corpo, a partir de um caleidoscópio de diferentes tipos de imagens, é uma espécie de tentativa de síntese das proposições de Freud e Lacan. A noção freudiana de eu corporal é tomada como o duplo, isto é, a imagem mental, das sensações internas: “Proponho-lhes então admitir que o eu freudiano seria, antes de tudo, a imagem inconsciente ou consciente, não figurativa, em mosaico e esburacada, de sensações corporais ou, para resumir, que o eu é a imagem do corpo” (Nasio, 2009, p. 101). Lacan assimila essa teorização de Freud, mas introduz um elemento que renova toda a teorização, a saber, a ideia da imagem do corpo refletido no espelho. Desse modo, o “eu lacaniano seria a síntese de duas imagens corporais: a imagem não figurativa de um corpo fragmentado de sensações, desejos e gozo; e a imagem especular do corpo inteiro” (Nasio, 2009, p.107).

Esta perspectiva sobre o corpo se situa em referência à topologia lacaniana, pois ele, ao mesmo tempo, é corpo sentido (real), que não se confunde com o organismo, posto que, além de envolver as sensações, é animado pelo desejo e pelo gozo; é também corpo visto (imaginário), tal como nos ensina a experiência do estágio do espelho, e é ainda

significante (simbólico), visto que a palavra faz inscrição na carne, tornando-a corpo (Nasio, 2009).

Em suma, ao não restringir o campo do imaginário ao especular, entendendo a abrangência do espectro das imagens, a psicanálise estabelece uma articulação com os demais registros, a saber, o simbólico e o real e, então, abre espaço para tomar “a substância medular do eu” (Nasio, 2009) como sendo composta pela imagem do corpo sentido e do corpo vivido, submetidos ao símbolo. Este ponto de vista implica a seguinte consequência:

Agora, devo dissipar definitivamente o preconceito segundo o qual o psiquismo está confinado dentro de um único indivíduo e pedir-lhes que imaginem a imagem do corpo como um tecido fino, amplo e transparente, quase invisível, flutuando no interstício de uma relação de amor, de ódio, de desejo ou de angústia. Assim, seria preciso tirar todas as consequências dessa abordagem espacial do psiquismo e concluir que o eu, equivalente à imagem corporal, flutua também no entredois e se desdobra além das fronteiras de nosso corpo, além do espaço que ocupamos. Na verdade, nosso eu é um eu-extensão; está tanto em nossa cabeça quanto nos seres que amamos, está em nós e fora de nós, dentro da pessoa, animal ou objeto aos quais somos profundamente ligados. (p. 108)

Essa fronteira espacial em relação ao eu precisa ser reposicionada, na medida em que se aborda a questão do corpo nos parâmetros que desenvolvemos até aqui, pois, sendo um eu-corporal ou eu-extensão, o corpo do sujeito falante opõe-se absolutamente a uma leitura que o faça coincidir com o soma ou com algo que se delimita apenas pelas fronteiras da pele. É isto que nos revelou o conceito de imagem inconsciente do corpo, esse

lugar inconsciente de emissão e recepção das emoções que, de início, se localiza nas zonas erógenas, a imagem inconsciente do corpo estrutura-se na relação inter-subjetiva e se constrói sob os efeitos das pulsões, da comunicação sensorial (experiências olfativas, visuais, tácteis) e da linguagem ouvida. É o esboço de uma unidade. Memória inconsciente do vivido, é um Isso relacional tomado num corpo situado no espaço, um lugar de representação das pulsões. (Catão, 2009, p. 44)

É isso que revelam o corpo erógeno e o corpo pulsional que caracterizam o ponto de vista original da psicanálise acerca do corpo. Corpo que se faz nas teias do desejo e do gozo, tal como pudemos apresentar. Lá onde comparecem, simultaneamente, o outro semelhante e o Outro da linguagem, onde se enlaça o filhote humano por meio da pulsão, é que advém o sujeito encarnado. Menos um ponto de “origem” do que um espaço criado no tempo lógico dos intercâmbios entre corpos falantes. Nessa perspectiva, é possível

pensar esse eu-extensão como esse corpo-sujeito que se estende em direção a outros, não apenas por meio das palavras que lança ao ar, mas pela teia de tensões, fluxos, expressões, micromovimentos, sons que se entrecruzam nesse espaço inter-relacional dos corpos e permite que esses entrem em ressonância.

2.4 A rítmica dos corpos falantes

Ao discorrermos sobre o ponto de vista da psicanálise acerca do corpo do sujeito falante, apresentamos como a carne ascende à condição de corpo, devido aos intercâmbios de desejo e gozo que acontecem entre o *infans* e o Outro Primordial, esse que é, ao mesmo tempo, outro semelhante e também o Outro da linguagem. É, pois, junto com a estruturação do sujeito que “só é sujeito por ser assujeitamento ao campo do Outro” (Lacan, 1964/1973, p. 211) que viemos a ter um corpo. Nessa direção, esperamos ter sido possível mostrar que pensar o corpo em psicanálise é abordar, concomitantemente, a constituição do sujeito, pois, embora não sejam sinônimos, articulam-se, dado que “a novidade maior de Freud foi ter concebido a figura de um sujeito encarnado” (Birman, 1999, p. 87). Esta é a especificidade da psicanálise.

Interessa-nos, neste momento em particular, apontar como o processo constitutivo do sujeito encarnado – abordado na apresentação teórica precedente a partir dos eixos de corpo erógeno, pulsional e imaginário – pode ser pensado a partir da ideia de instauração de um *ritmo*. O termo “ritmo” não comparece diretamente no vocabulário da teoria psicanalítica; contudo, no contexto desta pesquisa, influenciada pela dança contemporânea, fomos conduzidos enxergá-lo como um elemento fundamental na reflexão sobre a ressonância entre corpos, conforme se desenvolverá na tese.

Nos primórdios do sujeito, ainda acéfalo, como se referia Lacan (1964/1973), posto ainda não ter sido arrematado o circuito pulsional – e, acrescentaríamos, corpo ainda em potência –, a dimensão simbólica, esse mar no qual estão mergulhados os seres humanos, participa como registro organizador do filhote do homem, a partir dos intercâmbios corpo a corpo que acontecem entre este e aquele outro humano que faz a função de cuidador. Ainda sem dominar o universo da palavra, porém, desde sempre nele mergulhado, o *infans* deve contar com um *espaço para o advento do simbólico*, necessário à sua estruturação subjetiva.

É importante destacar esta dimensão do espaço, elemento que já havia sido evocado pela dança contemporânea e também o vemos sugerido pela psicanálise. O espaço é o chão necessário para brotar o germe da criação. Não é isto evidente? É preciso haver espaço para se ter nascimentos. Para nascer uma criança, é preciso haver um espaço físico, um útero para acolher esse projeto humano que, crescendo, impõe que se dê à luz, se ponha a ver num espaço maior, externo ao corpo materno. Recordemos, entretanto, que, conforme nos ensina a dança contemporânea, espaço é mais do que um conceito referente à fisicalidade, ele é algo dinâmico e relacional.

Nesses termos, tomado sob o ponto de vista psicanalítico, o espaço se refere também àquele no desejo dos pais, no seu psiquismo, pois, se é necessário espaço no corpo, este envolve o espaço no desejo que remete ao laço social, sem o qual, ainda que se dê à luz um filhote humano, ele não se tornará um sujeito. Tal como postula Lacan (1964/1973), a estruturação do sujeito é resultado de dois processos: alienação e separação e, embora na ideia de separação a noção de espaço já esteja conotada, vislumbramos ser ela pertinente a ambos os processos. Mesmo para se instaurar a alienação no *infans*, é imperativo haver no outro cuidador algum espaço a ser preenchido. Espaço do desejo que, como bem sabemos, é plástico: logo se desarranja, se desloca, se aperta, se expande, desfazendo aquela conformação, apenas ficcionalmente perfeita. Sendo este espaço do desejo talhado na permanência da falta a (nunca) ser preenchida, ele sempre indicará aquilo que ali não se encontra, lançando o *infans* para a construção de um espaço próprio.

Essa dimensão do espaço implica, necessariamente, considerar um *entre*. É nesse entre a convocação do desejo do Outro, o imperativo de seu gozo, e o filhote humano, que estão postas as condições para o nascimento de um sujeito encarnado. E, nesse entre, destaca-se um movimento fundamental: a presença-ausência do outro sustentador. Tal movimento já havia sido observado na psicanálise por meio da observação do jogo do *Fort!Da!* que, dentre outros aspectos, é emblemático da criação desse espaço necessário ao advento do simbólico neste que passará de *infans* a falante. O que destacamos como primordial no movimento da presença-ausência é especialmente a *alternância*, pois é por ela que se ordena um espaço de estruturação do psiquismo. Mais especificamente, o que é fundamental nessa alternância presença-ausência, que em referências corporais pode ser pensada em termos de proximidade-distância, é que ela instaura *tempos sucessivos*, isto

é, ela insere uma temporalidade necessária à existência psíquica. Ora, não se trata isto de uma rítmica?

O ritmo é definido como sucessão de tempos fortes e fracos, que se alternam com intervalos regulares (Ferreira, 2010). Algo que marca um andamento, uma cadência, o que se chama de métrica na música, e prosódia no discurso. De fato, o estudo do ritmo atravessa várias áreas de conhecimento e impõe lidar com uma polissemia da qual, diante dos objetivos desta tese, elegemos a proposta de Guerra (2017), que define o ritmo como

a repetição de uma experiência a intervalos regulares que permite organizar uma experiência e oferecer uma vivência de continuidade, mas com a integração progressiva da descontinuidade, do inesperado. O ritmo é também a experiência que, partindo de uma espécie de “caos”, dá forma, organização temporal, e tem como função abrir para a terceira, abrir para o outro. (p. 44)

Tomaremos aqui, como aspecto norteador, esta ideia do ritmo como *elemento organizador* da experiência do ser no tempo e no espaço. E, se esta organização pode ser pensada na música, como a alternância entre o som e o silêncio; e na dança, como alternância entre o movimento e a pausa, seguindo os indícios que apresentamos anteriormente no âmbito da psicanálise e que desenvolveremos a seguir, na dinâmica psíquica, é em termos de proximidade-distância, presença-ausência, que localizamos a rítmica que estabelece uma temporalidade estruturante do psiquismo.

É importante considerar, nesse contexto da estruturação do sujeito encarnado, que essa rítmica envolve uma relação de corpo a corpo, que conjuga proximidade-distância, na qual não somente as palavras importam, mas, de um modo especial, são as percepções sutis – ocorridas, por exemplo, pelo olfato, pela voz, pelo olhar – que têm efeito de gestos significantes, responsáveis pela impressão de um ritmo, cortando a carne e favorecendo o advir de um sujeito encarnado.

Sobre esse campo das percepções sutis, retomemos que Dolto (1984) já havia a ele se referido. Ao desenvolver a noção de imagem inconsciente do corpo, a psicanalista mencionou a importância dessas percepções, responsáveis pela comunicação “de coração a coração” entre a mãe e o bebê, na medida em que, paulatinamente, implantam alguma distância entre estes dois componentes da díade simbiótica. O calor da mãe, seu cheiro, sua voz, seu olhar, seus gestos, funcionam como elementos que a presentificam na ausência, que a aproximam na distância e que, assim, fazendo corte, permitem abrir espaço de surgimento do sujeito. Se observarmos, cada uma dessas percepções envolve

um nível de distância que começa mínima, para ir aumentando. O calor, embora esteja primordialmente ligado ao toque, para senti-lo, não é imprescindível estar colado à sua fonte. É possível ao bebê sentir “o quentinho” da mamãe sem ter que tocá-la, estando a uma curtíssima distância, aquela suportável que aplaque a angústia de aniquilamento daquele que é ainda uma massa sem unificação própria e, por necessidade, ainda estreitamente ligado ao corpo materno.

O cheiro da mãe também comparece do mesmo modo, tendo a função de ser “símbolo da mãe, pois através dele [cheiro], a mãe se faz presente” (Catão, 2009, p. 41). Dolto (1984) dá especial importância a este elemento no momento da castração oral, o desmame. Sobre isso, mencionamos uma situação clínica, apresentada por ela, que aborda a função atribuída a este elemento sutil. Dolto conta que, durante a guerra, recebeu uma ligação de um pai desesperado – sem condições de ir vê-la, em razão do contexto histórico – pois sua bebê recém-nascida havia parado de comer, desde a internação da mãe, que foi submetida a uma hospitalização urgente, devido a um problema ginecológico. A criança havia sido alimentada no seio durante os primeiros cinco dias e, com a ausência da mãe, se recusava a ingerir qualquer coisa. Dolto, então, orientou o pai a ir ao hospital, trazer a camisola que a mãe da criança usava e, chegando em casa, colocar a peça ao redor do pescoço da criança e oferecer-lhe a mamadeira. O resultado foi que a criança mamou imediatamente, ao que a psicanalista concluiu:

Só se poderia pensar que a imagem olfativa da mãe, repentinamente ausente, era o que lhe faltava. O narcisismo fundamental do sujeito (que permite ao corpo viver)⁴⁷ está enraizado nas primeiras relações repetitivas que acompanham simultaneamente a respiração, a satisfação das necessidades nutritivas e a satisfação de desejos parciais, olfativos, auditivos, visuais, tácteis, que ilustram, poderia se dizer, a comunicação de psiquismo a psiquismo do sujeito bebê com o sujeito-sua-mãe. (Dolto, 1984, p. 67)⁴⁸

Nesse caso, a ausência abrupta da mãe por um tempo maior do que o suportado, configurou-se como uma situação de descontinuidade violenta para o bebê, com risco de morte por inanição. Através do cheiro na camisola, a presença materna foi reintroduzida, a fim de resgatar, de modo emergencial, uma experiência de continuidade para aquela criança. Isto funciona, porque “a sutileza do odor se espalha no espaço que a rodeia, a

⁴⁷ Recordemos que Dolto (1997) trabalha com a noção de narcisismo primordial, bem como com a noção de que existe um “sujeito do desejo de viver” mesmo antes da concepção, conforme apontamos no capítulo destinado especificamente ao pensamento psicanalítico.

⁴⁸ O caso pode ser consultado na íntegra nas páginas 66-67 deste livro já referenciado.

criança fica banhada nele, no espaço em torno de sua mãe” (Dolto, 1984, p. 106) e assim, pelo cheiro, a mãe pode impregnar o ambiente, os objetos, preencher um espaço que a presentifique na sua ausência corpo a corpo diretamente com a criança⁴⁹. Desse modo,

o lactente se constrói por meio de referências carnis – viscerais de seu próprio organismo e das percepções sutis do corpo da mãe – e pela comunicação da linguagem. Desde os primeiros dias, está ligado à mãe pelo olfato⁵⁰ e pela voz que lhes permitem encontrar-se. (Catão, 2009, p. 41)

A voz da mãe também comparece como outro elemento sutil, essencial à constituição do sujeito, que permite orquestrar esse movimento de presença-ausência. A voz, nesse contexto, não deve ser confundida com o som, da mesma forma que, em psicanálise, o olhar e a visão não se confundem, no sentido de que “o acesso ao mundo não se encontra pelo estudo das leis objetivas da ótica, e sim pelas subjetivas do olhar” (Bairrão, 2003, p.45). Do mesmo modo, no que tange à voz, “sua materialidade não é sonora, mas incorpórea. O som é a vestimenta imaginária da voz. A prosódia é seu registro simbólico” (Catão & Vivès, 2011, p. 85). São, portanto, as leis subjetivas da prosódia da voz que aqui interessam.

Havíamos apontado como Laznik (2000) propõe a hipótese de que a voz é o primeiro objeto da pulsão oral, mesmo antes do seio. A voz interessa ao bebê antes de qualquer satisfação alimentar. Sabemos que o recém-nascido pode se acalmar, cessando o choro, assim que ouve a voz materna *que a ele se endereça*, logo após o parto, sem ter

⁴⁹ É interessante observar como alguns profissionais que trabalham com parto e puerpério já notaram, por meio de sua experiência, como os bebês se acalmam quando expostos ao cheiro da mãe. Alguns profissionais, por exemplo, orientam a mãe a dormir com uma mantinha por algumas noites antes do parto para que o objeto, impregnado por seu cheiro, possa ser colocado junto ao berço da criança para ajudá-la a dormir nos primeiros dias subsequentes ao nascimento.

⁵⁰ Ainda sobre o odor, Jorge (2005) aborda a pulsão olfativa como estando relacionada ao recalque orgânico, postulado por Freud, como o efeito da aquisição da postura ereta que distanciou o olfato das regiões genitais, retirando sua importância nas trocas sexuais e dando lugar à visão. O recalque orgânico seria, nesse sentido, o “momento zero do recalqueamento” (p. 58), pois, do ponto de vista da filogênese, teria sido ele o responsável pela passagem de um funcionamento instintivo para o pulsional, dado que há a perda da ação dos estímulos olfativos sexuais que obedecem a fatores biológicos cíclicos, passando a regência da sexualidade para a pulsão, essa força constante. É com base nesse resgate do pensamento freudiano que Jorge afirma: “O odor como que *presentifica o objeto enquanto falta*, ele como que volatiliza o objeto *in praesentia*, o que pode ser entendido como a introdução da dimensão do impossível, situada mais-além do proibido, na referência ao objeto. A proibição está, de fato, sublinhamos isso em Freud, ligada à dimensão do recalqueamento” [itálicos do autor] (p. 56). Nesses termos, o odor poderia ser tomado como um objeto *a*, causa do desejo.

tido ainda qualquer contato visual com a mãe. Não se trata aí do som da voz e sim, precisamente, do que nela não se ouve, do que, por meio das escansões, das pausas, das ondulações, isto é, da prosódia singular da voz materna, é portador do desejo desse Outro: “É naquilo que o Outro não diz, que o bebê encontra o seu lugar. Ele se deixa seduzir, se nutrir da dimensão enunciativa da voz” (Catão e Vivès, 2011, p. 85).

O que seduz nessa voz? Seu ritmo, a sua musicalidade, que ordena a alternância de presença-ausência. E, pela psicanálise, somos levados a compreender que tal alternância é orquestrada pelo endereçamento ao Outro, na ordem do desejo, que remete ao campo simbólico, ao laço social. Isto é o fundamental: “A importante questão do endereçamento indica a responsabilidade do sujeito. Ao responder ao chamado que lhe é endereçado pela musicalidade da voz do Outro, o suposto sujeito muda de posição e passa de invocado a invocante” (Catão & Vivès, 2011, p. 86). Há, pois, um enganchamento, uma rítmica pela qual ambos os envolvidos comparecem e, por ela, esses corpos falantes podem se colocar em ressonância.

Há ainda algo importante nisto que desenvolvemos: o que essa noção de percepções sutis – que atravessa a ideia de Dolto (1984) sobre a possibilidade de se comunicar diretamente com bebês, utilizando “palavras justas”, bem como se articula à função do *mamanhês* nos contatos da mãe e seu bebê a que se refere Laznik (2000) – nos permite pensar que temos aí indicado um campo de investigação de diferentes níveis de produção de sentido na linguagem, não restrito apenas à palavra. Algo essencial para podermos considerar a ideia de ressonância entre corpos, sobretudo, se visamos articular qualquer diálogo com a dança, na qual o prestígio da palavra não tem o mesmo *status* que o tem na psicanálise. Nesse sentido, antes mesmo de o *infans* ascender à condição de falante, mas estando imerso no universo da linguagem, algum outro elemento, além das palavras, opera como mediador, como símbolo entre este advir sujeito e o Outro materno, permitindo que esses corpos entrem em ressonância. A dimensão simbólica está em jogo, então, não apenas por meio das palavras, mas também por esses outros elementos sutis que, na verdade, “seriam a matriz languageira” que permitirá o advento do Simbólico (Catão, 2009, p. 47), posto que constroem o laço com o Outro, numa rítmica que ordena o movimento de presença-ausência, fundando a temporalidade e a espacialidade necessárias à existência subjetiva.

Ao abordar o funcionamento linguístico que precede a fala, Vorcaro (2002) o anuncia como “o afeto temporal no corpo que alude o engajamento do *infans* nos gestos

que se fazem ato” (p. 80). A isto ela chama andamento, em referência à temporalidade musical, afirmando:

Pode-se supor que os cuidados maternantes que contém o corpo do bebê articulem, por meio do andamento, a matriz estruturada do cálculo temporal que imprime escansões no organismo, estabelecendo uma regularidade. Outra que segmenta seu fluxo vital coagulando-o, definindo esperas, urgências, sobressaltos e síncope que discretizam e organizam elementos de uma forma singular que engaja um gozo acéfalo e define uma superfície corporal. Desse lugar, antes que advenha um sujeito por efeito de um interdito que o coloca na ordem significativa da língua e lhe oferece o abrigo de uma significância, um leito organizando-a, preparando segmentos em seguimentos. (p. 80)

Este ritmo é aquilo que organiza, ordena e, mais, é ele que prepara o campo da fala. Portanto, há uma correlação direta entre o ritmo e a possibilidade da fala, visto que esta não é algo “natural”, produto do desenvolvimento neurológico. De fato,

o exercício da função performática da fala pela criança indica que ela conseguiu percorrer o caminho complexo e sutil que a introduz no campo da linguagem, caminho que a leva do barulho real ao som e a música (operação de alienação), e da música a fala (operação de separação). (Catão & Vivès, 2011, p. 87)

Retomemos ainda a perspectiva sob a qual nos sustentamos na psicanálise, quando apresentamos a “origem” lógica do sujeito, a fim de fazer uma consideração fundamental: somente é possível falar em pré-verbal, retrospectivamente. É porque estamos na linguagem, é porque temos a palavra, que podemos marcar, ainda que logicamente, um momento pré-verbal. Não é exatamente isto que a concepção lacaniana da estruturação do sujeito nos informa? O tempo da constituição só pode ser pensado como lógico e não cronológico, o que resulta trabalharmos sempre numa perspectiva de retroação: o que dizemos estar fora da linguagem se produz pela própria linguagem, referenciado nela, na medida do resto por ela produzido. Assim, esses elementos sutis são o que restam da subtração da significação ao significante. A propósito disto, Catão & Vivès (2011) nos falam especificamente da voz, ela “é tudo que do significante não contribui para o efeito de significação” (p. 84).

Considerando nestes termos, podemos então afirmar que “a linguagem verbal nasce do ritmo”, pois “para que aconteça a subjetivação, é preciso haver um diálogo sensorial, captar as intensidades sensoriais, as preferências sensoriais do bebê e entrar em um ritmo para que, por sua vez, o bebê encontre um ritmo próprio” (Guerra, 2017, p. 42).

Contudo, estas preferências e intensidades se constroem nesse campo de endereçamento ao outro, elas se destacam e se instauram formando corpo, na medida da dança rítmica que pode ser estabelecida entre *infans* e cuidador, cujos corpos entram em ressonância.

Nesse momento lógico da constituição, o ritmo se apresenta, portanto, como o elemento organizador das experiências desse advir sujeito junto ao Outro. Ele ordena o movimento, o localiza no espaço por temporalizá-lo. Assim,

estamos em uma das primeiras funções do ritmo: o ritmo é um primeiro organizador psíquico, como a palavra. Um dos primeiros organizadores psíquicos, quando estamos em contato com um bebê, a primeira coisa é que fazemos é estabelecer uma comunicação rítmica corporal. Seja com a repetição da palavra ou através do movimento corporal, tanto para brincar quanto para acalmá-lo. (Guerra, 2017, p. 34)

No caos das experiências reais de corpo, das interferências do outro, da novidade que é a vida, “a experiência de movimento torna-se ritmo e introduz ordem no tempo e no espaço, em que ‘elementos’ podem adquirir significado” (Guerra, 2017, p. 33). Compreendemos que esta experiência de movimento, que ganha um ordenamento, um andamento, não diz respeito ao ritmo do funcionamento do organismo – tal como uma leitura superficial pudesse sugerir –, mas à própria pulsão. Não é por ela que se formaliza no pensamento psicanalítico o enganchamento no Outro, num movimento de presença-ausência, tal como discorremos antes? Pois bem, como vimos, a pulsão é uma força constante, em fluxo ininterrupto que se distingue da ideia de instinto, justamente, porque não obedece aos ritmos biológicos. Entretanto, o que destacamos agora é que ela ganha um ritmo, ao completar a instalação de seu percurso em circuito. Circuito que anuncia o enlaçamento no Outro, na ordem da linguagem, que demarca um espaço para o surgimento do sujeito desejante.

Consideremos que, sem qualquer endereçamento, a pulsão se manteria nesse movimento constante que, sem descontinuidade, imprevisto, interferência, corte, seria adentrar ao reino de Tânatos, à impossibilidade de um sujeito existir. Não é disto que se trata na pulsão de morte, para Freud? Que, com Lacan (1959-1960/1986), não tem qualquer referência à morte biológica, mas diz respeito à morte simbólica, como repetição significativa por um encadeamento contínuo? A pulsão diz de um estado ininterrupto de intensidades, de dispersão; contudo,

assim como foi por efeito do aparecimento da linguagem que as pulsões se constituíram, será também por efeito da linguagem que elas serão ordenadas. O corpo resultante dessa ordenação será um corpo submetido à ordem simbólica, corpo apossado e informado pela linguagem. (Garcia-Roza, 1990, p. 19)

O que não significa, conforme já havíamos afirmado, que as pulsões possam ser completamente ordenadas, passíveis de simbolização. Elas continuam ainda se referindo ao que se mantém de anárquico no corpo. Todavia, no contato com o Outro, algo dessa anarquia, desse caos potencialmente criador recebe algum contorno. Algo se inscreve.

O que afirmamos, então, é que o ritmo é um primeiro elemento ordenador, que permite à pulsão se inscrever na ordem da vida, abrindo, inclusive, espaço para o advento da palavra no *infans*. É, pois, na escansão, no corte, na descontinuidade, na variação de tempos, que esse movimento contínuo e disperso, essa força constante, ganha um ritmo e favorece nascimentos sob a luz de Eros. Esse ritmo que, conforme afirmamos, pode ser entendido como a orquestração do movimento de presença-ausência é o que permite a inscrição na vida, sem nos esquecermos de que esta também só pode ser considerada sempre em referência à morte. Aqui, não se trata de eliminar um dos pares de opostos, mesmo, porque não se trata de uma oposição, mas de um paradoxo. O ritmo não elimina o caos, ele cria uma mínima possibilidade de atualização do que ali se mantinha como potência⁵¹.

Por fim, retomemos a definição adotada perante a polissemia do termo “ritmo”, que nos permitiu apreendê-lo como este elemento organizador que, “partindo de uma espécie de ‘caos’, dá forma, organização temporal, e tem como função *abrir para a terceiridade, abrir para o outro*” (Guerra, 2017, p. 44). É nesse sentido que se mostra fundamental o elemento ritmo no contexto desta tese, pois, se, de um lado, nos permite compreender como se inscreve e enlaça este sujeito no Outro, marcando a construção de um ritmo singular, construído neste espaço de alteridade, também já deixa entrever que é

⁵¹ Há aqui uma dualidade entre este caos/ordem, pulsão/inscrição, na qual elegemos o ritmo como elemento criativo e ordenador. Todavia, mantemos a perspectiva de que, sem o caos, não há criação possível, pois, se ainda que ficcionalmente pudéssemos considerar uma ordenação completa do caos, isto é, sua abolição, sem restos, estaríamos considerando a própria abolição da vida. É nesse sentido que entendemos este anárquico da pulsão, que permanece para sempre como um resto irrepresentável, como essencial para a própria manutenção da vida simbólica, pois é este excesso, são estas sobras, que insistem e forçam o trabalho do psiquismo, tal como já havia apontado Freud (1915/2004). Assim, as pulsões de vida e as pulsões de morte se mantêm como elos irremediavelmente inseparáveis, algo que abordamos brevemente em nossa dissertação de mestrado, ao discutirmos como o aspecto da morte, presente no livro “A obscena Senhora D”, de Hilda Hilst, era evocado como algo fundamental à própria vida (Borges, 2012).

neste espaço que devemos considerar a abertura para a construção de outros ritmos, num campo de ressonâncias.

CAPÍTULO III – CORPOS EM RESSONÂNCIA

Os capítulos anteriores permitiram situar a discussão sobre o corpo nos dois eixos desta pesquisa, a saber, a dança contemporânea e a psicanálise. Ambas, cada uma em seu domínio, foram responsáveis por operar uma ruptura epistemológica que manteve em seu horizonte a dimensão do corpo. A dança contemporânea, herdeira dos questionamentos sustentados pela dança moderna, rompeu com a tradição clássica, cuja concepção de corpo se baseava na perspectiva da disciplina e do virtuosismo, tendendo a tomar o corpo como objeto hermético, máquina altamente especializada na execução de movimentos sublimes. A dança contemporânea propôs, então, um novo *status* para o corpo na dança, elevando-o à condição de referência fundamental da criação artística, liberando-o para ser tomado a partir de outros referenciais, dentre os quais se considera um campo de relações que o envolvem.

A psicanálise, de sua parte, rompeu com o modelo médico que restringia a compreensão do corpo à anatomia, a uma concepção que também submetia o corpo ao paradigma da máquina, cujas engrenagens e funções seriam reguladas por uma programação biológica determinada. A novidade da psicanálise foi implicar o corpo na dinâmica do desejo, que sustenta a estruturação do sujeito falante, considerando ainda o caráter anárquico inerente a esse corpo, que nunca se encerra por inteiro na ordem simbólica.

Não afirmamos, com isso, que tais propostas se configurem precisamente como uma “evolução”, no que tange a um modo de conceber o corpo, pois todo movimento teórico, por se tratar de um processo de significação, envolve, consequentemente, uma redução em meio às diversas possibilidades de compreensão de dado fenômeno, redução que se dá em função das escolhas epistemológicas estabelecidas. Nesses termos é que entendemos as contribuições da dança contemporânea e da psicanálise em relação ao corpo: não como se tratassem da apresentação de pontos de vista “melhores”, mas como pensamentos que favoreceram o deslocamento de sentidos sobre o assunto. Deslocamento que, sob nosso ponto de vista, favorece a investigação do tema central desta pesquisa: por meio do diálogo entre as duas áreas, compreender como os corpos entram em ressonância.

Consideração feita, prosseguimos com algo que se revelou a partir da elaboração dos capítulos anteriores. Sem desconsiderar as diferenças de perspectivas e objetivos que caracterizam a dança contemporânea e a psicanálise na singularidade de seus domínios,

em suas propostas de compreensão do corpo, ambas entram em ressonância, ao lançarem a discussão sobre o assunto em uma direção semelhante: o corpo, desvinculado das referências que o encerravam numa espécie de solipsismo maquínico – seja da máquina virtuosa, seja da máquina biológica –, passa a ser considerado na dimensão fluida da *intersubjetividade*, que é onde se deve, portanto, localizar a reflexão sobre a ressonância entre corpos. Pois, como seria considerar a hipótese de que os corpos sofram interferências recíprocas, vibrem, entrem, de algum modo, em contato, em ressonância, se mantivéssemos uma visão sobre o corpo como se fosse um dado *a priori*, encerrado em si mesmo, a partir de uma programação preestabelecida? Não falaríamos aqui de ressonância, mas de comunicação, de transmissão de informação por meio de códigos predeterminados.

É, pois, a dimensão da intersubjetividade que afirmamos ser evocada pelas duas áreas, ainda que cada uma o anuncie de um modo diferente. Vejamos na dança contemporânea: esta propôs pensar o corpo intrinsecamente ligado à noção de espaço, termo tomado em distinção à ideia de lugar, dado físico. Quando Godard (2010) afirma que “a primeira fase de qualquer percepção e de qualquer gesto consiste na tomada de referências no espaço” (p.4), de que espaço se trata? Ora, o espaço do corpo ou o corpo-espaço da dança não pode ser confundido com os limites da pele ou mesmo delimitado pelo alcance dos movimentos. É um espaço virtual, construído num território de fantasias e imagens, é um espaço “imaginário dinâmico” (Godard, 2010), produto da historicidade daquele corpo sujeito e reatualizado a cada movimento, a cada gesto, a cada palavra, a cada contato. Logo, refere-se a uma construção abstrata relacional, que aponta para a dimensão da intersubjetividade.

Perspectiva que também se reconheceu na proposição de Gil (2004), do corpo como espaço paradoxal, que implicou pensar as noções de interno e externo como aspectos dinâmicos e coextensivos. Para o filósofo, pensar o corpo em termos de dentro e fora, como espaços cindidos, seria até mesmo estancar uma dinâmica de movimento inerente à própria condição do corpo, uma vez que não há estado de repouso no corpo, a não ser aparentemente, pois, microscopicamente, ele está sempre em movimento. A flexibilização dessas fronteiras, como o que é evocado pela imagem da banda de *Moebius*, permitiu entender o corpo como “um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos” (Gil, 2004, p.13), sensações e imagens, que sofre interferência

mútua de outros corpos-espço, num território paradoxal⁵², onde interno e externo indicam uma relação de contiguidade, e não de hermética oposição.

Se a dança evoca a intersubjetividade por meio dessa discussão sobre o espaço, a psicanálise, por sua vez, também a propõe, quando apresenta sua compreensão acerca da constituição do sujeito, que é o que permite, no caso do ser humano, ter um corpo. Na perspectiva psicanalítica, a gênese do corpo se localiza no jogo dramático da linguagem que implica um sujeito encarnado, constituído junto à alteridade. Nesses termos, se, no âmbito da dança, tratamos de um corpo paradoxal, em psicanálise, é ao corpo pulsional que recorremos, a fim de apreender esse espaço intersubjetivo em questão.

Na apresentação do conceito de pulsão, enfatizamos o modo como a perspectiva na qual nos referenciamos retira qualquer resquício de confusão deste conceito com a esfera somática, posto que localiza a discussão no reino da linguagem, onde se evidencia a função do Outro no que toca à condição humana. A psicanálise nos ensina que, no caso do ser humano que, para sua perdição e salvação, fala, a falta fundamental que o estrutura o lança em direção à alteridade, a fim de garantir não apenas sua sobrevivência como espécie, mas sua existência como sujeito no laço social. É por meio da teorização da pulsão que localizamos a possibilidade de compreender como o sujeito se engancha ao Outro, num espaço dinâmico que obriga a compreendê-los em coextensão.

É nesse espaço que se coloca a questão do corpo para a psicanálise. Segundo Baira (2003), o conceito de pulsão revisita a espacialidade, e esta “não mais precisa ser tratada nem abstrata nem objetivamente. Enquanto ordem da significância literalmente feita real, a espacialidade concretiza-se e ‘subjetiva-se’ em corpo” (p. 45). Entendemos que a pulsão revisita a espacialidade, pois joga com algumas importantes delimitações – complexizando-as –, e com aquelas referentes não apenas ao interno e externo, dentro e fora, mas também ao eu e outro (desejo e gozo, simbólico e real).

⁵² Seria também possível estabelecer um diálogo pertinente entre a ideia de espaço paradoxal apresentada por Gil (2004) e a noção do “espaço transicional” postulado por Winnicott (1975). Este se refere a um espaço intermediário, também paradoxal, visto que não é o espaço subjetivo do bebê, nem o espaço objetivo, fora dele, mas algo criado neste intervalo pela relação de cuidado da mãe. O espaço transicional se apresenta ainda, nessa teorização, como o protótipo da experiência cultural, o espaço da criação artística. Percorrer tal perspectiva teórica seria um caminho possível de articulação da tese: considerar alguns aspectos da dança pensados a partir do diálogo com o pensamento winnicottiano. Todavia, nossa compreensão acerca desse campo relacional se sustenta, nesse momento, na ideia de corpo pulsional mais diretamente referenciada nas proposições dos psicanalistas franceses aqui mencionados, constituindo o recorte conceitual e metodológico desta pesquisa.

É no corpo a corpo, permeado pelas palavras, que a espacialidade se concretiza e se subjetiva. Foi isto que mostramos por meio da apresentação do circuito pulsional. Ele revela uma espacialidade fluida, percorrida neste circuito que desliza até o outro e deste para o advir sujeito. Se a pulsão indica esse espaço, sem precisar objetivar-se nem subjetivar-se, é porque revela não um espaço físico, mas justamente o campo do Outro, que “trata-se de um lugar (lógico), ou espaço virtual, que resulta da remissão infinita de uns significantes a outros: uma palavra/olhar da mãe remete a outra, e a outra, e assim virtualmente *ad infinitum*” (Lajonquière, 2002, p. 169). Este Outro que não é ninguém, apenas “o lugar do tesouro do significante, o que não quer dizer do código, pois não é que se conserve nele a correspondência unívoca entre um signo e alguma coisa” (Lacan, 1960/1998, p. 820). Ele é um vazio incessantemente ocupável, lugar da alteridade, da diferença, do movimento, do deslocamento.

É assim que, em termos psicanalíticos, compreendemos o espaço da intersubjetividade, ao qual nos referimos anteriormente e que foi compreendido a partir da dança contemporânea como “uma força constituinte”, “consustancial ao corpo em movimento” (Louppe, 2004, p. 178). Espaço que nos une e nos separa do outro, onde se dá a constituição do eu, bem como a estruturação do sujeito. Assim, se a dança contemporânea, ao pensar o corpo, relança a questão do espaço para a dimensão relacional, ela nos permite um diálogo com a psicanálise que, por sua vez, concebe esse espaço como o campo do Outro, espaço intercambiável da linguagem, onde se torna possível ter um corpo, mas não um corpo hermeticamente fechado sobre si mesmo; ao contrário, um corpo-espaço de ressonâncias, de ecos, de espelhamentos, de interferências, de ritmos.

Diante disso, já temos sugerido que, perante a questão que orienta esta investigação, encontramos uma primeira referência: nesse espaço paradoxal da intersubjetividade que a psicanálise, de sua parte, nos apresenta como sendo o campo do Outro, é que devemos considerar o território no qual os corpos falantes podem entrar em ressonância. Conhecendo o espaço, resta-nos agora, entender o processo, isto é, mantendo o diálogo entre a dança contemporânea e a psicanálise, dedicar-nos-emos, nesse momento, à investigação das especificidades envolvidas na ressonância entre corpos.

3.1 Corpos que pegam delírio: a função do gesto

A primeira especificidade que devemos considerar, ao abordar a dimensão da ressonância entre corpos, é que, dentre os meios que a favorecem, a palavra não constitui seu instrumento principal, tal como ocorre no âmbito da linguagem articulada. Diante disso, o que viria então a ser – se assim mantivermos tal aproximação – “a palavra do corpo” que possibilita aos corpos entrarem em ressonância? Do lado da psicanálise, o ritmo nos oferece pistas para considerar que é no âmbito das percepções sutis que os corpos se engancham, permitindo pensar por aí a própria constituição do sujeito encarnado. A dança, por sua vez, além dos elementos sutis evocados pela psicanálise, tais como o calor, o cheiro, a voz, o olhar, indica ainda um outro elemento, que comparece nessa reflexão sobre a ressonância entre corpos, a saber, o *gesto*. Nesta dimensão do gesto, a dança é um campo potente para o desenvolvimento da questão.

Esta afirmação tem sustento na prática como dançarina, que permitiria apresentar aqui algumas experiências nas quais o gesto (em suas especificidades) se destacou como elemento fundamental para considerar a possibilidade de entrar ou não em ressonância com outros corpos dançantes. Algumas dessas experiências serão exibidas em trechos do diário de campo ao longo do capítulo, a fim de apresentar especificamente algumas discussões. Nesse momento, entretanto, uma experiência como espectadora⁵³ é que nos introduzirá nesta questão do gesto e sua função na ressonância entre os corpos.

“Artaud, Le Momo” era o nome do espetáculo da *Cia Taanteatro* de São Paulo que, baseado nos escritos de Artaud, utilizou diferentes linguagens artísticas tais como a dança, o teatro, a música, a poesia e o vídeo na constituição de uma obra completamente híbrida. O trabalho de Maura Baiocchi, atriz desse monólogo, sugeriu que cada mínima parte de seu corpo, visível e invisível, parecia reagir conectada a cada entonação da voz e respiração. Abaixo, um trecho do relato, feito alguns dias após assistir à estreia deste monólogo, que foi registrado no diário de campo:

⁵³ Recordo-me aqui do comentário da professora Ana Carolina Mundim, feito no Exame de qualificação desta tese, de cuja banca ela foi membro, chamando a atenção para considerar que, mesmo ao apresentar minhas experiências como espectadora, estas estão contaminadas pela experiência como dançarina, o que sempre imprimirá um olhar particular sobre o fenômeno. Louppe (2004), na mesma direção, chega a afirmar que “o próprio corpo de quem escreve sobre dança é trabalhado por ela. Que o conjunto dos movimentos e dos processos coreográficos vistos, integrados e, além disso, abordados pela prática acaba por urdir o próprio lugar da nossa percepção” (p.29).

Nó na garganta. Um nó que não é nem aquele de choro, nem de palavra presa pela angústia. Apenas um nó. Paralisia do ar que precisava se movimentar, mas sem produzir som... vontade de falar? Nenhuma. Não sentia por palavras. Interessante isto. Percebia sutilmente apenas esta leve sensação de nó na garganta e o rosto em estado de susto/estupefação: boca relaxada, olhos arregalados. Não sofria de ruptura, mas de suspensão Não ficaram na memória muitos registros do texto apresentado na cena. Os trechos só foram se mostrando na medida em que eu retomava o campo das palavras. . . . vinham apenas nítidas imagens: a organização espacial, o olhar e o gesto da atriz/personagem. Um corpo espasmódico que se manteve assim enquanto falava o texto, caminhava, tocava objetos, dançava em meio a sons e imagens projetadas ao fundo. Um corpo híbrido. Cabelos, língua, rugas. Pouca pele... sem nudez, sem muitas curvas corporais, sem gestos virtuosos. Um corpo-questão por insistir sobrevivente ao nada circundante. Um corpo no limite da angústia. O que pode um corpo? Insistir... em-(si)stir... existir... Um corpo no limite do sentido... delirante! Um corpo delirante! Em poesia, o verbo tem que pegar delírio, dizia o poeta⁵⁴. E quando o corpo pega delírio? Vira dança? Em dança, o gesto tem que pegar delírio... (“Diário de campo”, agosto 2016)

Este relato se inicia pelos efeitos do espetáculo, produzidos no corpo falante desta pesquisadora, então emudecido nas palavras. A linguagem articulada foi suspensa, “não sentia por palavras”, “os trechos só foram se mostrando na medida em que eu retomava o campo das palavras”, retomada que demorou consideravelmente, visto que, após o espetáculo, a primeira hora foi vivida praticamente no estado de estupefação descrito. Não havia angústia, euforia, ou incômodo, não ocorriam pensamentos claros, apenas uma espécie de afetação sentida corporalmente.

Dias depois, ao escrever sobre a experiência, tal como mostra o trecho acima, a imagem da gestualidade da artista reapareceu intensamente, e disto surgiu uma construção: “corpo que pega delírio”. Esta expressão descreve a apreensão que tive do corpo da artista no palco, mas, simultaneamente, também conta sobre a minha própria experiência como espectadora: meu corpo pegou delírio, ao se deparar com este outro

⁵⁴ Referência ao poema VII do “O livro das ignoranças”, de Manoel de Barros (2000, p.15).

“No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a

criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio.”

corpo delirante da artista. Corpos delirantes, na corda bamba dos sentidos, desafiando a linha tênue dos limites criados pelo imaginário. Corpos em ressonância.

Esta experiência convida a pensar a dimensão da ressonância, não apenas no contexto de corpos dançantes, isto é, entre bailarinos que se dedicam a construir uma obra artística em conjunto, mas de corpos que se encontravam em posições diferentes, tal como a do artista e a do espectador, e que também “pegam delírio”. Ora, nessa espécie de delírio do corpo, o gesto se destacou, levando-nos a perguntar o que haveria nele que permitisse tal qualidade, se assim pudéssemos dizer, “delirante”. Seria algo particular ao gesto do bailarino ou haveria algo referente a uma propriedade geral do gesto? Esse campo de investigação do gesto nos auxiliaria a pensar somente no contexto restrito à dança ou, também, a partir dela, abriria a discussão para outros contextos?

3.1.1 Os fundamentos do gesto

Um corpo é longo, largo, alto e profundo: tudo isto em tamanho maior ou menor. Um corpo se estende. Cada lado seu toca outros corpos. Um corpo é corpulento, mesmo se for magro.
(Nancy, 2000, p. 145)

Este trecho é parte de “58 indices sur le corps”, de Jean-Luc Nancy, texto que serviu de base para outro espetáculo a que assisti no fim de 2016 e anuncia mais especificamente do que a experiência que trouxemos na seção anterior, com “Artaud le momo”, o assunto que desenvolveremos aqui. “58 indícios” é um espetáculo, fruto de um projeto que já passou por diferentes países, coordenado pelo argentino Emílio Garcia Wehbi⁵⁵. Trata-se de uma *performance* produzida a partir de uma residência artística na qual este texto de Nancy é trabalhado com os participantes, ao mesmo tempo em que se busca resgatar as marcas corporais que contam a história de cada sujeito. O resultado é uma *performance* sensível, na qual 58 corpos nus dançam histórias inscritas em seus corpos.

58 pessoas, 58 indícios de histórias... corpos que se despem e se pintam com o barro – o humus da terra – depois dançam. Dançam as marcas indeléveis que inscreveram seus

⁵⁵ A “Versão Brasil” do projeto aconteceu na cidade de Uberlândia, com a parceria do Coletivo Teatro da Margem, em outubro de 2016, contando com a participação de artistas nacionais, bem como de artistas de outros países latino-americanos.

corpos. Um a um: entra, fala, se despe, se pinta e se move. No final, temos diante dos olhos uma grande massa movente (e comovente) a dançar memórias, ou, a contar pelo gesto, aquilo que somente por ele se afaga. (“Diário de campo”, novembro de 2016)

Tal como se deixa entrever nesse trecho resgatado do diário de campo, o espetáculo continha uma força intensa, mobilizadora. Toda a composição, começando pela simplicidade da luz, à escolha mínima de objetos da cena, à mesma música instrumental que tocava no momento preciso do início da dança individual, ao silêncio e congelamento para a entrada do próximo corpo-indício, todo este minimalismo, cuidadosamente dosado, conduzia a atenção para o elemento central da *performance*: os corpos. Mais precisamente, corpos falantes que diziam por meio do gesto dançante.

O gesto, como se sabe, é o elemento fundamental da dança, é a sua palavra, como assim afirmamos no início, em referência à linguagem articulada. Sendo essencial ao universo artístico da dança, o gesto é um tema especialmente importante no contexto da dança contemporânea, visto que um de seus projetos visava liberá-lo da funcionalidade e dos padrões estéticos estabelecidos para a arte do movimento. Tal destaque permitiu não apenas vislumbrá-lo sob outros pontos de vista, bem como, no âmbito de nossa tese, auxilia-nos a pensar sobre possibilidades de compreensão dessa sua potência de “dizer” o indizível, produzindo ressonâncias em outros corpos, tal como se destacou no espetáculo “58 indícios sobre o corpo”.

Contudo, para isso, consideramos necessário perscrutar a dimensão mesma do gesto, no sentido de investigar seus fundamentos. Caminho que percorreremos, partindo da dança e dos autores que a estudam, para logo nos encontrarmos com a psicanálise, visando a estabelecer um diálogo capaz de auxiliar o desenvolvimento da investigação sobre o gesto e sua função na ressonância entre corpos, buscando responder as questões que foram levantadas na abertura desta seção.

De imediato, é importante observar que a conceituação do gesto na esfera da dança é vasta e também complexa, porque envolve ainda outro elemento, que tem com o gesto muita proximidade: o movimento, cuja diferenciação em relação àquele também não é consensual na área. Para Louppe (2004), o *movimento* é relacionado à funcionalidade e, por isso, mantém uma tendência ao campo dos automatismos. Por outro lado, ele estaria ligado à postura, o que revelaria uma dimensão mais poética e global do que o *gesto*, já que este se localizaria no campo da comunicação.

Também se pode afirmar que o movimento concerne a todo o corpo, e que o gesto não é mais que um fragmento, pelo menos visivelmente. Isto torna o movimento mais global, mais próximo da postura e, por conseguinte, de uma carga inconsciente mais interessante no plano poético do que um gesto fracionado, cuja configuração responde a uma decisão, a uma emissão, mais claramente. (p.106)

Na afirmação da crítica de dança, o gesto conteria também um significado intencional e predefinido, logo, comunicável. A posição da autora, todavia, à medida que desenvolve o que ela denomina de “uma poética do movimento”, desloca sua compreensão sobre o assunto no que se refere à diferença entre gesto e movimento. Ao analisar os trabalhos de diferentes artistas da dança, tais como Cunningham, Humphrey, Nikolais, dentre outros, Louppe (2004) afirma que é possível notar como o gesto ganha outra função, ele é “antes de tudo, a emanção visível de uma gênese corporal invisível, mas portadora de toda a intensidade do corpo global” (p. 107). Por meio da dança, então, o gesto já não pode ser considerado fragmentário, mas se torna portador de uma intensidade global, o que, para Louppe, engloba as dimensões não conscientes, que constituem todo o campo do corpo em movimento.

Desse modo, a autora parece promover uma ampliação da noção de gesto, quando se debruça sobre a dança contemporânea, mas, a partir desse momento, ela retorna à discussão em relação ao movimento, para sustentar como a dança contemporânea “deve, primordialmente, desbravar o caminho de todos os movimentos ainda desconhecidos” (Louppe, 2004, p.125).

Embora esta autora introduza a problemática do gesto a partir da dança, será Godard quem nos conduzirá na investigação desse assunto de um modo mais amplo, posto ter se dedicado especificamente a ele ao longo de sua vida, além de não restringir suas pesquisas sobre o tema apenas à dança. No texto “*Le geste et sa perception*” o autor afirma:

Podemos distinguir movimento, compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço – do mesmo modo que uma máquina produz movimento – e o gesto, que se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo: isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui. (Godard, 1998, p.225)

Godard concorda com a ideia proposta por Louppe de que o *movimento* tende ao campo da rotina e dos automatismos, podendo mesmo ser comparado ao funcionamento

de uma máquina. Já o *gesto*, em sua perspectiva, é compreendido numa espécie de intervalo entre o movimento automático e a esfera do tônus que envolve a postura, responsável, muito primitivamente, pela expressividade humana. Diferentemente do que apresentou Louppe (2004), para Godard (1998) é o gesto (e não o movimento) que se encontra próximo à postura. Ele é portador de afetos, responsáveis por colorirem de humanidade nossa movimentação, esta que não deve mais ser entendida como mero deslocamento no espaço, visto que se amplia, ao ser inserida no mundo relacional humano.

Notemos, como indica a citação acima, que, ao abordar o gesto, Godard insere um novo conceito, o “pré-movimento”. Tal conceito, sobre o qual trataremos mais à frente, é importante para a compreensão de seu pensamento, que se baseia em sua experiência pessoal⁵⁶, bem como em seu trabalho como analista do movimento no “Centro Nacional de Pesquisa sobre o Câncer” em Milão, na Itália, onde desenvolve, há mais de duas décadas, um trabalho interdisciplinar com pacientes que se submetem a cirurgias oncológicas.

Seu trabalho realizado nesse centro era direcionado, no início, às mulheres que retiraram a mama em razão de um câncer nessa região, visando à recuperação dos movimentos que foram prejudicados ou perdidos. Nessas cirurgias, sabe-se ser recorrente a perda do movimento pendular do braço correspondente ao seio retirado, o que afeta todo o esquema postural da paciente. Contudo, ao trabalhar com essas pacientes, Godard (2010) observou, por meio da leitura corporal, oriunda das técnicas da análise do movimento, que essas mulheres perdiam o movimento do braço antes mesmo de realizar o procedimento cirúrgico, este que, em tese, é considerado pela Medicina a causa central da perda do movimento (Gonçalves, Teixeira, Torresan, Alvarenga, & Cabello, 2009; Johansson, Ingvar, Albertsson, & Ekdahl, 2001). Diante dessa constatação, o autor levantou uma hipótese inicial de que:

o que limitava o braço se originava na modificação da percepção do espaço e da imagem do corpo aliado ao anúncio da patologia . . . Havia, então, uma fredda inconsciente. Produzia-se uma inibição ao se projetar nessa parte do espaço. Essa quase paralisia acabava, depois, modificando estruturalmente o equilíbrio das tensões do corpo. (Godard, 2010, p.7)

⁵⁶ Godard tem formação original em dança. Ex-bailarino clássico e contemporâneo, foi após uma séria lesão nos joelhos que ele se dedicou a análise do movimento, na tentativa de recuperar sua movimentação que havia ficado bastante prejudicada.

Ao se deparar com a descoberta de que a perda do movimento pendular do braço acontecia antes mesmo da realização da cirurgia oncológica, o pesquisador entendeu que ocorre uma inibição da relação desse espaço do corpo com o mundo, uma modificação da imagem do corpo. Nesse caso específico, a inibição advém de uma questão psíquica, inscrita no campo traumático. Ou, segundo Godard (2010), o bloqueio também pode ser resultado de um desconhecimento ou da não construção da percepção daquele espaço. Esses bloqueios ou inibições formam “buracos negros” da percepção, isto é:

zonas do espaço que uma pessoa tem dificuldade em perceber ou que são percebidas apenas de uma maneira focalizada ou ameaçadora. Por exemplo: num acidente de carro, acontece que, mesmo depois dos tratamentos físicos necessários, subsiste um medo, muitas vezes inconsciente, na direção onde o choque aconteceu e esse medo limita o trabalho de percepção nessa direção. Muitos déficits de movimento de uma parte do corpo, que podem acarretar uma patologia, começam por um déficit da percepção do espaço. (p.6)

Haveria, então, uma retirada da percepção dessas zonas de espaço do corpo, acarretando consequências que envolvem, desde a modificação da postura a uma exclusão daquele espaço do corpo na relação com o mundo, conforme o exemplo do acidente de carro, fornecido pelo autor. Diante disso, o trabalho de Godard se dirige à reorganização do esquema postural, que é afetado por essas zonas de espaço inibidas. Sua convicção é a de que, atuando no esquema postural que repercute sobre todo o esquema corporal, torna-se possível, paulatinamente, recuperar os gestos perdidos. Vejamos a partir de quais argumentos esta hipótese de trabalho é sustentada e pode contribuir para tratar a questão que buscamos esclarecer a respeito dos fundamentos do gesto.

O esquema postural

Para o pesquisador, o esquema postural é a pedra fundamental de qualquer percepção ou gesto (Godard, 1994). Nos seres humanos, este esquema se sustenta na aquisição da posição ereta ao longo do desenvolvimento da espécie, que pressupõe uma relação com o peso e com a gravidade. Para que essa organização aconteça, há o envolvimento da relação entre o chão, o olhar (principalmente a visão periférica) e o

ouvido interno, compondo uma organização sistêmica, coesa e interdependente, conforme descrito a seguir:

Um conjunto de receptores sensoriais distribuídos em todo o corpo transmite a informação necessária. Esses mecanismos funcionam em circuito fechado e nos situam em relação à vertical no campo da gravidade. O ouvido interno funciona como um prumo dinâmico que situa nossos movimentos em relação a essa vertical; porém, as modalidades do olhar podem inibir essa função. Um olhar focal demais (um olhar que se agarra), que pode ser provocado, por exemplo, pela insegurança de nossa relação com o chão ou por insegurança simplesmente, tende a anular essa função, o que vai redobrar a tensão focal. A disfunção do ouvido interno, por sua vez, aumenta a insegurança dos pés que se agarram mais ainda ao chão; isto faz com que os pés percam a sensibilidade palmatória, tornando-se cegos ao mundo. Desta forma, os jogos do olhar ou da relação com o chão podem nos fazer perder a nossa autonomia subjetiva diante da vertical. Isso provoca, ou pode ser provocado por uma variação da avaliação de nossa distância, de nosso potencial de ação frente aos “outros do mundo”. [destaque do autor] (Godard, 2010, p.10)

Observemos, nessa descrição, uma relação direta entre o esquema postural e a esfera psíquica e social. Como analista do movimento, o autor entende que o modo pelo qual nos posicionamos subjetivamente no mundo envolve uma questão de posição, literalmente, num movimento de reciprocidade, pois nossa relação com o mundo afeta o nosso esquema postural, e este afeta nossa posição subjetiva. Nessa direção, a aquisição da posição ereta, na qual se funda o esquema corporal humano, não se reduz ao campo da locomoção, mas “contém elementos psicológicos e expressivos, mesmo antes de qualquer intencionalidade de movimento ou de expressão. A relação ao peso, à gravidade, já contém um humor, um projeto sobre o mundo” (Godard, 1998, pp. 224-225).

Esse “humor e projeto sobre o mundo” contidos na postura não são intencionais e estão intimamente ligados ao tônus muscular, que corresponde ao estado de contração parcial, contínua e involuntária dos músculos na situação de repouso. Este estado de tensão parcial deixa o corpo preparado para realizar um movimento com mais rapidez do que se estivesse completamente relaxado, sem uma tensão mínima que favoreça uma resposta motora imediatamente necessária. Além disso, o tônus muscular é responsável pela manutenção da postura corporal. A musculatura tônica é formada pelos músculos de sustentação do corpo, geralmente uma musculatura mais profunda, próxima aos ossos, que tem a função de manter o corpo na posição vertical (Hamill & Knutzen, 1999). É ela que sustenta seu tronco agora, enquanto você permanece sentado lendo este texto. Ainda que você não pense ou, de modo intencional, dê algum comando, ela segue, aparentemente silenciosa, a realizar o seu trabalho fundamental.

Além de nos sustentar de pé, sem que tenhamos que comandar esta ação, os músculos tônicos também registram as mudanças em nosso estado afetivo e emocional. A tensão que, conforme afirmamos, é parcial na musculatura tônica, se altera conforme os estados emocionais. Estados de estresse e angústia, por exemplo, promovem um aumento de tensão e levam à sensação de fadiga e dores musculares crônicas (Konin, 2006). Da outra parte, um trabalho voltado para a musculatura tônica pode provocar, por sua vez, alterações nos estados emocionais, já que “toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura” (Godard, 1998, p.224).

Godard estabelece, portanto, uma relação intrínseca entre o tônus muscular e a afetividade, posto que esta se exprime não apenas por meio da linguagem articulada, mas, primeiramente – e, a partir disso, sem nunca mais cessar – se expressará por meio do tônus muscular:

As resistências internas ao desequilíbrio, organizadas pelos músculos do sistema gravitacional, vão induzir a qualidade e a carga afetiva do gesto. O aparelho psíquico se exprime através do sistema gravitacional e é por seu intermédio que carrega de sentido o movimento, modulando-o e colorindo-o de desejo, de inibições, de emoções. O tônus resistente do sistema gravitacional se instala antes mesmo do gesto, desde o momento em que se formula o projeto de uma ação e, portanto, sem que o indivíduo se dê conta e antes de atingir sua consciência em estado de vigília. É por essa razão que os profissionais do movimento, os dançarinos em particular, sabem que, para melhorar, modificar ou diversificar a qualidade do gesto, é preciso atingir todas as suas dimensões, inclusive o pré-movimento que somente o acesso ao imaginário permite tocar. (Godard, 1998, pp. 225-226)

Aqui vemos sintetizado o pensamento do autor a respeito do gesto, no qual reaparece a noção de pré-movimento, que já havia sido mencionada anteriormente. O pré-movimento seria a base do gesto, totalmente vinculada ao tônus muscular, responsável por nossa postura ereta. Precisamente, a atitude em relação à postura ereta, isto é, em relação ao peso e à gravidade, sempre anterior ao movimento – pois diz respeito a simplesmente nos mantermos de pé –, é que se aborda na ideia de pré-movimento. Este é compreendido como

micro-ajustamentos que cada um faz inconscientemente antes de se mexer, como um ritual. Essa leitura, nem sempre fácil e muito ligada a cada indivíduo, permite depois pedir a inibição daquele gesto em particular. Pode, também, nesse pré-movimento, tratar-se de

um costume de percepção, de uma maneira de olhar o espaço antes de se mexer. Se a pessoa consegue essa inibição, há sempre uma formidável abertura para novos gestos, novas coordenações. (Godard, 2010, p.5)

O pré-movimento funciona, assim, como uma espécie de disparador de um código programador dos gestos. Ele “se apoia no esquema postural, antecipa todas as nossas ações, as nossas percepções, e serve de pano de fundo, de *tensor de sentido* para essa figura que é o gesto” [itálicos nossos] (Godard, 2010, p.10). Tal como o nome sugere, o pré-movimento é anterior ao próprio movimento, está na base da construção de qualquer gesto e é responsável, inclusive, pela qualidade dele. À vista disso, se rompermos com esse disparador, teremos uma ampliação das possibilidades da gestualidade e da expressividade a ela vinculada.

Atentemo-nos para uma característica do pré-movimento, então sugerida: é nele que encontramos o germe da singularidade do gesto de cada sujeito, da qualidade particular responsável por tornar a gestualidade de cada um irremediavelmente única. Godard (1998), ao pesquisar o gesto, afirma que ele pode ser percebido apenas de modo global, sem que acessemos diretamente o processo de sua formação. Esse processo, por sua vez, se assenta na investigação do pré-movimento – impossível de ser captado pelo estudo da forma ou figura, tão somente apreensível nos processos operadores do movimento. A partir desse argumento, o autor defende que o gesto é tão variado que seria impossível acreditar na sua reprodução idêntica, uma vez que, por mais representacional que seja uma forma, por ser o pré-movimento o fundamento do gesto, este irá indicar diferentes qualidades e sentidos, de acordo com a experiência singular daquele sujeito no mundo (Godard, 1998).

A singularidade é, dessa maneira, inerente ao gesto desde sua gênese, de modo que não é exclusividade do gesto dançado. Por isso, não se trata de uma característica de determinada estética, pois, mesmo em práticas mais codificadas, como aquelas reconhecidas na dança clássica, por exemplo, o gesto resguarda a sua potencialidade de produção de sentidos, visto que

uma variação mínima da parte do corpo que inicia o movimento, os fluxos de intensidade que o organizam, a maneira que o bailarino tem de se antecipar e de visualizar o movimento que irá produzir, tudo isso faz com que uma mesma figura não produza o mesmo sentido. (Godard, 1998, p.224)

O gesto, de maneira geral e radical, contém sempre, em alguma medida, esse caráter singular, pois, ainda que se trate do “mesmo” gesto, os sentidos que ele suporta sempre apontarão para a singularidade do sujeito. Singularidade esta construída em relação a outro, posto que a visão de Godard não é solipsista, mas situa a discussão acerca do assunto na dimensão relacional.

Desse modo, o pensamento deste autor, sobretudo no que tange ao conceito de pré-movimento, na medida em que este possibilita pensar o gesto no entre, ou no intervalo entre o movimento automático e a esfera do tônus que envolve a dimensão da expressividade humana, amplia a questão e permite a Godard abordar a esfera do gesto num território de atravessamentos entre as questões biológicas, psíquicas e sociais. É por isso que as contribuições de seu pensamento se prolongam desde uma atuação no âmbito da saúde e da recuperação do movimento em caso de lesão ou perda, até reflexões teóricas nas investigações sobre o corpo, passando, ainda, pela possibilidade de trabalho nas artes do movimento, como ferramenta para ampliação do repertório dos artistas.

Particularmente no âmbito desta tese, seu pensamento nos permite traçar uma cartografia que localiza retroativamente os caminhos percorridos do gesto às suas raízes fincadas no psiquismo, posto que o autor considera que as primeiras relações do ser no mundo, coloridas de afeto, se inscrevem nesse corpo e permitem construir um repertório gestual único, cujo disparador seria o que ele denomina de pré-movimento.

Nessa direção, suas ideias situam os fundamentos do gesto, fornecendo elementos para a compreensão de como este se constitui e enlaça um corpo no mundo, para além da dimensão comunicativa de uma mensagem, mas no âmbito da “expressividade humana”, tal como ele afirma. Ora, se temos com isso uma espécie de mapa que situa o gesto no seio do tônus muscular, que responde, muito primitivamente, à vida psíquica, a psicanálise tem a contribuir para essa discussão acerca do gesto, visto que apresenta a constituição do aparelho psíquico, considerando justamente as primeiras relações humanas no laço social, que se inscrevem no corpo do ser falante. Mas, para tanto, será necessário atravessar o caminho que vai do esquema corporal – do qual aqui destacamos o esquema postural – para o que com ele mais, ou menos, se articula.

Do esquema corporal à Imagem inconsciente do corpo

No capítulo no qual apresentamos o ponto de vista psicanalítico em relação ao corpo, abordamos alguns aspectos da teorização de Françoise Dolto que, neste momento, poderá nos auxiliar mais especificamente no que se refere à reflexão sobre o gesto. Se tratávamos a dimensão do gesto em relação ao esquema corporal, agora, com as contribuições de Dolto, passamos a considerar também a imagem inconsciente do corpo, a fim de pensar mais amplamente sobre o assunto.

De saída, é importante considerar que em sua formulação do conceito de imagem inconsciente do corpo, Dolto não excluiu o desenvolvimento neurológico, nem tampouco a relação do esquema corporal com a ImIC. O que não significa que imagem inconsciente do corpo seja sinônimo de esquema corporal. Este último diz respeito ao organismo e ao seu funcionamento; às sensações fisiológicas viscerais, circulatórias, ósseas; à nossa posição no espaço; à locomoção, ou seja, “é uma realidade de fato, sendo de certa forma nosso viver carnal no contato com o mundo físico” (Dolto, 1984, p.18), além de ser comum a qualquer representante da espécie humana. Já a imagem inconsciente de corpo é definida, conforme apresentamos, como “a síntese viva de nossas experiências emocionais” (p.23), que pode ser interpretada como um ritmo criado pela relação com o Outro que nos constitui.

Vimos que Godard se dedica a investigar o esquema corporal, bem como suas perturbações e possibilidades de trabalho. Contudo, é importante reiterar que sua abordagem de corpo não se restringe ao organismo, dado que enfatiza como fundamentais as relações de atravessamento que constroem esse corpo, tomado como expressivo. E, nessa direção, permite que lancemos nosso olhar sobre a dimensão da imagem inconsciente do corpo.

Ao assentar as bases do gesto sobre o tônus muscular que contém um “humor”, mesmo antes de qualquer intencionalidade comunicativa, Godard (1998) sugere que as relações afetivas estariam na gênese da construção. Inclusive, o autor menciona a importância da relação do bebê com a mãe na constituição do tônus que singulariza nossos gestos. Para Godard (1994), “a função tônica é imediatamente o colorido de uma relação, então o acesso a autonomia gravitária é pela separação do objeto de amor. É esta separação que me faz autônomo” (p. 3). Observemos que esta proposta que aponta a separação do objeto de amor na origem mesma da relação do ser com a gravidade, dialoga com a noção das castrações simbolígenas que Dolto elenca como estruturantes da ImIC. Menos do que a fusão inicial do bebê com a mãe, a psicanalista destacou a separação

paulatina e necessária do corpo a corpo dessa dupla, a fim de criar condições para a estruturação de um corpo falante.

Por essa via de aproximação, somos conduzidos a considerar a estreita relação do esquema corporal com a imagem inconsciente do corpo, que, de sua parte, refere-se ao que é peculiar a cada um, “remete o sujeito do desejo a seu gozar, mediatizado pela linguagem memorizada da comunicação entre sujeitos” (Dolto, 1984, p. 23). Aqui encontramos claramente exposta uma das maiores contribuições da psicanálise para esta discussão: a “evolução da erogeneidade não é somente o desenrolar de um programa fisiológico, ela é estruturada pelo teor da relação interpéssica com o outro, sobretudo a mãe, e é disso que a imagem do corpo é testemunha” (p. 30). É o campo do Outro que se estabelece como terreno para o nascimento do sujeito encarnado.

É nesse contexto que compreendemos como, mesmo nas primeiras inscrições corporais ligadas ao peso, à gravidade, que vão formar nosso esquema postural, estão envolvidas as relações com o Outro materno (ou quem faz essa função), e estas são sempre imersas no universo linguageiro do humano, no qual o desejo e o gozo são balizas. Tais relações são os andaimes sobre os quais construímos nossa postura, nossa gestualidade, o que chamamos de eu, bem como o sujeito que daí advirá.

Tais possibilidades de constituição envolvem a articulação, maior ou menor, do esquema corporal e da imagem inconsciente do corpo. Articulação que não ocorre de modo diametralmente sincrônico, em paralelismo, pois pode haver uma perturbação no esquema corporal, sem, contudo, haver uma perturbação na imagem do corpo. Uma criança que perdeu um membro, por exemplo, se isto foi nomeado e simbolizado, não sofrerá obrigatoriamente um comprometimento da imagem inconsciente do corpo, segundo afirma Dolto (1984).

Por outro lado, há casos em que o esquema corporal se mantém em desenvolvimento, mas há problemas em se estruturar a ImIC. Evidentemente, isso pode estar relacionado a doenças orgânicas, porém, “não esqueçamos que estes processos referentes à imagem do corpo são sempre, para se desenvolver, dependentes de uma relação afetiva, enquanto que o esquema corporal pode se desenvolver mesmo em condições de aflição afetiva” (Dolto, 1984, p. 231). A hipótese de Dolto é a de que as perturbações, ou a não estruturação da ImIC, decorrem de um problema de comunicação entre o sujeito e o Outro, contexto no qual aquele é reduzido à dimensão de um corpo

vegetativo, puro organismo, que tem apenas necessidades, não lhe sendo permitida ou reconhecida uma condição desejante, que consiste no processo de humanização.

Se uma alteração do esquema corporal não produz necessariamente uma alteração da imagem inconsciente do corpo, o oposto não é verdadeiro. A ImIC perturbada irá, conseqüentemente, provocar efeitos no esquema corporal, como são inúmeros os casos que vemos na clínica, quando não são encontradas lesões ou problemas orgânicos para as alterações da psicomotricidade ou disfunções orgânicas nas crianças⁵⁷. Dolto (1984) cita um caso que tomamos como emblemático⁵⁸. Trata-se de um menino de 8 anos, chamado Léon, filho de uma mãe francesa e um pai judeu polonês, residentes na França no início da Segunda Guerra. A criança apresentava debilidade motora, fraqueza muscular, falta de tônus, dentre outros sintomas, principalmente motores, sem qualquer lesão orgânica. Ao longo do tratamento, por meio da conversa disparada pelas modelagens feitas por Léon, somadas à sua história, contada por ele e por sua mãe, a psicanalista compreendeu que os problemas relacionados à motricidade eram resultado de perturbações da imagem inconsciente do corpo. O menino, até por volta dos 3 anos, tinha sido mantido amarrado, ou à cadeira, ou ao penico – ou a qualquer coisa que mantivesse suas costas amparadas – próximo ao pai, enquanto eles trabalhavam. Disso, a criança não expressava qualquer reclamação, respondendo com docilidade às demandas de proximidade da mãe, sem a possibilidade de um corte efetivo estabelecido pelo pai que, apesar de sua dedicação e seu envolvimento com os filhos, sofria as consequências provocadas pela Segunda Guerra, em razão de ser judeu. Um caso comovente que Dolto conta com detalhes, apresentando, dentre outros aspectos, como nesse menino se constituiu a “imagem do corpo de um sujeito cujo desejo era proibido à motricidade” (pp. 306-307), o que resultou em graves problemas no esquema corporal.

Este caso nos possibilita uma leitura, a partir das contribuições psicanalíticas, do que Godard chamou de “buracos negros” da percepção de espaço do corpo que, segundo ele, são produzidos por traumas ou pela não constituição daquele espaço. Ora, o caso de Léon nos mostra como seu esquema corporal, especialmente a percepção das costas que permaneceu para o menino como um “buraco negro”, foi perturbado devido aos problemas em sua imagem inconsciente do corpo, a qual é produto das relações de desejo

⁵⁷ No que tange às contribuições da psicanálise aos problemas denominados psicomotores, a obra de Levin (1995) “A clínica psicomotora: o corpo na linguagem” é incontornável.

⁵⁸ O caso pode ser encontrado na íntegra das páginas 288 a 302 dessa obra de Dolto.

e gozo com o Outro materno, inscritas no corpo do ser falante. Reiteremos que o sujeito somente tem um corpo, se este estiver “enganchado” numa relação com o Outro. Se, por alguma razão, este corpo não se erotiza, não é simbolizado de algum modo, não é contornado, ainda que em partes, para possibilitar a criação de uma imagem unificadora, configurar-se-iam esses buracos negros, cujos efeitos se dariam a ver na ampla esfera dos sintomas corporais.

Todavia, prosseguindo no que desenvolvemos até esse momento sobre o *esquema corporal* e a *imagem inconsciente do corpo*, com a devida caracterização de ambas, é possível ainda apreender que, segundo a teorização de Dolto (1984), nem um nem outra podem ser confundidos com a noção de *imagem do corpo*, a que vemos no espelho. Isso não exclui a importante função do estádio do espelho, dado que a articulação do esquema corporal e da ImIc será atravessada por ele, que é responsável pelo registro do corpo nessa dimensão imaginária – produzindo importantes efeitos que já apresentamos em capítulo anterior, sendo um deles o recalque da imagem inconsciente do corpo, cujos indícios, apesar de seu recalque, estão presentes em tudo o que marca nossa singularidade e, por isso, são, mesmo no adulto, um indicativo das primeiras inscrições estabelecidas pelo encontro com o Outro.

É importante também não esquecer que esses primeiros contatos corpo a corpo são a base para a estruturação psíquica num momento ainda pré-especular. E importa recordar que a síntese dessas experiências que Dolto (1984) nomeia como imagem inconsciente do corpo foi interpretada por Nasio (2009) como a inscrição de um ritmo. Algo que serviu de indício para desenvolvermos, nesta tese, no final da seção dedicada ao corpo na psicanálise, a ideia de que o ritmo pode ser tomado como um primeiro elemento organizador das experiências corporais anárquicas. Antes mesmo da palavra, é pela relação corpo a corpo, mergulhada no simbólico, que se instaura um ritmo que permite os contatos entre o advir sujeito e aquele outro que dele se ocupa. É isso que se revela no campo das percepções sutis que, em última instância, indicam um ordenamento do movimento de presença-ausência, cuja alternância insere uma temporalidade necessária à estruturação psíquica. É, pois, o ritmo, o responsável por esse orquestramento capaz de fornecer uma primeira coesão para as experiências de corpo do bebê, inscrevendo-o singularmente no Outro, do mesmo modo que permanece como elemento que permite a ele entrar em ressonância com outros corpos falantes.

É, portanto, nesse contexto que situamos os fundamentos do gesto: ele é expressivo, conforme propôs Godard, porque, segundo o que nos ensina a psicanálise, contém a marca singular de um ritmo construído no campo do Outro. Um ritmo que permite o nascimento de um sujeito encarnado, pois ordena um território de interferências, marcado por intensidades, presenças e ausências, proximidade e distância, percepções sutis, no qual é possível entrar em ressonância. Um ritmo único que permanece como marca singular do sujeito, indício da história que constrói seu corpo sujeito, manifestando-se em cada ação, palavra, suspiro, silêncio, gesto. Assim, não há gesto sem ritmo, bem como não há ritmo sem o gesto significante de um outro com quem é possível entrar em ressonância.

3.1.2 A especificidade do gesto do bailarino

Se, na argumentação apresentada anteriormente, localizamos alguns fundamentos gerais do gesto, resta-nos ainda, a fim de elucidar a questão do papel do gesto na ressonância entre corpos, responder outra questão que foi levantada no início: a condição que permite ao gesto “pegar delírio” diz respeito a uma especificidade do gesto do bailarino ou remete a uma potência inerente ao gesto em si mesmo? À vista disso, dediquemos algumas páginas para abordar particularmente o gesto da dança.

Apresentamos, no capítulo concernente à dança contemporânea, que, embora ela questione os modelos restritivos de movimento, não exclui movimento algum do seu horizonte de possibilidades, mesmo aqueles do cotidiano, o que já serviria como um elemento sugestivo da ideia de que não é a escolha de um movimento específico, mas a qualidade do seu gesto que caracteriza o gesto do bailarino. Existe algo no gesto dançante que o particulariza, mesmo quando se trata de um movimento comum, tal como caminhar, sentar, levantar, abrir uma porta, etc. Há algo que se opera, transformando esse gesto, dando-lhe uma qualidade que alcança uma dimensão estética e é capaz de produzir efeitos em outros corpos.

Para Gil (2004), a distinção entre o *gesto comum* e o *gesto dançado* é que, no primeiro, o que impõe a ação é uma demanda vinda do exterior, no sentido de uma intencionalidade direcionada a certa função. Já no gesto dançado, é do interior do corpo que se precipita o movimento, e este nunca cessa, sempre se produz em ressonância no espaço, não um espaço objetivo fora do corpo, mas um espaço construído pelo corpo que

dança. Isto é, não é da funcionalidade ou do apelo à forma que surgirá o gesto dançado, mas de um campo de forças, originado na experiência do corpo, na vivência do próprio movimento que nunca se encerrará numa forma final. É justamente nesse aspecto que se encontra a maior especificidade do gesto dançado e que nos interessa destacar:

O que o caracteriza: o fato de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem contorno, tem apenas um enredor, esquivando-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio Corre-se em direção a certo ponto, e antes mesmo de lá chegar, vira-se iniciando outro gesto; recua-se a passos pequenos estendendo-se os braços para adiante. . . . Um movimento mais poderoso que o das articulações do corpo visível esquia sempre o gesto à sua efetuação funcional. (Gil, 2004, p.89)

Menos uma função ou forma e mais uma experiência de movimento imantada de múltiplos sentidos, aí se localiza o *gesto dançado*. Isto porque o gesto da dança supõe, segundo o filósofo português, um plano de movimentos – tanto dos que se dão na superfície do corpo, macroscopicamente, quanto daqueles que o atravessam num nível microscópico – e, por encontrar-se nesses dois planos de movimentos e nunca ser completamente codificado, mantém-se em abertura a significações:

Se o gesto dançado expõe um movimento aquém de si próprio, quer dizer, que não extrai o seu sentido de um signo previamente codificado, diremos que é pura ostentação de um movimento em direção a significações: e tal é o seu sentido. (Gil, 2004, p. 90)

Desse modo, enquanto o gesto do cotidiano geralmente se detém nesse campo microscópico que comunica significações estabelecidas, codificadas, o gesto dançado encontra sua especificidade em explorar intensamente esse campo microscópico, da experiência do movimento que é puro sentido, sem encerrar-se em significações já estabelecidas. Mas como isso se opera? Como os gestos abstratos presentes na dança, sem significação precisa, permitem a apreensão de sentido?

Para Gil (2004), isso acontece por meio dos “movimentos de transição”, que seriam movimentos intermediários, quase “puros”, que conduzem a um movimento final, figurativo, a um gesto propriamente dito. Estes movimentos não sofrem codificação, mas pertencem a essa esfera da experiência imediata. Num gesto cotidiano, como o de acenar com a mão numa despedida, por exemplo, há uma série de movimentos que acontecem entre o estado inicial desse gesto, o braço solto ao lado do tronco, até sua completa figuração, a mão se movendo para direita e esquerda. São esses movimentos que

acontecem entre o estado inicial e o movimento total – o gesto que já contém um significado compartilhado –, que constituem os movimentos de transição. Estes, por não terem codificação dada, passam quase imperceptivelmente pelo olhar do observador, mas, segundo Gil, são os responsáveis pela comunicação de sentidos.⁵⁹

Os movimentos de transição, desse modo, *agem os sentidos* que movem e são movidos na dança (Gil, 2004), porque não portam um código em si, mas um sentido inconsciente⁶⁰. Essa noção de sentido inconsciente está presente em diversos momentos da teorização do filósofo e é ligada à sua ideia de “inconsciente do corpo”, o qual, por sua vez, é constituído por todas as experiências, tanto internas, quanto externas, que são vividas corporalmente por todos os acontecimentos que atravessam o corpo, mas que não são completamente inscritas nele.

O inconsciente do corpo apontará para a esfera da não inscrição, e esta, de sua parte, para uma incessante busca por inscrição, possível, mas jamais completamente alcançável. Nisso talvez se sustente o movimento criativo. Na verdade, eis aqui a própria dinâmica do movimento: ele permanece numa corda bamba que tende ao sentido e ao signo. Se fosse apenas tendência ao signo, seria como areia a escorrer por entre os dedos, já que a dança, conforme vimos, opera na direção da dissolução do signo, a fim de conduzir ao puro sentido. Por isso, “não ‘compreendemos’ a dança, porque ela não é feita para ser ‘compreendida’ ” (Gil, 2004, p.98). Logo, o que acontece na dança, entre os corpos, sejam eles dos bailarinos, ou dos espectadores, não é da ordem de uma comunicabilidade do “compreensível”, mas uma espécie de afetamento que convoca a

⁵⁹ Na dança, dentre os exemplos desses movimentos de transição citados por Gil, destacamos a obra *Trio A*, de Yvonne Rainer, já apresentada anteriormente na página 41.

⁶⁰ A fim de defender este argumento, o autor recorre a Stern, psicólogo e psicanalista norte-americano, dedicado à investigação da relação mãe-bebê e à constituição do psiquismo que em suas teorizações propõe a existência dos *afetos de vitalidade*, que se diferenciam dos afetos categoriais, tais como alegria, tristeza, cólera, etc. Estes últimos já contêm um código e, portanto, representações que foram aprendidas, mesmo que muito precocemente. Os afetos de vitalidade, por sua vez, seriam “elementos primários de formação de todo o sentido”, seriam o “sentido dos sentidos” (Gil, 2004, p. 87), eles permaneceriam à margem da representação, captando e comunicando todo e qualquer colorido emocional e dando condições, assim, para o desenvolvimento dos afetos categoriais. Gil (2004) resume os afetos de vitalidade da seguinte forma:

1) Os movimentos dos afetos de vitalidade não são nem discretos nem macroscópicos, mas microscópicos e contínuos; 2) O afeto exprime uma potência e uma força que transportam com elas imediatamente o seu sentido; 3) Antes de manifestar ‘atos formais’ (Stern), os afetos de vitalidade traduzem uma experiência afetiva muito mais abstrata que a dos atos que acompanham os afetos categoriais. (pp. 87-88)

uma experiência de puro devir. Algo que reconhecemos no que foi descrito como estado de suspensão, experimentado ao assistir ao espetáculo “Artaud, Le Momo”.

Por outro lado, não se trata aqui de uma completa e irremediável não inscrição; de outra sorte, seria impossível considerar o âmbito dos sentidos – ainda que plurais e transitórios – que podem ser evocados pela dança. Gil, ao propor a noção de movimentos de transição e o inconsciente do corpo, entende que, na produção do sentido no movimento dançado, formam-se, na verdade, espécies de “nuvens de sentidos” cuja articulação obedece ao movimento inerente à formação e à dissolução dessas nuvens:

As nuvens de sentido que aquele que olha apreende no movimento dançado não condensam nelas um sentido confuso ou “informe”, anuviado ou indiscernível (assim qualificado por comparação com as significações da linguagem articulada); mas concreções bem definidas de sentido que “se articulam” entre elas à maneira das nuvens. Estas combinam-se e conectam-se à medida que se transformam; o seu movimento de morfogênese *é a sua própria articulação*. [itálicos do autor](Gil, 2004, p. 101)

O gesto dançado surgiu desse movimento incessante de formação e dissolução das nuvens de sentido, que permanecem deslizando incansavelmente do sentido para o signo, pois, se a dança fosse mergulhada apenas nos sentidos, sem tendência a signo, não haveria dança, mas, se permanecesse somente signo, não ascenderia à arte. A forma em dança surgiu, então, exatamente desse deslocamento contínuo entre sentido e signo e da defasagem que se cria entre ambos.

É o que faz a dança: as duas velocidades de movimento, criando uma cadeia de gestos e um fluxo subterrâneo que dela se defasa perpetuamente, abrem o espaço à afirmação dos gestos-signos. Como se formam estes? Se as nuvens “se situam” na fronteira entre os dois movimentos, ou antes, se resultam da tensão que mantém aberto o intervalo entre eles, os gestos-signos provêm da acentuação dos movimentos visíveis em detrimento do fluxo invisível e virtual. Melhor: o atual tende a absorver o virtual Por outro lado, não devemos esquecer que a tendência para constituir signos, própria do movimento dançado, nunca chega a constituir um sistema de signos: ela aborta necessariamente devido à natureza do gesto corporal. [destaque do autor] (Gil, 2004, p.103)

Nesse deslocamento entre signos e sentidos, característico do movimento das nuvens de sentido, abre-se um espaço de ressonâncias que o autor entende como a criação de uma atmosfera que envolve o bailarino e pode ser captada por outros corpos em relação. Essa atmosfera

não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira, não se compõe de signos, mas de forças . . . Tudo isto é o que a dança produz. Enquanto dinâmica de forças inconscientes circulando “à flor da pele”, a dança implica sempre o contágio dos corpos. [destaque do autor] (Gil, 2004, p. 119).

O que se diz aqui é de um estado de ressonância que se processa por contágio, por meio de uma atmosfera que permite que os corpos entrem em contato, num nível que não é completamente restrito a uma significação. Nessa perspectiva, quando, como espectadores, assistimos a um trabalho de dança, como o caso citado do espetáculo “Artaud”, por exemplo, somos convocados, imediatamente, não à significação, mas ao vórtice, ao movimento de deslocamento de sentidos, que acontece num estado de suspensão, devido a essa defasagem produzida pelo gesto do bailarino, entre o sentido e o signo, e que tem efeitos no corpo:

O espectador não vê uma significação (ansiedade, esperança), tende a mover-se interiormente como o bailarino . . . O que vê então o espectador? Se não contempla a dança, é porque ele próprio entra na imanência do sentido do movimento. Não vê unicamente com seus olhos; recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro. (Gil, 2004, p.98)

Godard (1998) também considera que ocorre um tipo de contágio, não restrito ao campo dos signos, nesse processo de ressonância entre os corpos. Todavia, sua argumentação não se situa na filosofia, mas, como analista do movimento, fundamentado em seu trabalho teórico e prático, sustenta sua argumentação no esquema postural e na função tônica, sobre as quais já tratamos anteriormente. Para esse autor,

o movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. (Godard, 1998, p. 227)

Nessa perspectiva, é a função tônica a responsável pelo que é irradiado e captado por outro corpo envolvendo o campo dos sentidos e a possibilidade de qualquer simbolização: “A função tônica é contagiosa. O estado de corpo em que estou é

contagioso. Penso que a contaminação suprema é o estado de corpo” (Godard, 1994, p. 7)⁶¹.

Em direção semelhante, Louppe (2004) afirma que o “elemento postural”, ainda que de difícil compreensão, é fundamental para pensarmos como a cinesfera⁶² do bailarino afeta a cinesfera do observador, o que para ela “não passa forçosamente pela visão de um gesto, mas por um contato difuso e inexplicável que, no interstício de duas percepções, suscita o frêmito do ‘grão’ poético” (p. 75). Apesar de lançar a ideia, a autora não chega de fato a desenvolvê-la, o que seria mesmo difícil, considerando que ela reduz o campo de afetação à cinesfera e, segundo argumentamos, o corpo na dança contemporânea não se mostra restrito aos limites do alcance dos movimentos.

Logo, apreendemos que o gesto na dança não se presta à comunicação de um significado dado; na verdade, a convocação da dança contemporânea vai em direção oposta: ela não é criada meramente para ser entendida, mas para produzir efeitos sobre os corpos, deslocamentos de sentidos, produzir contágio. Não afirmamos com isto que, na dança clássica, por exemplo, tal experiência seja impossível. De modo geral, no entanto, a perspectiva clássica se baseia numa lógica de codificação e, portanto, tende mais para o gesto-signo do que para o gesto-sentido. Ainda assim, é preciso considerar algo que vimos com Godard (1998) sobre os fundamentos do gesto: todo gesto contém sempre uma marca subversiva da singularidade. Assim também no contexto da dança: nem mesmo o gesto mais codificado estará isento de algum traço de diferença. Nunca há uma cópia fiel, pois, considerando o que abordamos aqui, a esfera do gesto se coloca irremediavelmente nesse “entre” o indivíduo e o social, o somático e o psíquico, o sentido e o signo. É na intersubjetividade, no espaço paradoxal que caracteriza o próprio corpo, que se localiza a discussão sobre o gesto e sua singularidade no contexto da dança, reiteremos.

⁶¹ Nesta entrevista, fornecida aos psicanalistas Dobbels e Rabant, após discorrer sobre essa condição de contágio da função tônica, Godard (1994) é questionado acerca da noção psicanalítica de transferência e se seria possível pensá-la, considerando algo da qualidade do “gesto” do analista. A isso, o autor responde: “O fundo da transferência é uma modificação do estado de corpo. A noção de transferência tem necessariamente um suporte na função tônica” (p. 7). Assim, indica por quais caminhos a transferência, que também tratamos como um campo de ressonância entre corpos, poderia ser pensada a partir dessa perspectiva. Embora, conforme desenvolveremos no percurso desta tese, nosso ponto de vista acerca da função tônica e do esquema postural se sustente articulado ao pensamento psicanalítico que apresenta caminhos particulares de abordagem do assunto, esta afirmação de Godard tornou a transferência um tema proeminente que despertou nosso interesse, apesar de não ter sido nosso objetivo abordá-lo nesta pesquisa.

⁶² Conceito labaniano apresentado anteriormente na página 53.

Nesse sentido, consideramos que tanto Gil (2004), ao propor que há no gesto do bailarino uma potência que nunca se atualiza por completo, permitindo o deslocamento de nuvens de sentido, quanto Godard (1994), por meio da ideia de que a função tônica é contagiosa e que sustenta a expressividade do gesto, ambos nos oferecem elementos para compreendermos não apenas a especificidade do gesto dançado, mas ainda o modo como o corpo do bailarino entra em ressonância com outros corpos.

3.1.3 O gesto como a comunicabilidade de um ritmo

Iniciamos este capítulo questionando por quais meios poderíamos pensar ser possível a ressonância entre corpos. Na dança, o gesto se destacou como um elemento importante e nos conduziu a investigar seus fundamentos, a fim de entender o que seria essa qualidade do gesto do bailarino que “pega delírio” e é capaz de afetar outros corpos.

A investigação sobre os fundamentos do gesto permitiu que, através do diálogo entre o pensamento de alguns estudiosos da dança e alguns aspectos da teoria psicanalítica, identificássemos que suas raízes se localizam mais além do tônus muscular e do esquema corporal, também naquilo que os produz como efeitos das relações de desejo e gozo no campo do Outro, as quais, inscritas como um ritmo, atravessam a carne do sujeito, constituindo-o e dando-lhe um corpo.

Nessa direção, perscrutando ainda a especificidade do gesto dançado, compreendemos que há, entre este e os gestos cotidianos, uma diferença, que não reside precisamente na disciplina e no treinamento, capaz de tornar qualquer movimento sublime, quando há um corpo virtuoso que o executa. Esta seria uma lógica mais próxima de uma perspectiva clássica. O gesto, na perspectiva da dança contemporânea, busca uma suspensão das codificações estabelecidas, uma suspensão de sua função de signo, passível de uma comunicação, para explorar sua condição de abertura para os sentidos que, por sua vez, deve jogar com as não inscrições que configuram a própria experiência do corpo. O gesto dançado, reafirmemos, é aquele que nunca chega ao fim de si mesmo (Gil, 2004), pois permanece potencializando a condição fluida, que lhe é inerente, de não se completar numa significação, nem de estar totalmente à margem do sentido. Ele é abertura para o deslocamento de sentidos, ele brinca com os limites da capacidade simbólica, porque não tem, com esta, compromisso algum, embora dela não prescindia.

É a partir dessa perspectiva que entendemos ser próprio ao gesto dançado, segundo a construção que apresentamos, “pegar delírio”, ou seja, alcançar uma qualidade poética de mudar as funções, de “desinventar objetos”, como se refere o poeta⁶³. Neste caso, desinventar o corpo, tensionando sua condição de localizar-se no limite do sentido. O gesto que pega delírio é, pois, aquele que se sustenta entre a sua tendência a signo e a tendência a sentido, jogando criativamente com essa defasagem.

Mas, somente o gesto do bailarino “pegar delírio”? Compreendemos que esta seja a sua característica, aquilo que o diferencia do gesto comum. Se o verbo não pegar delírio, não haverá poesia e, assim também, se o gesto não delira, não há dança. Entretanto, ainda que no cotidiano interesse à convivência social manter o gesto-signo, consideramos que essa tendência ao “delírio do gesto”, isto é, essa abertura à pluralidade de sentidos em constante deslocamento está em potência em todo o gesto.

Em direção semelhante a nossa afirmação, reconhecemos a proposição de Agamben (2008), que, no breve texto “Notas sobre o gesto”, afirma:

O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. [itálicos do autor] (p. 13)

Desta afirmação podemos apreender que o gesto seria uma abertura para a comunicabilidade, isto é, um meio, um “entre”, que torna possível até mesmo uma comunicação. Porém, não se trata precisamente de uma comunicação em si, pois sua condição de comunicabilidade não permite que o gesto assuma uma posição no nível do significado⁶⁴. Esta característica do gesto não é, por sua vez, exclusiva do gesto dançado, é inerente ao próprio gesto. Contudo, enquanto no cotidiano, nossos gestos se direcionam sempre mais à sua dimensão de signo que comunica um significado, tentando minimizar sua condição de ser-na-linguagem que está aberto ao campo da pluralidade de sentidos, a

⁶³ Referência ao poema II de “O livro das ignoranças”, de Manoel de Barros (2000, p. 11):
“Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao
Pente funções de não pentear. Até que ele fique à
Disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.”

⁶⁴ Por essa razão, seria inclusive absurdo pensar na existência de manuais que propõem uma leitura precisa dos gestos humanos, reduzindo-os à dimensão da codificação.

dança lança seu holofote exatamente nesta dimensão que tacitamente se procura esquecer: que o gesto “não tem propriamente nada a dizer”.

Sobretudo, o gesto na dança contemporânea explora essa dimensão latente em todo o gesto: o que ele “assume e suporta”, visto não agir ou produzir nada (Agamben, 2008) é a marca das possibilidades de sentidos, da comunicabilidade, que entendemos como a possibilidade de entrar em ressonância. Isso envolve uma perspectiva ética, posto que esse espaço da medialidade convoca, inevitavelmente, a dimensão da alteridade.

Ora, não é disso que se ocupa a Psicanálise? Sua ética, a ética do desejo, implica irremediavelmente a alteridade. Se o gesto do bailarino escancara essa dimensão da pluralidade de sentidos, e não apenas de signo, que porta o gesto, a psicanálise, por sua vez, indica as raízes do dizer corporal por meio dos gestos. E o que diz o gesto? Em última instância, nada. Pois o dizer corporal de um sujeito deve ser entendido em

referência à inscrição corporal na linguagem. Ao corpo legível na linguagem, já que esta, ao funcionar como inscrição, torna-o legível, e é por esta via que as posturas, o tônus muscular, os gestos, dizem para um Outro. O que é tomado na linguagem pela mediação da letra. Portanto, o corpo é “fonológico” e não falante por si mesmo. O que fala é o sujeito através do corpo, das variações tônico-motoras, do movimento, dos gestos e do esquema corporal. [destaque do autor] (Levin, 1995, p. 47)

Contudo, o sujeito que fala não sabe o que diz, ele é efeito da linguagem, esta que corta a carne e a faz corpo. E este que, feito corpo, se situa para alguém ou além dos limites (im)precisos da palavra. Assim, para o corpo, não é apenas a palavra, mas o gesto que também se coloca nessa função de medialidade no campo da linguagem. E, na medida em que o diálogo entre a dança e a psicanálise nos permite pensar que o gesto se ancora não somente na postura corporal, no tônus, mas, ainda, na imagem inconsciente do corpo e daquilo que ela sintetiza das experiências primevas no campo do Outro, tomamos o gesto para além da dimensão de signo de uma comunicação e nos referimos a ele em sua condição de *comunicabilidade de um ritmo*.

Se tomamos o termo “comunicabilidade” em referência a Agamben será para compreendê-lo como endereçamento ao Outro. O que discutimos a partir da psicanálise nos possibilita agora afirmar: o gesto pode ser pensado como a comunicabilidade de um ritmo particular, inscrito no corpo, pelo contato desejante e gozoso com o outro, sendo capaz de colocar os corpos em ressonância.

A noção do ritmo foi discutida quando abordamos essa esfera do contato com o outro, que se passa, mesmo antes do domínio da palavra, num território das percepções sutis, dentre as quais mencionamos alguns exemplos, tais como o calor, o cheiro, a voz. Nesses outros “níveis de compreensão que ultrapassam o entendimento do sentido” (Catão, 2009, p. 46), reconhecemos que

o *infans* mostra-se ávido por captar a direção do que lhe é comunicado muito antes de ser capaz de compreender o sentido das palavras, sua significação. É em um nível significante sutil que ele parece captar esse sentido. Essa aptidão parece ser tão importante para sua organização psíquica quanto o que lhe é comunicado. (Catão, 2009, p. 47)

O termo “sentido” nesse contexto de “nível significante sutil”, não está vinculado ao conteúdo, à significação, mas, se assim podemos afirmar, à forma. O *sentido* é aquilo que não está lá no *significado* da palavra ou na *significação* de uma frase⁶⁵. O sentido, nesse contexto, está no que se depreende da articulação temporal de uma rede de elementos sutis no campo do Outro.

Esse modo de compreender o sentido, captado por meio dessas percepções sutis, dialoga com a proposição de Gil (2004) acerca das pequenas percepções que constituem o sentido puro, responsáveis, como apresentamos, pela ressonância que o movimento do bailarino produz no espectador. Para o filósofo (Gil, 2005), essas pequenas percepções teriam duas funções principais: estabelecem uma espécie de tradução de uma linguagem não verbal para outra não verbal, tal como o som em cores; e a segunda função seria a de religar o não verbal ao verbal. Essa ligação, estabelecida pelas pequenas percepções presentes nos elementos sutis, tais como odor, voz, e também nos movimentos de transição, nos gestos, permitem a apreensão de sentidos que são postos em ressonância.

Antes da significação, mas, porque imersa no universo da linguagem, a forma, por meio dessas percepções sutis, também é portadora de sentido, comunica nuances do afeto, comunica o que Vorcaro (2002) nomeou como “andamento”, instaura uma rítmica. É pelo ritmo que algo se ordena no caos inicial e inscreve este corpo no Outro e, a partir disso,

⁶⁵ Aqui, tomamos como referência a proposição do linguista Benveniste, tal como nos apresenta Goldgrub (2011), para quem *significado* diz respeito ao campo semântico da palavra, *significação* ao campo da frase ou enunciado, e *sentido* não se ocupa na referência lógica em termos de verdadeiro ou falso de uma proposição, mas exige o desdobramento de um conjunto de enunciados, diz de uma dimensão inconsciente.

“toda a linha que traçamos distraidamente é a expressão dinâmica do ritmo corporal inscrito no âmagdo do nosso inconsciente” (Nasio, 2009, p. 73).

Assim, com a dança contemporânea, entendemos que o gesto opera como meio privilegiado, ainda nesse campo das percepções sutis, que nos permite apreendê-lo para além do signo que visa a uma comunicação, mas também reconhecer nele essa condição de comunicabilidade de um ritmo. Ritmo que constitui uma espécie de memória estruturante do corpo do ser falante e que possibilita a este, por meio dessa rítmica, entrar em ressonância com outros corpos.

Tal modo de conceber o gesto e sua função favorece o domínio das artes do corpo que têm no gesto seu meio privilegiado de expressão, mas poderia ser ampliado para considerarmos ainda em outros contextos, visto que não são apenas os corpos dos bailarinos que entram em ressonância, mas também estes e os corpos dos espectadores. Mesmo sem que tomemos isso em consideração, a ressonância entre corpos está presente no contato da mãe com o bebê, na relação entre o professor e o aluno, na transferência entre analista e analisando, isto é, faz parte da condição de se ter um corpo no laço social. No entanto, conforme vimos, na medida em que o ritmo é um primeiro elemento ordenador que favorece a aquisição da palavra, esta, quando sedimentada, se torna o principal meio de contato humano, em detrimento desses outros elementos das percepções sutis. Assim, ainda que identifiquemos esses outros meios potentes e presentes, para reconhecê-los, é preciso estar em um *estado de presença viva*. É o que desenvolveremos a seguir.

3.2 Estado de presença: do paradigma da consciência aos meandros do imaginário

3.2.1 A noção de consciência

Para se estabelecer um estado que permita a ressonância entre corpos, que se processa nesse espaço paradoxal, no campo do Outro, no qual não apenas a palavra, mas também o ritmo comparece como meio primordial, há de haver condições específicas. É isso que a dança nos ensina. Nesse sentido, uma temática que se destacou em nossa pesquisa com a dança contemporânea foi a questão do *estado de presença consciente*, sobre o qual trataremos neste momento.

De saída, importa evidenciar que, já tendo experimentado outras perspectivas de dança, foi apenas na prática da dança contemporânea que, pela primeira vez, a ideia de “estar consciente” – do movimento, do modo de me posicionar, dos sentimentos e das imagens que me ocorrem – foi enfatizada como elemento essencial da prática em dança. Isso produziu alguns efeitos imediatos, dos quais o mais expressivo foi ter exposto a experiência de um corpo disciplinado. É comum, em certas perspectivas em dança, como é o caso emblemático do balé clássico, ter como objetivo o virtuosismo e a alta *performance* corporal – tal como mencionamos ao abordarmos brevemente o histórico da dança –, o que, por consequência, produz um corpo disciplinado, treinado a executar formas no espaço e olhá-las *como em espelho*⁶⁶. Já na dança contemporânea, por sua vez, a proposta se dirige no sentido de olhar os movimentos a partir das sensações e das intensidades oriundas deles próprios, isto é, a partir do que é comumente chamado de *consciência corporal*.

Se, do ponto de vista de dançarina, esse convite a uma consciência de corpo foi uma surpresa interessante, do ponto de vista de psicanalista, soou bastante ruidoso, já que na psicanálise o termo com o qual estamos mais familiarizados é o inconsciente. É a noção de inconsciente, postulada por Freud, que constitui um dos conceitos fundamentais da

⁶⁶ Tal crítica não deve ser generalizada à dança clássica, mas, especificamente, a um modo de ensiná-la que, de forma recorrente, prescinde desse estado de atenção ao próprio corpo. Há, sem dúvida, profissionais que, no ensino e na prática do balé clássico, podem se orientar por uma perspectiva que priorize esse estado de presença consciente.

psicanálise⁶⁷. Recordemos que o termo não foi uma criação freudiana, mas já pairava com densidade na filosofia alemã do século XIX: de Spinoza, passando por Schelling, Schopenhauer a Nietzsche, o inconsciente era empregado no sentido de destacar o lado obscuro da alma humana, opondo-se ao racionalismo (Roudinesco & Plon, 2017). No entanto, foi Freud quem formalizou uma concepção inédita do inconsciente: não mais “lugar das trevas”, mas um estranho-familiar, que (d)enuncia um “penso onde não sou, portanto sou onde não penso” (Lacan, 1965-1966/2018, p.197), tornando-se a pedra angular da compreensão do psiquismo. Assim, para o psicanalista, o ponto de vista construído sobre a consciência é crítico, visto que o pensamento freudiano veio justamente deslocar da consciência para o inconsciente a compreensão do psiquismo no contexto científico de sua época, culminando numa verdadeira ruptura epistemológica, tal como já mencionado anteriormente.

No âmbito da dança, pouco se fala sobre o inconsciente, embora o conceito não lhe seja alheio e tenha até mesmo influenciado o trabalho de alguns expoentes bailarinos da modernidade, como foi o caso de Marta Graham, segundo apontamos no capítulo sobre a dança. O termo que ouvimos com recorrência e que domina as práticas em dança contemporânea é *consciência*, a consciência corporal, e isso capturou-me a atenção já nos primeiros contatos com a dança contemporânea e, particularmente, no momento desta pesquisa. O foco na consciência do corpo e do movimento é, pois, elemento primordial do trabalho nas práticas de dança contemporânea, e foi especialmente a partir de algumas experiências vividas em uma disciplina do curso de graduação em dança da Universidade Federal de Uberlândia, que a investigação desse elemento se tornou imperativa.

A turma formada nessa disciplina, em algumas ocasiões, apresentava dificuldades em estabelecer uma conexão coletiva nos processos conjuntos de criação – apesar da riqueza do repertório de grande parte dos membros e da potencialidade criativa que se fazia notar – e, por isso, a questão do estado de consciência emergiu como elemento a ser abordado pelo grupo. Por conseguinte, em determinada ocasião, durante as discussões em grupo que se seguiam aos exercícios, foram eleitos os seguintes temas de trabalho:

⁶⁷ Menos uma oposição à noção de consciência, enquanto função cognitiva, e já a sistematização do inconsciente como um sistema, é que o vimos proposto por Freud (1912a/2013) em “Algumas observações sobre o Conceito de Inconsciente na Psicanálise”: “O inconsciente nos parecia, inicialmente, tão só uma característica misteriosa de determinado processo psíquico; agora significa mais para nós, é um indício de que este participa da natureza de certa categoria psíquica, conhecida de nós por outros traços mais significativos, e de que pertence a um sistema de atividade psíquica que merece a nossa plena atenção” (p.267).

plenitude, presença cênica e unidade, que condensavam, para esse grupo em particular, o que se objetivava desenvolver, a saber, um estado de consciência.

Conversamos sobre a necessidade de o grupo, em geral, pensar nesses aspectos para desenvolvê-los: Plenitude, como um estado de integração do indivíduo em movimento num todo com o espaço e grupo; Presença Cênica, como um estado de presença e atenção no palco que preenche os espaços (do próprio corpo, do lugar); Unidade, como uma condição de comunicação com o grupo e o espaço. Fico pensando que esta proposta de dança na qual tais aspectos são fundamentais cria um corpo não só consciente, pois esta conexão que ele estabelece com o todo (consigo, com o outro, com o espaço), excede o campo da consciência propriamente dita. Parece-me que este estado de presença/consciência/plenitude/integração, acessa outro nível de “comunicação”. Como dançarina, nos ainda poucos momentos em que vivencio tal condição, me sinto completamente desperta, mas dentro de uma espécie de devaneio, percebendo os arredores de mim de uma forma diferente, mais fluida. (“Diário de campo”, outubro, 2016)

Conforme apresento nesse trecho do “Diário de campo”, a experiência culminou numa reflexão acerca do que esse estado de consciência implicava e que não me permitia fazê-lo coincidir com a noção habitual do termo. Na raiz dessa compreensão comum acerca da consciência, encontra-se a tradição cartesiana que, ao postular o princípio de um dualismo entre corpo e espírito, fez da consciência o lugar da razão, em oposição ao universo do irracional (Roudinesco & Plon, 2017). Vem daí a sustentação da perspectiva médica (ocidental) para a qual o termo “consciência” é empregado no sentido de *vigilância e lucidez*, “o que, de certa forma, iguala a consciência ao grau de clareza do sensorio” (Dalgalarondo, 2008, p. 88). Ainda que a neurologia aborde a consciência como um campo que envolve diferentes níveis, sujeitos a variações constantes e não necessariamente patológicas, estar plenamente consciente significa, nessa perspectiva, estar desperto e acordado, o que se opõe ao estado do devaneio, do sonho e, em máximo grau, ao coma, que constituiriam os outros níveis de consciência (Dalgalarondo, 2008). É, prioritariamente, dessa visão que o senso comum toma emprestado o significado para compreensão do termo.

Tal perspectiva não corresponde ao que se revela nas práticas de dança contemporânea, ao buscarem um estado de presença consciente do bailarino. Nesse contexto, a consciência não coincide com esse estado de vigília, no qual o intelecto ocupa função central de decidir e controlar as ações. A dança propõe uma outra compreensão para a consciência que, apesar de não ter efeito de ruptura epistemológica semelhante à formalização teórica do inconsciente pela psicanálise, por outro lado, não deixa de

reposicionar a discussão acerca da consciência, ao possibilitar para o termo conhecido, novas significações, cujas implicações se mostram diretamente na sua prática.

3.2.2 A consciência como um estado de presença: um convite ao imaginário

Este estado de consciência, ao qual se refere a dança, diz respeito, para Gil (2004), a uma presença consciente no instante, numa espécie de entrega com tônus e vitalidade, que se aproximaria do conceito de *awareness*, que pode ser traduzido do inglês num sentido mais literal como “qualidade ou estado de ser cômico” (Wiesbaden & Brockhaus, 1961, p.68), e se caracteriza pela tomada de consciência global no momento presente, a atenção ao conjunto da percepção pessoal, corporal e emocional, interior e ambiental (Ginger, 1995, p.254). Assim, o estado de presença consciente do bailarino, relacionado ao conceito de *awareness*, implica que “simplesmente já não se trata aqui da consciência entrópica que isola e paralisa o seu objeto a fim de (pensa ela) melhor lhe aprender o sentido” (Gil, 2004, p.127). Essa “ ‘presença’ pode ser lida como a qualidade de ‘estar lá’ (o que decorreria de uma compreensão topológica do ser)” (Louppe, 2004, p.153), que não é propiciada por um intelecto que pensa o corpo em movimento, mas que o vive em toda a sua dimensão humana, isto é, atravessada pelas imagens, pelas sensações e pelos afetos.

Trata-se de um estado e qualidade de consciência que indica uma *presença viva* que envolve a apreensão do movimento contínuo do corpo, marcado por tensões de força e desequilíbrios constantes. Um estado perceptivo, aberto à dinâmica incessante de movimentos do corpo vivo, às “zonas de pequenas percepções”, aquelas que a consciência intencional não pode captar:

As pequenas percepções supõem uma zona de percepções de movimentos ínfimos e de forças poderosas. A percepção dos movimentos visíveis do corpo desencadeia outras percepções, de um outro gênero: “percepções” de movimentos virtuais Antes da imagem ou da figura ou do esquema, é um espaço que é criado. [destaque do autor] (Gil, 2004, p. 133)

Essa perspectiva de consciência do corpo, se, por um lado, não se confunde com a consciência reflexiva, por outro lado, também não se refere exatamente a essas experiências que todos nós acessamos cotidianamente em relação ao próprio corpo, tais como as sensações de dor e incômodo, isto é, a capacidade de sentir, por exemplo, uma

queimação no estômago, uma fincada nos rins, etc. Embora englobe esse tipo de consciência corporal, é para o que está mais além dela que aponta. Para desenvolver a possibilidade desse estado de presença consciente, é preciso adentrar a zona das pequenas percepções que, se nos atentarmos bem à citação do filósofo, não se referem exatamente ao acesso às sensações reais, mas à *criação de um espaço virtual* que permite “captar” o estado movente dos órgãos internos, do sangue circulando, da movimentação microscópica das células, etc.

Para Gil (2004), tal estado de consciência, no contexto da dança, tem o efeito de exercer uma espécie de ampliação da escala de movimento microscópico do corpo, fazendo com que o bailarino experimente tais movimentos como se fossem macroscópicos. Poderíamos pensar como um efeito de onda, em que os movimentos mais sutis e invisíveis do corpo do bailarino *ressoam*, ganhando amplitude e podendo mesmo alcançar a escala visível do gesto dançado.

É justamente visando ao desenvolvimento da qualidade do gesto do artista, este gesto dançado que se diferencia dos gestos comuns, que este modo de pensar a consciência se torna um aspecto central na dança contemporânea, pois considera a relação direta e recíproca que há entre os movimentos do corpo, mesmo os mais sutis, com o pensamento e a criação de conceitos de movimento. Godard (1994) mostra como a ausência do repertório constituído de um gesto específico pode comprometer ou dificultar muito a qualidade de um gesto do bailarino. Se este, ao realizar o *jeté* (um tipo de salto no balé), por exemplo, não experimentou no corpo a diferença entre o saltar como “lançar-se”, e como “empurrar o chão para cima”, ao realizar o *jeté*, este movimento será experimentado como uma espécie de empurrar, pois, não tendo registro do lançar-se, ele agirá por aproximação e isso comprometerá a qualidade do gesto. É nesse sentido que Greiner (2005) afirma que “torna-se cada vez mais evidente que o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea” (p.17).

Contudo, o que nos interessa destacar é como essa relação entre o pensamento e os movimentos ínfimos do corpo é levada às últimas consequências, como o faz Gil (2004). Segundo ele, essa condição de consciência produz ainda um outro efeito: além de ampliar os movimentos microscópicos do corpo, também opera uma transformação na própria consciência. Por não ser a consciência do corpo uma consciência do exterior que contempla um objeto, mas, impregnada pelo corpo, ela é penetrada por seus movimentos sutis, “o pensamento já não se descreve como pensamento do corpo, mas como corpo de

pensamento, quer dizer, tendo a mesma plasticidade, fluência e consistência que os movimentos corporais” (p. 43).

Para pensar a mudança de direção da direita para a esquerda, o movimento do pensamento não pode seguir unicamente um corpo que vira – o que nunca daria as direções “esquerda” e “direita”. O movimento de pensamento “virar à esquerda ou à direita” implica que o pensamento enquanto movimento vire ele próprio (sabendo o movimento do sentido, apreende o sentido do movimento). Não o compreenderá a não ser que se “especialize”, ou que se torne “corpo de pensamento”. Não metaforicamente, mas literalmente. Ou seja: aquilo que se move no pensamento quando pensa o movimento é o próprio pensamento. [destaque do autor] (p. 133)

Diz respeito a uma condição fluida na qual o próprio pensamento é desposado pelo movimento do corpo, e este se transforma em um “corpo de pensamento”, graças a esse estado de consciência desenvolvido. A consciência, na perspectiva do filósofo, seria, então, aquilo que se abre não apenas “para a frente”, como intencionalidade dirigida ao mundo, mas também se abre “para trás” em direção ao corpo⁶⁸ e, por isso, um bailarino que se encontra neste estado

sente-se dançar. Não se vê como vê um objeto deslocar-se no espaço, mas acompanha o movimento do seu corpo (esse mesmo movimento visto do exterior pelos espectadores) de imagens virtuais que forma segundo o mapa que si fez da sua coreografia. Trata-se de coisa diferente de um reenvio em espelho, porque a imagem virtual nunca se constrói em si própria (os gestos visíveis, sim, são a sua atualização). O bailarino vê-se dançar “como num sonho”: opõem-se assim a imagem do seu corpo à da realidade. O movimento dançado recolhe o corpo sobre si, por um lado; e, por outro, projeta as suas múltiplas imagens em pontos de contemplação narcísica, pontos necessariamente fora do corpo próprio, mas que se encontram no espaço. (Gil, 2004, p. 51)

Ora, a consciência do corpo referida aqui, conforme já havíamos mencionado anteriormente, não diz de um acesso direto aos movimentos do corpo; por isso, não pode

⁶⁸ Aqui o autor estabelece uma crítica a proposta da Fenomenologia em relação à consciência. A concepção de corpo da Fenomenologia, compreende-o não somente como materialidade física, mas como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. A existência não se definira a partir da palavra e do pensamento, mas por meio de um novo entendimento do corpo e da consciência (Merleau-Ponty, 1999). Todavia, não se trata da mesma noção de consciência proposta por Gil (2004) que compreende a consciência “De modo completamente diferente da consciência fenomenológica, porque quaisquer que tenham sido as variações ou acréscimos que Husserl introduziu na ideia de consciência como intencionalidade, nunca se desfez da ideia da consciência como visão do mundo ou de abertura da consciência ao mundo e, nomeadamente, ao mundo da percepção. A consciência como ‘consciência de’ permaneceu no centro da concepção fenomenológica da consciência, tanto em Husserl como nos seus seguidores” (p.141). Para Gil é preciso considerar ainda essa consciência que se abre “para trás”, permitindo pensar, inclusive, em aspectos inconscientes ligados ao corpo.

ser consciência reflexiva. O filósofo a aproxima da condição do sonho e, se retomarmos o relato da experiência que conduziu a investigação deste assunto, notaremos que comparei minha experiência ao *devaneio*: “Como dançarina, nos ainda poucos momentos que vivencio tal condição, me sinto completamente desperta, mas dentro de uma espécie de devaneio”.

Recordo-me que, no momento da escrita livre no diário, não encontrando palavras para tentar contar sobre esse estado, fiz um desenho. É, pois, uma imagem que se anuncia nos limites da palavra. Também Gil, ao abordar esse estado que ele denominou de corpo de pensamento produzido por essa presença consciente, não cessa de mencionar o território das imagens, que, embora não se trate da imagem especular, compreendemos que evoca a dimensão do imaginário, como esse espaço de virtualidade, conforme discorreremos mais à frente.

O trabalho na esfera do imaginário é recorrente na dança contemporânea e pode ser realizado por meio de práticas corporais que promovam a abertura ou a construção desse espaço virtual de forças ou imagens das partes internas do corpo, para as quais não há acesso por meio do olhar direto ou pela percepção da consciência em estado de vigília. Dentre essas práticas, destacamos a educação somática⁶⁹. Ela engloba diferentes métodos, dos quais citamos como exemplo a Eutonia, o Feldenkrais e o *Body Mind Centering*, frequentemente utilizados na formação e no exercício da dança contemporânea. Fortin (1998), a partir de observações realizadas em diferentes países que têm programas de dança em instituições universitárias, percebe que

a tendência que prevalece nos dançarinos é de enriquecer seu treinamento cotidiano seguindo uma ou duas aulas por semana de uma ou outra técnica somática. A educação somática torna-se então um ingrediente de formação complementar a esta mais tradicional aula técnica cotidiana. (p. 18)

Dentro da esfera de abrangência da educação somática e da diversidade de métodos existentes e aplicados à dança, enfatizamos aqui a técnica da *visualização* que pode apresentar diferentes modalidades. Uma das possibilidades de trabalho nesse âmbito é a visualização apoiada diretamente na imagem do elemento a ser estudado (um órgão, um músculo, uma articulação, a ossatura, a pele) por meio de foto, protótipo, objetos que se assemelhem ao elemento, a fim de que a imagem visual opere com via inicial de acesso

⁶⁹ Sobre a Educação somática, consultar nota da página 43.

à percepção dele. Via inicial, porque o trabalho não se encerra ali, ele começa com esse suporte, mas prossegue por uma descoberta pessoal da própria experiência perceptiva, sensorial e de movimento, que pode ser favorecida também pelo auxílio de outra pessoa. Elisa Belém descreve uma dessas experiências vividas durante seu estudo no Estúdio Dudude Herrmann – Núcleo de Estudos Corporais (EDH), de Belo Horizonte –, que exemplifica o que acabamos de apresentar. Nesse caso, um protótipo da coluna vertebral foi utilizado como disparador:

Manipulando essa coluna artificial, o ministrante da prática mostrava os movimentos possíveis da coluna — flexão, extensão e torção, bem como o movimento da pélvis. Após a demonstração, os alunos eram convidados a tocar nessa coluna artificial e reproduzir os movimentos vistos. Em seguida, o ministrante convidava um aluno a se deitar em decúbito ventral a fim de que pudesse tocar sua coluna. Essa prática não era uma massagem e sim um reconhecimento da dimensão, organização e disposição óssea. Começando pela base da cabeça, tocava-se vértebra por vértebra e com os dedos em pinça pressionava-se com cuidado, ao longo das vértebras. Esse trabalho se estendia até a região do sacro-cóccix. Depois, com as duas mãos bastante próximas da coluna, mas sem tocá-la, fazia-se novamente o caminho da base da cabeça até o sacro-cóccix rapidamente. Privilegiava-se aí não mais o toque e sim, o calor das mãos, além de uma percepção das sensações. Manipulava-se o corpo da pessoa com cuidado auxiliando para que ela se virasse ficando com as costas apoiadas no chão. Tocava-se suavemente com as mãos a região da frente do corpo correspondente ao lugar da coluna vertebral nas costas. Durante toda a prática, o trabalho de quem recebia o toque era visualizar e criar para si uma imagem mental da própria coluna. Além disso, havia um relaxamento através da entrega do peso do corpo para o chão; uma atitude de permissão para ser tocado e, também, um trabalho de percepção sensorial do toque. Após o final da prática, quem havia sido tocado buscava se movimentar no espaço atualizando as sensações corporais através do movimento. Em seguida, invertiam-se as funções: quem antes recebeu o toque passaria a aplicá-lo no corpo do outro. (Belém, 2011, pp. 12-13)

Belém, em sua experiência, dá destaque ao toque, diferenciando-o de uma massagem comum, já que ele opera permitindo um reconhecimento, um acesso a uma estrutura ou um elemento do corpo, cumprindo, portanto, esta função “visualizar e criar para si uma imagem mental” (p. 12). Logo, constatamos que a visualização de que se trata aqui não é restrita ao sistema óptico do organismo. Embora geralmente não prescindia deste, ela parte, irremediavelmente, do campo das sensações e das intensidades que atravessam o corpo.

É um exercício de criação do corpo (Louppe, 2004) e, por isso, mesmo quando se tem acesso a um Atlas anatômico ou a um esqueleto, a imagem é apenas uma ferramenta para a construção dessa outra imagem elaborada também a partir das próprias sensações. Em tais experiências de criação do corpo, o tato tem relevância igual ou, às vezes, superior

à visão. Segundo Louppe (2004), mesmo sendo a visão uma ferramenta muito importante na dança, o sentido mais desenvolvido na dança contemporânea talvez seja o tato, pois, “a mão, ou qualquer outra parte do corpo, pode se tornar olho. E a palma da mão tateante pode se tornar olhar” (p. 64). É um processo que ocorre entre a “visualização diretamente óptica” e a imaginação, estabelecendo, assim, uma relação entre a imagem visual, a experiência, a ideia, a sensorialidade e a ação criativa que amarra todas essas instâncias. Seria uma espécie de “visão cinestésica” do próprio corpo, pois, como veremos mais adiante, as imagens ligadas ao movimento não são apenas representações mentais, mas estão vinculadas ao corpo real, para o qual “os seus movimentos reais, embora microscópicos, são acompanhados de sensações de peso, de tensões, etc.” (Gil, 2004, p. 109).

Esse olhar que pode ser tato, pode ser olfato, pode ser audição, aproxima-se da ideia de “sentir cinestésico” criada por Gil (2004) e que se refere a um estado de consciência, no qual se apreende a experiência do corpo a partir dele mesmo, e não como um objeto vislumbrado a distância. Realizar um gesto com consciência das repercussões e dos movimentos do próprio corpo é diferente de realizá-lo apoiando-se numa imagem especular – conforme algumas escolas da dança clássica priorizam –, pois, “se a consciência pode viajar no interior do corpo, é com o fim de construir um mapa desse espaço interno. Não como um espelho que reflete uma paisagem, mas como uma topografia dos trajetos e dos lugares da energia” (Gil, 2004, p. 108).

Logo, conforme afirma Louppe (2004), a imagem, nesse contexto, não se assenta sobre as formas atualizadas, aquelas do campo macroscópico, isto é, vistas a olho nu. Na verdade, a imagem, “libertada de uma referência causalística, habita o seu verdadeiro reino que é aquele do irreal. Ora o corpo dançante não permanece exterior ao imaginário” (p. 205). Em relação a isso, também Godard (1998) sugeriu que há uma esfera do gesto, o pré-movimento, que transpõe o campo da consciência, como um estado mental, e é o imaginário que se torna a via de acesso a tais possibilidades de trabalho da gestualidade.

Desse modo, o que todos esses autores indicam, apesar de seus diferentes campos de saber e posições discursivas diversas, é que, ao se debruçarem sobre a questão da consciência, apresentando-a sob um novo ponto de vista, recorrem ao imaginário, não restrito à imagem especular, mas como o reino do virtual, território de diferentes imagens, aberto ao corpo vivo e às suas projeções ressonantes. Ora, sobre a relação corpo e imaginário, a psicanálise tem o que dizer.

3.2.3 A psicanálise e o imaginário, espaço ficcional

Ao apresentarmos o corpo na perspectiva psicanalítica, já havíamos abordado a esfera do imaginário, que se articula, na topologia lacaniana, aos outros dois registros: ao simbólico e ao real. Tal como afirmamos, o simbólico, lugar da linguagem, e o real, lugar do impossível, daquilo que não pode ser simbolizado, constituem com o imaginário – este território de ilusão cuja máxima é o eu –, registros bastante distintos, mas que se articulam, e “isto significa, dentre outras coisas, que estes três registros do campo psicanalítico não podem ser pensados isoladamente, que se tentarmos isolar um deles o nó se desfaz, desfazendo-se a estrutura e com ela a própria pensabilidade do campo” (Garcia-Roza, 1990, p. 63).

Mostramos, no capítulo dedicado à psicanálise, que o imaginário se revela nesse campo como uma espécie de caleidoscópio de imagens, e não se restringe apenas ao imaginário especular, bem conhecido de todos aqueles que estudam a constituição psíquica na teoria psicanalítica. Recordemos que, quando tratamos do estádio do espelho, que marca a entrada na dimensão do imaginário, não o isolamos dos demais registros. É nessa perspectiva, pois, que Nasio (2009) afirma que a experiência do espelho promove os seguintes efeitos: o primeiro é a “impressão de ser uma *entidade* diferente dos outros, de ser Um, anuncia o Eu” (p. 87), no sentido do *Je*, como a marca da singularidade de um sujeito em relação aos demais, isto é, um Eu simbólico. O segundo é a “impressão de ser uma unidade coerente e em movimento que prefigura seu futuro eu” (p. 87), no sentido do *Moi*, como sentimento de si mesmo, isto é, um eu imaginário, fruto da alienação na imagem especular do corpo. Por fim, o terceiro é a dedução de que a imagem especular afirma a defasagem entre o corpo visto, imaginário, e o corpo sentido, que anuncia o real. Desse modo, se a principal propriedade do imaginário é a especularidade, não devemos desconsiderar, sobretudo para efeito de nosso estudo, o que desse imaginário nos remete ao Outro e, ainda, ao que indicia do real no corpo.

No que se refere à dimensão simbólica, notadamente marcada pelo Outro, recordemos que, quando Lacan propõe o estádio do espelho como emblema do imaginário, a presença do Outro se destaca como algo fundamental, como aquilo que é “tudo o que não é eu, mas interpela. É condição de possibilidade de qualquer interlocução. É sempre o que se apresenta como interlocutor, implícito, fundamental” (Bairrão, 2001,

p. 15). Assim, o Outro é condição para a formação do eu e do corpo e insere a dimensão simbólica, ao ponto de considerarmos que o olhar que se encontra no centro da experiência do espelho não se confunde com a visão, mas é a marca de um investimento libidinal que interpela o sujeito à vida, ao enredá-lo nas teias do desejo.

Em relação ao que essa experiência presentifica do real no corpo, ao expor a defasagem entre a imagem vista e a sentida, Nasio (2009), influenciado diretamente pelo pensamento de Dolto (1984), principalmente no que tange à noção de imagem inconsciente de corpo, propõe compreender a *imagem do corpo* como tendo duas naturezas: aquela oriunda da imagem especular, mas também outra, provinda da imagem mental das sensações corporais. Portanto, a imagem do corpo é formada pela imagem do corpo sentido e do corpo vivido, submetidos ao simbólico. Aqui se articulam os três registros e, de modo mais específico, no que tange ao corpo imaginário, podemos afirmar que ele é, pois, “o efeito de superfície resultante da articulação do real com o simbólico . . . não é da ordem do real e nem da ordem do simbólico pura e simplesmente, mas efeito da articulação entre ambos” (Garcia-Roza, 1990, p. 60).

Considerando, então, o imaginário como algo que surge como um efeito de superfície do que é possível ser articulado dos outros dois registros, ele se apresenta como algo que cria uma forma, um contorno, ainda que sem detalhes precisos, que inventa uma totalidade “ortopédica”. Em última instância, o que anuncia a dimensão do imaginário – é o que nos interessa destacar –, é que se trata de um território incontornável de ilusões: a ilusão da unidade corporal, a ilusão de uma organicidade harmônica, a ilusão do eu. Ora, mas só é possível apreender a relevância desse território se estiver claro que a ilusão não tem nenhum parentesco com a falsidade, mas, sim, com a ficção, pois,

ficcional não significa falso, nem mesmo cientificamente menor, mas inserido num tipo de verdade peculiar à literatura, que é em geral mais apropriada para compreensão do homem que a própria ciência regular. Ficção é uma hipótese que se deixou frutificar até as últimas consequências, antes de decidir sobre sua validade, é um instrumento poderoso de descoberta. (Hermann, 1999, p. 18)

A ficção é de natureza criadora e, como afirmou o psicanalista aqui referido, bem conhecida da literatura. Talvez por isso, como nos preveniu Lacan (1954-1955/1978), “os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros” (p. 17). É o caso do poeta Manoel de Barros, que, sobre o estatuto da sua obra poética, já havia anunciado: “Noventa por cento do que eu escrevo é invenção.

Só dez por cento é mentira”⁷⁰. Invenção não é mentira, é ficção, é criação. E, sendo a psicanálise um saber que se encontra mais próximo da arte do que da ciência (Herrmann, 1999), ela compartilha com o poeta a ideia de que “tudo que não invento é falso” (Barros, 2006), pois a verdade do sujeito nada tem a ver com a realidade mesma das coisas, mas com o inconsciente, este que somente nos permite saber que ele há (Herrmann, 1991). pelo estranho-inquietante que produz.

Nesses termos, se o ficcional nesse estatuto poético se refere à multiplicação de sentidos, que “efetivamente, não é por essência o que é enganador, mas, propriamente falando, o que chamamos de simbólico” (Lacan, 1959-1960/1986, p. 22)⁷¹, também reconhecemos a dimensão do ficcional no registro do imaginário, que não tratamos igualmente como enganador ou falso, mas ilusório. O imaginário é caleidoscópio de ilusões, que joga com reflexos, com indícios, registrando, pela criação de contornos, aquilo que da linguagem escapa e do real é impossível. Ele é experiência criadora do corpo.

3.2.4 Por um estado de presença viva

Poderíamos considerar aqui um diálogo que enlaçasse estreitamente, de modo pontual, alguns aspectos da teoria psicanalítica e a teorização sobre o estado de presença consciente, proposto no âmbito da dança, que buscamos compreender com o auxílio do pensamento de Gil (2004), principalmente. Nesse sentido, poderíamos apresentar, por exemplo, que a dança contemporânea, ao buscar o estado de presença consciente, procura abandonar a forte tradição visual da dança clássica, cuja principal referência seria a imagem especular, da ordem de um duplo refletido, que implica pensar os movimentos e o corpo do bailarino a partir do olhar alienado no espelho, puros reflexos narcísicos. O deslocamento provocado pelos bailarinos contemporâneos, valendo-nos da aproximação do pensamento de Nasio (2009), seria pensar o trabalho em dança, tendo como referência o duplo cinético, que atualiza em movimentos algo que vem de uma outra dimensão, de outro espaço que Gil (20004) chama de “inconsciente do corpo” e nós, conforme vimos

⁷⁰ Frase dita pelo poeta no documentário “Só dez por cento é mentira: a desbiografia de Manoel de Barros” (2008), dirigido por Pedro Cezar.

⁷¹ Esta afirmação de Lacan é feita em referência ao emprego da noção de ficção pelo filósofo Jeremy Bentham (1748-1832).

com Dolto (1984), apreendemos em termos de imagem inconsciente do corpo – ou, das protoimagens que são a base da ideia de ImIC, segundo a leitura de Nasio (2009). .

Todavia, o que mais nos interessa neste diálogo é destacar como a dança, em sua busca por um estado de consciência, não se lança sobre o organismo, numa acepção de consciência corporal habitual, mas aciona o campo do imaginário que, compreendido a partir das contribuições da psicanálise, permite-nos refletir sobre a força desse imaginário nos contextos nos quais a palavra escapa (ou não é possível) e resta-nos a presença.

Nessa direção, vimos como Gil (2004), em sua teorização sobre o que ele denomina de “corpo de pensamento”, fala da impregnação dos movimentos microscópicos do corpo no pensamento, abordando o espaço virtual criado: “O movimento empírico do corpo *visto do interior* abre um espaço virtual onde se projeta esse movimento não como o de um corpo, mas como o de um plano ou de uma linha ou de uma figura abstrata (geométrica)” [itálicos do autor] (p. 133).

Atentemo-nos para a proposição de que a percepção da esfera microscópica do movimento, aquela que, conforme apresentamos, compõe essa zona das pequenas percepções, não pode ser representada nesse espaço exatamente como imagem especular do corpo, evocando uma *gestalt*. Isso porque ela aborda movimentos virtuais oriundos do corpo vivo, que só podem ser compreendidos como dinâmica de forças e tensões, no sentido de que “a consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento” (Gil, 2004, p. 129).

Durante o processo da pesquisa, o registro do imaginário compareceu de modo recorrente, principalmente nos momentos de escrita no “Diário de campo”, quando, não raras vezes, fui tomada pela necessidade de fazer desenhos, mais propriamente, rabiscos, nos momentos nos quais me faltavam palavras para falar das experiências corporais vividas na dança. Em outros momentos, o desenho emergia como modo de organizar minha própria experiência de movimento ou de pensamento que não parecia apreensível para mim mesma⁷². Esse método surgiu espontaneamente, e apenas o tomei em

⁷² Durante a leitura dos textos sobre dança, principalmente, experimentei algo que não ocorria em meus estudos e escrita cotidianos no campo da psicanálise. Não apenas rabiscos, mas frases de movimento surgiam constantemente, enquanto eu lia ou escrevia, e eu “me pegava” dançando, enquanto pensava, e pensando enquanto dançava. Os rabiscos puderam ser registrados – ainda que sua pouca resolução não tenha permitido anexá-los amplamente a este trabalho –, mas os

consideração ao longo da pesquisa, devido ao contato com as ideias do filósofo Gil, que me levaram a notar que nesses rabiscos nunca se delineavam formas definidas, mas sempre desenhos abstratos, marcando mais um campo de forças⁷³.

Gil (2004) compreende que a projeção da consciência do corpo, por remeter aos movimentos microscópicos deste, se dá por vetores, na esfera da abstração, num campo representacional; por isso, ao recorrermos às imagens, com o intuito de apreender a projeção da consciência do corpo, ao invés de se comporem formas definidas no espaço, o que notaremos será o surgimento de figuras geométricas e abstratas, indicando vetores de força e movimento. A partir dessa leitura, podemos compreender os rabiscos criados durante o processo de investigação e escrita como uma experiência de consciência do corpo que, por se tratar de um campo de forças, não poderia ser comunicada apenas na dimensão da palavra. Então, o imaginário irrompe como esse espaço virtual, de superfície, cuja função a psicanálise nos ajuda a pensar.

Para isso, tomemos ainda, antes, uma experiência de exercício vivenciado em uma oficina de dança contemporânea⁷⁴, que auxiliará a pensar essa função do imaginário a partir da articulação entre a dança e a psicanálise. Trata-se de um exercício proposto em um dos três dias de oficina – todas coordenadas pela bailarina Regina Claro, formada na técnica de *Body Mind Centering* –, no qual um balão de água foi utilizado como suporte para auxiliar no trabalho de percepção do músculo do coração e suas repercussões de movimento no corpo. A seguir, um trecho do relato produzido nos minutos que se sucederam à realização da atividade:

Um balão com líquido lembra um coração molinho, ao passo que é só um balão com água. Em cima do meu peito, apoiado por minha mão direita, o balão se comunica estranhamente com o balão pulsante que fica do lado de dentro. Como numa espécie de zoom, os olhos – digo daqueles que ficam na pele, não são nem os de dentro, nem os de fora – são capturados por esse acontecimento comunicativo. O ar e o som são convidados, por meio da respiração, a entrar nessa “conversa balonesca”. Uma onda vibrante toma conta de todo o peito e o balão pulsante começa a trepidar rapidamente –

movimentos não; somente foram registrados quando culminavam na realização dos rabiscos. Este processo de estudo produziu certa ansiedade, visto que ganhava outra temporalidade, diversa da cronologia estipulada pelos prazos acadêmicos. Percebo o quanto teria sido pertinente esse registro do movimento, porém, também entendo que esta experiência de algum modo atravessou a escrita do texto.

⁷³ Alguns desses rabiscos foram anexados ao final do texto.

⁷⁴ Atividade promovida e realizada na Oficina Cultural – Casa Mário de Andrade em São Paulo em 2015.

assim como trepida todo o resto quando estamos dentro de um carro que corre rápido numa estrada de terra. O ar e o som se retiram da cena principal, assim como o balão com água que nem sei como foi embora. Percebo minhas costelas que se fazem em curvos braços a ninar o balão pulsante, de um lado pro outro, de um lado pro outro, de um lado pro outro... um calor agradável percorre a cabeça, o pescoço e desce lânguido evocando um canto “o pulso ainda pulsa. O pulso ainda pulsa. O pulso ainda pulsa”. (“Diário de campo”, setembro, 2015)

A experiência desta oficina gerou repercussões sobre mim durante quase uma semana após participar dela. Nesta experiência específica, evocada nesse trecho, além da satisfação que foi me inundando à medida que sentia o movimento de pulsação do meu coração se estender por todo meu corpo, levando-me a dançar, uma sensação de potência e energia me preencheu e permaneceu por dias.

O que mais se destaca nesse relato, entretanto, é que nele podemos apreender uma espécie de entrelaçamento entre as esferas da percepção e das sensações, na dimensão do imaginário. Um “olhar” com olhos que “*não são nem os de dentro, nem os de fora*” foi criado por meio dessa relação, de tal modo que o relato fica mais próximo do devaneio do que propriamente de uma descrição de experiência. Há um corpo que se apresenta em diferentes aspectos que envolvem a respiração, a sonorização, a sensação, e também o simbólico (“o pulso ainda pulsa”), na construção disso que denominamos anteriormente de “olhar cinestésico”, possibilitado pela dança.

Destacamos dois apontamentos sobre essa experiência relatada, que convergem para o que Gil (2004) denominou de “corpo de pensamento”: 1) há aí uma ruptura com o paradigma hierárquico do pensamento sobre o corpo, pois este último não se encontra apenas na condição de objeto cognoscível de um sujeito cartesiano. 2) Por outro lado, não se trata de uma inversão, um domínio do corpo sobre o pensamento. O que ocorre é uma espécie de contaminação do pensamento pelos movimentos do corpo; em outras palavras, é como se o pensamento se deixasse contaminar pela *lógica do corpo*. Mas o que viria a ser uma lógica do corpo?

A psicanálise nos instrui que a lógica do corpo só pode ser o gozo, pois o que sabemos de um corpo? Segundo Lacan (1972/1975), “somente que um corpo, isso se goza” (p. 26). Isso significa, dentre outros sentidos, que, se não podemos, no caso do ser falante, tratar o corpo na dimensão de organismo, elevá-lo a uma dimensão simbólica, não significa, porém, que ele seja todo representável, pois há sempre algo que está para

além do registro do prazer, há sempre um resto irreduzível, produzido pela linguagem e que caracteriza a experiência de corpo, isto é, o gozo.

Quando, portanto, a dança nos convida a pensar em “zonas de pequenas percepções”, de movimentos ínfimos do corpo, mas, conforme defendemos, o faz pela via do imaginário, não se trata de um acesso direto, real, à experiência de corpo, mas de uma contaminação por sua lógica, isto é, pelo gozo, para o qual, em última instância, não há registro, pois encontra-se na dimensão do real, e esta só pode ser contornada. Do real, posto ser inapreensível, sabemos pelos seus efeitos, mas, pelo imaginário, esse território ficcional de ilusões necessárias, é possível pensar meios – e disto a arte se ocupa muito bem – de tratar algo desse real do gozo que não se representa integralmente, mas pode ser margeado, contornado pela criação imaginária que não mente, mas ficcionalmente, por meio dos registros inconscientes da imagem inconsciente de corpo, permite criar.

O imaginário, então, nesse diálogo entre a dança e a psicanálise, é tomado como o espaço virtual de criação que, ficcionalmente, seria capaz de preencher a distância entre a experiência real do corpo e o simbólico, posto ser o produto desta articulação. Gil (2004) insiste que

deixando-se impregnar pelos movimentos do corpo, a consciência do corpo abre o espaço da consciência e do pensamento ao corpo e aos seus movimentos . . . de tal modo que deixa de haver um hiato entre o pensamento e o corpo. (p. 43)

Entretanto, esse hiato somente pode desaparecer imaginariamente, pois, no caso do ser falante, tal coincidência total de ser-corpo implica um impossível, ou seja, o real. O que se cria, portanto, é um espaço de intersecção, espaço virtual, contornado pelo imaginário, que é onde a psicanálise reconhece o enraizamento do sujeito no corpo.

Em razão disso, entendemos que a proposta tão recorrente na dança de buscar o movimento orgânico, livre dos automatismos, é, na verdade, uma lança na direção do que temos de mais humano, a saber, o buraco provocado pela linguagem e seus efeitos. Não há aqui organicidade possível de ser resgatada, visto que, no homem, ela nunca existiu em puro estado. Nada em nós é puro, somos tocados pela palavra, mesmo antes de nossa concepção. Não nos esqueçamos de que as imagens criadas na dança contemporânea não são necessariamente aquelas do espelho narcísico. Seu objetivo é desenvolver um estado de presença, de atenção, que permita acessar, criando um espaço virtual, no qual está em

questão uma qualidade poética que – longe de remeter ao organismo e à animalidade – situa o bailarino no reino da linguagem e seus restos inapreensíveis.

É nesta qualidade poética que, inclusive, localiza-se para nós a discussão da “busca pelo estilo” (Louppe, 2004) na dança contemporânea, pois, menos que criar uma identidade enrijecida que cole o bailarino a uma identificação única, o que a dança opera é uma espécie de “despersonalização” do bailarino. Mesmo quando ele copia, isto é, quando ele reproduz o trabalho de outro, está em jogo esse território de ilusões e tensões que não se encerra na especularidade, mas, passando por ela, retoma todo o jogo que se opera na constituição do corpo do sujeito falante, que se conjuga na articulação dos três registros da realidade humana, RSI.

Launay (2013), ao investigar a questão da memória em dança contemporânea e o uso de registros filmados, traz, dentre várias ideias importantes – tal como a compreensão da memória como um processo de reinvenção no presente do que foi vivido no passado, e não como mera cópia do vivido –, a hipótese geral de que não existe exatamente uma “transmissão” em dança, mas o que ocorre são operações por “transformações, traduções, alterações e de modo muito inconsciente e inesperado” (p. 2).

A autora analisa obras de três artistas franceses, Jérôme Bel, Latifa Laabissi e Mathilde Monnier, que recriaram trabalhos de artistas que os precederam, Susan Linke, Wigman, Gert e Hoyer, e argumenta como aqueles, a partir da obra destes artistas de referência, produziram, cada um a seu modo, trabalhos de criação originais, e não meras cópias fiéis deles. Launay (2013) afirma que imitar é ação que praticamos desde o nascimento e envolve sempre uma relação de alteridade que desestabiliza o narcisismo de nos pensarmos únicos:

isso que nos designa é justamente o que já está estabilizado, tornou-se fossilizado, aquilo que não está mais em movimento. O imitador de gestos revela, então, nossa propensão mais ou menos forte a nos copiar a nós mesmos, isso que em nós é auto-imitação, auto-citação. Se o que nos escapa, pode ser justamente o que outrem pode se apropriar, que nos resta então de singular? (p. 6)

A autora, mais do que questionar a probabilidade de uma cópia exata no âmbito da gestualidade, problematiza na dança a própria noção de identidade. A identidade, como uma função estabilizadora no processo de construção subjetiva, deixa sempre um resto que escapa a uma total apreensão, e a autora propõe que, nisso que escapa ao eu e é

captado por outro, talvez resida a singularidade. Seria, então, no modo de apropriação de um gesto em dado contexto que residiria a dimensão criativa (Launay, 2013).

Essa perspectiva fortalece nossa afirmação de que a busca pelo estilo do bailarino não se localiza nos processos de reconhecimento identitário, mesmo porque a dança tende sempre a promover essa espécie de despersonalização do bailarino, conforme afirma Gil (2004). Mas, se não é um “eu” que dança, então,

quem dança? Decerto que não *este* homem ou *esta* mulher, não visando o movimento dançado encarnar uma personagem. Pelo contrário, tende a desindividualizar aquele que dança, que deixa cada vez mais de ser electricista, psiquiatra ou banqueiro para se tornar um homem que dança. Singularidade pré-individual, como diria Deleuze. A tendência para a despersonalização atravessa todos os planos da individuação: o estatuto social, a psicologia, as múltiplas figuras e funções de subjetivação que o indivíduo é levado a assumir em sociedade. Ao dançar, ele despoja-se pouco a pouco de todas essas peles e torna-se um corpo nu. (O que é sem dúvida estranho a essa vontade da coreografia contemporânea, que se manifesta um pouco por toda parte, de mostrar a nudez: a dança desnuda os corpos.). [itálicos do autor] (Gil, 2004, p. 164)

A dança desnuda o bailarino das identificações sob as quais se constitui a identidade. Notemos que o filósofo não indica uma nudez de vestes, mas de peles, apontando ainda certo estranhamento (que compartilhamos com curiosidade) diante de uma tendência da coreografia contemporânea de recorrer à nudez no palco. Nudez que, nos parece, algumas vezes, configurar-se apenas como mais um tipo de figurino. Não é esta a nudez promovida pela dança a que se refere Gil. Ela está mais próxima da proposta de Agamben (2014), que, num texto primoroso sobre o assunto, parte da tradição cristã, alicerce do pensamento no Ocidente, para destacar que a nudez não diz respeito exatamente ao corpo e ao sexo, ela aponta para o saber:

A nudez do corpo humano é a sua imagem, isto é, o tremor que o torna cognoscível, mas que permanece, em si, inapreensível . . . E precisamente porque a imagem não é a coisa, mas a sua cognoscibilidade (a sua nudez), não se manifesta nem significa a coisa; e, todavia, visto que não é mais do que o doar-se da coisa ao conhecimento, o seu despir-se das vestes que a cobrem, a nudez não é diferente da coisa, ela é a própria coisa. (p. 121)

O que o filósofo realiza é uma redução da nudez à sua condição de fenômeno – aquilo que se mostra –, conduzindo à conclusão de que a nudez não é nada, no sentido de que não contém qualquer segredo. Ela não revela o sexo, mas talvez escancare a dimensão do real. Assim, a nudez presente num trabalho de arte não necessariamente revela algo a ser conhecido, visto que marca um saber inapreensível. É nesse sentido que afirmamos

que o “despir-se das vestes” pode configurar-se apenas como mais um figurino, semelhante a outro qualquer, pois somente a nudez como um “despir-se do eu”, das vestes identitárias, aproxima-nos, ainda que apenas como indiciamento do real do corpo, pois, no fim:

O véu da imagem do outro é uma máscara, a persona com a qual cada um se veste para capturar esse outro-si-mesmo no baile à fantasia em que cada um namora o outro. Entre o sujeito e o olhar interpõe-se a máscara que esconde a falta-a-ser do sujeito e o vazio do objeto. No fim do baile, as máscaras caem. Não era ele, não era ela. Só olhar. (Quinet, 2002, p. 136)

É a partir desse referencial que compreendemos o processo de busca pela “assinatura pessoal” ou pelo estilo. Ela não remeterá ao “eu”, mas a um sujeito que surge da articulação dos embates incessantes com o Outro, com aquilo que “não cessa de tentar se inscrever” (Lacan, 1972-1973/1975, p. 55). Assim, a busca da dança contemporânea pela singularidade significa “fazer do corpo não um corte com o sujeito, mas o lugar de uma procura pelo sujeito” (Louppe, 2004, p. 79). Fazer do corpo-espaco um lugar de invenção do sujeito na relação com a alteridade que o constitui. Corpo compreendido como espaço (sempre) paradoxal, de construção subjetiva.

Diante disso, podemos reconhecer que há na dança uma convocação para ampliar as possibilidades de estar no mundo humano, dançando, sem o apego acirrado a determinadas imagens, gestos automáticos, identificações solidificadas. Em razão disso, a proposta da dança, ao tentar, por meio de suas técnicas, criar novos espaços de corpo, revisitando a noção de consciência e propondo um outro estado de presença, ao invés de se distanciar da psicanálise, estabelece com ela certas ressonâncias. Pois, ao destacar a dimensão da consciência sob outra perspectiva que, conforme vimos, dialoga com o imaginário, a dança contemporânea permite que lancemos o olhar sobre as dimensões inconscientes que estruturam o sujeito e se manifestam em cada palavra, chiste, sonho, ato falho e, também, gesto.

No fim, considerar o estado de presença consciente remete a considerar a própria condição de presença que, por sua vez, só se define em relação à ausência. Somente é possível dizer daquilo que se presentifica em relação àquilo que ali não se encontra. Logo, o estado de presença consciente da dança estaria, em última instância, mais para uma “in-consciência”, se assim pudéssemos formular, pois, “em cada aparência de presença apenas desponta o sujeito, dividido e perdido de si” (Bairrão, 2001, p. 20), alienado nas

ficções que o constituem. Portanto, deste ponto de vista, tal modo de pensar a consciência dialoga menos com as ciências neurológicas, ainda que contemporâneas, do que com a psicanálise, que já anunciava, desde os seus primórdios, que o sujeito existe ali onde ele não se sabe, que sua experiência se dá além do que ele pode simbolizar.

A consciência que visa à dança é, portanto, um estado de presença fluido, próximo ao devaneio, ao sonho, cuja atenção flutua e, por isso, abre-se aos movimentos do corpo acessados a partir dos espaços virtuais, imaginários, que são criados. Não nos furtamos a evocar aqui – resguardando a diferença de campos e objetivos, mas permitindo o diálogo – certa semelhança com a atenção flutuante, técnica psicanalítica que confere à escuta do analista uma condição de abertura para os deslizamentos significantes que possibilitam apreender a lógica do inconsciente. A escuta do analista é torta, desencaminhada dos sentidos consensuais das palavras, porque se ouve a partir de outro campo, em outro espaço que é criado pela dimensão inconsciente, em outra posição que é dada pela relação transferencial.

O ouvido do analista é desvirtuado da sua função biológica, posto que adquire a função poética de escutar também o inaudível. Em razão disso, podemos pensar essa escuta também como um estado de presença. Se, do lado da dança, dizemos de uma presença aberta para a fruição dos movimentos sutis do corpo, do lado da psicanálise, referimo-nos a uma escuta solta, aberta aos movimentos de sentido, que também se dá numa condição de presença viva. Ora, o universo da psicanálise é a linguagem, e esta não se reduz à palavra; logo, essa escuta torta da qual falamos acontece não apenas pelos ouvidos, mas pelo corpo todo. No estado de atenção flutuante, que entendemos como um estado de presença, podem-se captar movimentos de sentidos que se dão a saber, tanto pelos deslocamentos das palavras na associação livre, quanto pelas variações de entonação da voz, pela postura, pelos gestos espontâneos do paciente, pelos seus silêncios, seus suspiros, que falam ao analista.

Sobretudo, é esse estado de presença que permite captar o ritmo e também criá-lo a dois (ou a muitos) e, assim, entrar em ressonância com outros corpos falantes. O inconsciente se manifesta também pelo corpo, por meio das percepções sutis, pela imagem inconsciente do corpo, pelo ritmo. Isso, contudo, com a condição que não o tomemos como sinônimo de organismo, mas como matéria animada pelo desejo do sujeito na sua relação com o Outro, deixando ao redor de si restos inapreensíveis.

Logo, entendemos que, ao abordar a consciência como estado de presença, a dança nos permite considerar, com as contribuições da psicanálise, a função do imaginário e a esfera inconsciente que sustenta esse estado de presença viva. Esse estado é, em última instância, uma condição para que os corpos entrem em ressonância e, nesse contexto, não é a palavra o meio principal, mas, conforme nos mostra a dança, o gesto também se revela como meio expressivo, por conter um ritmo que orchestra e permite a existência do sujeito encarnado.

RESSONÂNCIAS FINAIS

Etc

Etc

Etc

*Maior que o infinito é a encomenda*⁷⁵

Conforme mencionamos no início, a gênese deste percurso investigativo acerca da ressonância entre corpos se deu na finalização da pesquisa de mestrado, quando o interesse pelo corpo se impôs como algo a ser tomado em consideração. Num primeiro momento, tal interesse conduziu a uma necessidade de estudar com maior profundidade a perspectiva do corpo no contexto da psicanálise, sem, contudo, configurar-se como um objetivo de pesquisa acadêmica. Este surgiu, efetivamente, diante do encontro com a dança contemporânea que instigou a investigar sua particular abordagem do corpo que, embora parecesse radicalmente diferente, também sugeria alguma aproximação com a noção de corpo apreendida na psicanálise. Foi então que o corpo se tornou uma questão e precipitou o desejo de realizar a presente pesquisa.

Essas considerações são retomadas, a fim de reafirmar o contexto particular que sustenta não apenas o surgimento, mas toda a particularidade desta investigação: ela é realizada por uma pesquisadora que transita, simultaneamente, em duas posições, a de psicanalista e a de dançarina. É desse lugar de duplo atravessamento que se constrói esta tese, com as fragilidades, delicadezas e potências que lhe são consequentes.

No início, ao apresentar as origens da pesquisa e o interesse pelo corpo em movimento, evoquei uma brincadeira da infância que era a de me pôr a girar até à vertigem, como se fosse um dervixe em seu transe místico. Nesses giros, os pensamentos e os afetos se moviam, a vida girava em mim. Algo desse movimento em direção à vida e à criação é que busquei produzir nesta pesquisa, ao conjugar algumas experiências com a psicanálise e com a dança contemporânea, fazendo-as girar em torno da questão dos corpos e seus (des)encontros, ora mais, ora menos, sutis.

Assim, ao intitularmos esta última seção com o termo “ressonâncias”, não o fazemos apenas em referência à questão norteadora da pesquisa, a saber, a ressonância entre corpos, mas, também, porque indica o que se produziu nesta tese: um trabalho de ressonâncias entre a psicanálise, no campo da *palavra*, e a dança contemporânea, no

⁷⁵ Poema de Manoel de Barros (2000, p. 27).

campo do *gesto*. Estes campos puderam dialogar, na medida em que foram tomados como produtos de operações de desconstrução da ideia de corpo, tal como desenvolvemos nos dois primeiros capítulos.

No primeiro, dedicado à dança contemporânea, nossa proposta foi apresentá-la de um modo contextualizado dentro de seu domínio, por isso, recorremos a um breve histórico, apontando suas heranças, suas origens e suas características. Isto nos permitiu mostrar que a dança contemporânea, menos do que uma modalidade em dança, diz respeito a um modo particular de abordagem do corpo em movimento, desprendendo-se da noção de corpo absoluto, para pensá-lo como espaço dinâmico, construído nas relações com outros corpos. Por isso, a proposta da dança contemporânea pôde ser tratada como uma ruptura, tanto com o modo de pensar o corpo na perspectiva clássica, baseada nos ideais de virtuosismo dos movimentos e disciplina do corpo, como com a referência sustentada pela perspectiva moderna, que abordava o corpo como meio de expressão de sentimentos. Para a dança contemporânea, o corpo deixa de ser um instrumento para o alcance de um fim, para tornar-se uma referência central dos processos em dança.

A partir disso, e recorrendo ainda às experiências com a dança contemporânea, discorreremos sobre como, nesse âmbito, o corpo é apreendido como abertura, como devir. Ele não se encerra nos limites da pele ou no alcance dos movimentos, assim como também não se isola na dimensão do imaginário, mas se lança ainda e, com fúria, no desconhecido do real. Diante disso, podemos considerar que talvez o que a dança contemporânea – e a arte contemporânea, de modo geral – aponte, não sejam experiências estéticas de velamento, de silenciamento do real, mas um tatear, um borderar, às vezes desesperado, desse real impossível. Consequentemente, o flerte com o abismo, com o *non sense*, com a crueza, com o para além do prazer que a arte contemporânea tantas vezes evoca, sempre se esquivando de qualquer significado, no máximo, indicando experiências de múltiplos sentidos que nunca se fecham, mas se relançam incansavelmente. Nesse contexto, a dança contemporânea reafirma não somente a singularidade de cada corpo que dança, mas a multiplicidade de corpos, com a qual cada sujeito deve se haver, na medida em que o corpo não é um dado *a priori*, mas um espaço paradoxal aberto a interferências, construído junto à Alteridade.

No Capítulo II, dedicamo-nos a versar sobre o corpo no horizonte da teoria psicanalítica, expondo como, a partir da investigação dos sintomas histéricos, Freud inaugurou um modo particular de compreensão do corpo, reconhecendo-o como corpo

erógeno e pulsional, subversivo à lógica anatômica. Assim, com o advento da psicanálise, o corpo passa a ser compreendido não como uma máquina obediente a uma programação biológica, mas como um produto da linguagem e seus restos não simbolizáveis. Nesse sentido, da lógica anatômica, o parâmetro passa a ser a lei do desejo que propõe pensar não mais em termos de instinto, mas de pulsão.

A pulsão, conceito central que orienta a discussão sobre o corpo na psicanálise, anuncia o caráter anárquico do corpo que não se submete por inteiro à representação, algo que vimos com Freud, bem como com Lacan e sua teorização particular sobre o assunto. A partir das contribuições deste último, apresentamos a pulsão a partir da noção de um circuito responsável pelo enlaçamento no Outro, que envolve as dimensões do gozo e do desejo, que se conjugam na constituição do sujeito encarnado. Desse modo, a pulsão se apresenta como um conceito-limite que permite pensar as fronteiras entre o que do corpo fica ao lado da representação, no registro simbólico, e aquilo que cai fora, constituindo o real.

Se o corpo pode ser pensado no campo do real e do simbólico, é ao imaginário que nos dedicamos mais pormenorizadamente, sobretudo, ao destacarmos algumas das contribuições de Dolto que permitiram compreender esse imaginário não restrito ao especular, mas como um território ficcional necessário à constituição do sujeito encarnado, no qual as experiências oriundas das percepções sutis, juntamente com as palavras, são fundamentais. Assim, abordamos o corpo como um verdadeiro caleidoscópio de imagens que articula os demais registros, simbólico e real, não sendo possível, nesses termos, restringir o corpo a parâmetros tais como interno e externo, dentro e fora, mas como um corpo falante que se endereça a outros, não apenas por meio das palavras, mas também por meio de gestos significantes que permitem aos corpos entrarem em ressonância.

Nesse campo de ressonâncias, o *ritmo* se destacou como um importante elemento ordenador da experiência do ser no tempo e no espaço, necessária à constituição do sujeito. Esta implica a instauração de uma rítmica que envolve, num primeiro momento, uma relação de corpo a corpo, na qual não somente as palavras importam, mas, de um modo especial, as percepções sutis têm efeito de gestos significantes, responsáveis pela impressão de um ritmo que permite a construção de um espaço para o advir sujeito. Segundo o que apresentamos, o ritmo é aquilo que dá ordem ao caos anárquico inerente à pulsão, o que não significa seu ordenamento completo, mas que, no contato com o

Outro, algo desta anarquia, deste caos potencialmente criador, recebe algum contorno. Algo se inscreve.

A partir disso, iniciamos o terceiro capítulo, mostrando que, ao investigarmos as propostas de corpo, presentes nos dois eixos desta pesquisa, evidenciou-se um elemento em comum nas perspectivas de corpo apreendidas na dança contemporânea e na psicanálise: ambas, em suas operações de desconstrução da ideia de corpo, apontam para o aspecto relacional que envolve a dimensão do corpo. Do lado da dança contemporânea, o corpo é espaço paradoxal, construído nas relações com o mundo que são responsáveis pela construção do esquema postural, pela singularidade e pelo colorido emocional dos gestos. Do lado da psicanálise, o corpo pôde ser compreendido como produto da estruturação do sujeito no campo do Outro.

Nesse contexto, o ritmo se destacou como um elemento ordenador das experiências anárquicas do corpo, permitindo inscrevê-lo na condição de corpo falante, fornecendo as bases para o advento do simbólico. Assim, a primeira indicação da pesquisa foi localizar a reflexão sobre a ressonância entre corpos nesse território intersubjetivo, no qual não apenas a palavra se faz necessária, mas ainda e, fundamentalmente, as percepções sutis, posto que o que está em evidência é o endereçamento ao Outro, que se processa pelas vias do desejo e também do gozo.

Prosseguindo a investigação acerca dos meios que permitem aos corpos entrarem em ressonância, no contexto dos estudos e da prática em dança contemporânea, o *gesto* foi o elemento que se destacou. Assim, discorremos sobre como o gesto é capaz de “pegar delírio” devido à sua dupla tendência: ao signo e ao sentido, sendo esta última tendência potencializada no gesto dançado, cuja especificidade é justamente a abertura à produção e ao deslocamento de sentidos. Entretanto, ao estudarmos os fundamentos do gesto a partir da ressonância entre a psicanálise e a dança contemporânea, propusemos que é característica geral inerente ao gesto – não apenas ao gesto dançado – não se restringir a signo de uma comunicação, mas comportar-se como comunicabilidade. Mais especificamente, como comunicabilidade de um ritmo que remete à estruturação do sujeito e é via pela qual os corpos falantes podem entrar em ressonância.

Desenvolvemos, então, que, para que seja possível haver ressonância entre corpos, são necessárias algumas condições favoráveis, algo que na dança foi evocado a partir da noção de *estado de presença consciente*. Esse estado, segundo argumentamos, nada tem a ver com a consciência propriamente, aquela que coincide com o estado de vigília.

Trata-se, na verdade, de uma presença viva que indica as dimensões inconscientes, revelando uma verdadeira abertura para o imaginário, esse território de ilusões que se articula ao simbólico e indicia o real do corpo.

Assim, poderíamos condensar o que se desenvolveu nesta tese, da seguinte maneira: somente é possível pensar que os corpos entrem em ressonância, porque o corpo não é hermeticamente encerrado em si, mas é um corpo falante que se constrói e se atualiza no espaço dinâmico do Outro. Nesse espaço, a psicanálise evoca a relevância das palavras e das percepções sutis, e a dança contemporânea permite evocar o gesto, como meios pelos quais se reconhece a instauração de um ritmo que pode ser construído e captado entre corpos que estejam num estado de presença viva, abertos ao imaginário que se articula ao simbólico e ao real.

É nesse ponto que encerramos este percurso investigativo, cientes de que o momento de finalizar, imperativo em razão dos prazos e das contingências acadêmicas, não coincide com o devido amadurecimento da tese. Consideramos não terem sido abordadas algumas discussões importantes para a temática da pesquisa, dentre as quais, destacamos a noção de sublimação que, em um trabalho que envolve relações entre a psicanálise e a arte, seria pertinente. Além disso, uma discussão mais aprofundada da noção da arte contemporânea e sua relação com o sujeito também teria contribuído para substancializar ainda mais a problemática da pesquisa. Todavia, no decurso do processo investigativo, foi necessário fazer opções e, em razão disso, certas vertentes de acesso à temática tiveram que ser deixadas de lado, embora possam ser retomadas em pesquisas posteriores.

Compreendemos ainda que o encerramento da pesquisa ocorre no momento em que havíamos conseguido estabelecer as bases para, a partir daí, então, desenvolver com mais consistência o que a própria pesquisa revelou em seu percurso. Neste, reconhecemos o destaque do elemento ritmo como uma das “descobertas” que não pôde ser mais bem desenvolvida, mas que, com base na argumentação elaborada nesta tese, tendo como referência a questão do ritmo, pode servir de fundamento para abordar algumas questões relativas à clínica psicanalítica. De maneira mais específica, por exemplo, questionamos sobre como seria pensar a relação transferencial a partir dessa noção da instauração de uma rítmica, na qual não apenas a prosódia da voz, mas os gestos e as percepções sutis comparecem como elementos fundamentais. Uma discussão complexa que acreditamos

poder se desdobrar tanto em questões teóricas quanto em questões técnicas relativas ao próprio manejo da transferência. Algo que almejamos desenvolver em trabalhos futuros.

Se, como afirma o poeta, “maior que o infinito é a encomenda”, no fim, é sempre a falta que se anuncia, e, nesse sentido, compreendemos que se abriu, por sua vez, um campo para investigações futuras, permitindo prosseguir a investigação pelos desdobramentos desta pesquisa, com o desejo de investigar a transferência na clínica psicanalítica a partir desta perspectiva de ressonância entre corpos, na qual o ritmo permanece como aspecto central.

Salientamos, por fim, que estabelecer ressonâncias entre as operações de desconstrução do corpo feitas pela psicanálise e pela dança contemporânea permitiu avançar nos dois âmbitos da pesquisa, tal como hipotetizamos no início deste trabalho. Do lado do estudo sobre a dança, o diálogo com a psicanálise contribuiu, apresentando novas referências para a compreensão dos fundamentos do gesto, permitindo justificar sua expressividade, sem apoiar-se sobre referências biológicas – a noção de esquema postural, por exemplo –, mas oferecendo um arcabouço teórico capaz de especificar as dinâmicas relacionais que formam o corpo, no espaço paradoxal – em última instância, o da linguagem e seus limites –, no qual o ritmo tem importante função. Além disso, permitiu, ainda, abordar a noção de estado de presença consciente, a partir do caminho indicado pela própria dança, o imaginário, do qual a psicanálise também se ocupa.

Do lado da psicanálise, o diálogo com a dança contemporânea reorientou o olhar sobre a própria teoria psicanalítica. A experiência como dançarina e as questões que daí surgiram e foram investigadas na tese fizeram com que, ao retomarmos a proposta psicanalítica da constituição psíquica, captássemos nela uma rítmica. Esta posição dual de psicanalista e dançarina parece ter permitido tomar esses (des)encontros estruturantes do advir sujeito junto ao Outro como uma espécie de dança, por meio da qual os corpos se endereçam a outros corpos falantes, num ritmo indispensável à estruturação do sujeito encarnado que conjuga, sem oposição, gesto e palavra.

Assim, encerramos a pesquisa instigados a perseguir seus desdobramentos e também mais convictos de que a tarefa de tecer ressonâncias entre a psicanálise e a arte, já conhecida da psicanálise desde os tempos freudianos, se mantém ainda delicada e potente. Delicada, porque envolve articular um saber-fazer a outro saber-fazer, cujos objetivos e interesses são distintos, favorecendo iminentemente o risco de submeter um domínio a outro, desconsiderando suas especificidades. Potente, porque atualiza uma

característica que consideramos ser comum à psicanálise e à arte: ambas se apresentam como atos de contravenção e poesia que, por convidarem incansavelmente à criação de sentidos, permitem combater o recrudescimento. Em tempos brutos, é preciso resistir – inventando, com palavras, corpos, espaços, gestos e ritmos, no laço social.

REFERÊNCIAS⁷⁶

- Agamben, G. (2008). Notas sobre o gesto. *Revista Artefilosofia*, 4, 9-16.
- Agamben, G. (2014). *Nudez*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Autuori, S., & Rinaldi, D. (2014). A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. *Boletim - Academia Paulista de Psicologia*, 34(87), 299-319. Recuperado em 04 de julho de 2017, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2014000200002&lng=pt&tlng=pt.
- Bairrão, J. F. M. H. (2001). A imaginação do outro: intersecções entre a Psicanálise e a Hierologia. *Paidéia*, 11(20), 11-26.
- Bairrão, J. F. M. H. (2003). Corpo e inconsciente. *Revista Olhar*, 5(8), 40-48.
- Barros, M. (2000). *O livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro, RJ: Record.
- Barros, M. (2006). *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo, SP: Planeta do Brasil.
- Belém, E. (2011). Abordagens do movimento: o contato-improvisação e o toque nas práticas do Estúdio Dudude Herrmann. *Revista Cena*, 9, 1-17. Recuperado em 17 de setembro de 2016, de <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20836/13126>
- Bertotti, F. V., & Chatelard, D. S. (2014). Um estudo acerca da dança a partir do referencial teórico da psicanálise. *Anais do VI Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e XII Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental*. Belo Horizonte. Recuperado em 25 janeiro de 2016, de <http://www.fundamentalpsychopathology.org/uploads/files/Anais%20Congresso%202014/Mesas%20Redondas/29.3.pdf>
- Birman, J. (1999). *Mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Birman, J. (2009). *As pulsões e o seu destino: do corporal ao psíquico*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Birman, J. (2013). A fragmentação infinita do corpo. In A. B. Freire (Org.). *O corpo e suas vicissitudes* (pp. 17-32). Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.
- Bolsanello, D. P. (2011). A Educação somática e os conceitos de descondição gestual, autenticidade somática e tecnologia interna. *Motrivivência*, 36, 306-322.

⁷⁶ Trabalho referenciado de acordo com o estilo APA (*American Psychological Association*).

- Borges, F. G. A. (2012). *Sobre o feminino: uma investigação psicanalítica com vislumbre mítico-clínico e a partir da literatura de Hilda Hist* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.
- Borges, F. G. A., & Romera, M. L. C. (2013). Nos vãos e desvãos do mito: a clínica psicanalítica e a constituição psíquica. In B. R. R. Cunha (Org.) *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia* (pp. 118-129). Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.
- Bourcier, P. (1978). *Histoire de la danse en Occident*. Paris, France: Seuil.
- Braunstein, N. (2007). *Gozo*. São Paulo, SP: Escuta.
- Brousse, M.-H. (2014). Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho. *Opção Lacaniana online*, 5(15), 1-17. Recuperado em 12 de agosto de 2018 em http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_15/Corpos_lacanianos.pdf
- Camargo, G. G. A. (1997). *Entre o camelo e o leão a dialética do giro Dervixe: uma etnografia do Sama – a dança girante dos Dervixes da ordem Sufi Mevlevi* (Dissertação de Mestrado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Catão, I. (2009). O funcionamento pré-especular no pensamento de M. Klein e F. Dolto. In *O bebê nasce pela boca: voz, sujeito e clínica do autismo* (pp. 27-49). São Paulo, SP: Instituto Langage.
- Catão, I., & Vivès, J.-M. (2011). Sobre a escolha do sujeito autista: voz e autismo. *Estudos e Psicanálise*, 36, 83-92.
- Cezar, P. (2008). *Só dez por cento é mentira: a desbiografia de Manoel de Barros*. [Documentário-vídeo]. P. Cezar (Dir.). Rio de Janeiro: Biscoito Fino. DVD, 81 min, color. son.
- Cukiert, M. (2000). *Uma contribuição à questão do corpo em psicanálise: Freud, Reich e Lacan* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Cunningham, M., & Lesschaeve, J. (2014). *Merce Cunningham. O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó.
- Dalgalarrondo, P. (2008). *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Porto Alegre, RS: Artmed.
- Dias, M. G. L. V. (2006). O sintoma de Freud a Lacan. *Psicologia em Estudo*, Maringá, 11(2), 399-405.
- Dolto, F. (1982) *Séminaire de psychanalyse d'enfants*. Paris, France: Seuil.
- Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Paris, France: Seuil.

- Dolto, F. (1997). *Le sentiment du soi. Aux sources de l'image du corps*. Paris, France: Gallimard.
- Duncan, I. (2012). *Minha vida: Isadora Duncan*. São Paulo, SP: José Olympio.
- Fernandes, M. H. (2003). *Corpo*. São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.
- Fernandes, M. H. (2006). Entre a alteridade e a ausência: o corpo em Freud e sua função na escuta do analista. *Percurso*, 29(2), 51-64.
- Ferreira, A. B. H. (2010). *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba, PR: Positivo.
- Fortes, I. (2012). A anatomia fantasmática: o lugar do corpo em psicanálise. *Revista EPOS*, 3(2), 0-0. Recuperado em 25 de novembro de 2016, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2012000200004&lng=pt&tlng=pt.
- Fortin, S. (1998). Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula de técnica de dança. *Pro-Posições*, 9(2), 79-95.
- Foscarini, S. R. G. (2014). Interpretação da dança ou como a psicanálise pode contribuir para a compreensão da dança. *Anais do VI Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e XII Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental*. Belo Horizonte. Recuperado em 25 janeiro de 2016, de https://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/ii_congresso_internacional/mesas_redondas/ii_con._interpretacao_da_danca_.pdf
- Frayze-Pereira, J. A. (1994). Os limites da arte: a abertura para a Psicologia. *Psicologia ciência e profissão*, 14(1-3), 14-21. Recuperado em 24 de novembro de 2015, de http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98931994000100004&script=sci_arttext.
- Frayze-Pereira, J. A. (2006). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial.
- Frayze-Pereira, J. A. (2007). Da arte de interpretar o paciente como obra de arte. *Jornal de Psicanálise*, 40(73), 133-144. Recuperado em 04 de julho de 2017, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352007000200012&lng=pt&tlng=pt.
- Frayze-Pereira, J. A. (2010). *Freud e a arte*. Recuperado em janeiro de 2017, de <https://revistacult.uol.com.br/home/freud-e-a-arte/>
- Freud, S. (1970). A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*

- (Vol. XI, J. Salomão, trad., pp. 193-203). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).
- Freud, S. (1974). Dostoievski e o parricídio. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. XXI, J. Salomão, pp. 205-224). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1928[1927]).
- Freud, S. (1975). Esboço de psicanálise. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. XXIII, J. Salomão, trad., pp. 164-332). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1940[1938]).
- Freud, S. (1976). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. IX, J. Salomão, pp. 12-98). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1907 [1906]).
- Freud, S. (1976). Dois verbetes de enciclopédia. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. XVIII, J. Salomão, trad., pp. 285-312). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1923[1922]).
- Freud, S. (1976). Inibições, sintomas e ansiedade. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. XX, J. Salomão, trad., pp. 94-201). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1926 [1925]).
- Freud, S. (1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887/1904* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- Freud, S. (1987). A interpretação dos sonhos. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. V, J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).
- Freud, S. (1987). Psicopatologia da vida quotidiana. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. VI, J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1901).
- Freud, S. (1989). Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. VII, J. Salomão, trad., pp. 118-230). Rio de Janeiro, RJ: Imago, (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (1989). Personagens psicopáticos no palco. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. VII, J. Salomão, trad., pp. 287-294). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1942 [1905-1906])
- Freud, S. (1990). Algumas considerações para o estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. I, J. Salomão, trad., pp. 225-245). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1893[1888-1893]).

- Freud, S. (1994). A sexualidade na etiologia das neuroses. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. III, J. Salomão, trad., pp.187-215). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1896).
- Freud, S. (2004). À guisa de introdução ao narcisismo. In *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (Vol. I, L. A. Hanns, trad., pp. 95-131). Rio de Janeiro, RJ: Imago (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (2004) A pulsão e seus destinos. In *Obras Psicológicas de Sigmund Freud* (Vol. 1, L. A. Hanns, trad., pp. 145-173). Rio de Janeiro, RJ: Imago (Trabalho original publicado em 1915).
- Freud, S. (2006) Além do princípio de prazer. In *Obras Psicológicas de Sigmund Freud* (Vol. II, L. A. Hanns, trad., pp. 123-204). Rio de Janeiro, RJ: Imago (Trabalho original publicado em 1920).
- Freud, S. (2006). Projeto para uma psicologia científica. In *Obras Psicológicas de Sigmund Freud* (Vol. I, L. A. Hanns, trad., pp. 335-454). Rio de Janeiro, RJ: Imago (Trabalho original publicado em 1950[1895]).
- Freud, S. (2007) O Eu e o Isso. In *Obras Psicológicas de Sigmund Freud* (Vol. III, L. A. Hanns, trad., pp. 13-92). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1923).
- Freud, S. (2010). Considerações atuais sobre a guerra e a morte. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. 12, P. C. de Souza, trad., pp. 209-246). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1915).
- Freud, S. (2013). Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. 9, P. C. de Souza, trad., pp. 113-219). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1910a).
- Freud, S. (2013). Cinco lições de psicanálise. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. 9, P. C. de Souza, trad., pp. 220- 286). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1910b).
- Freud, S. (2013). Algumas observações sobre o conceito de inconsciente na Psicanálise. In S. Freud. *Obras completas* (Vol. 10, P. C. de Souza, trad., pp. 255-267). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1912a).
- Freud, S. (2013). Sobre a mais comum depreciação na vida amorosa [Contribuições à Psicologia do amor II]. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. 9, P. C. de Souza, trad., pp. 347-363). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1912b).

- Freud, S. (2013). O Moisés de Michelangelo. In S. Freud. *Obras completas* (Vol. 11, P. C. de Souza, trad., pp. 373-412). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1914).
- Fulgêncio, L. (2002). A compreensão freudiana da histeria como uma reformulação especulativa das psicopatologias. *Revista Latinoamericana de psicopatologia Fundamental*, 5(4), 30-44.
- Garaudy, R. (1980). *Dançar a vida*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Garcia-Roza, L. A. (1990). *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Giddens, A. (1991). *As consequências da modernidade*. São Paulo, SP: Ed. UNESP.
- Gil, J. (2004). *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo, SP: Iluminuras.
- Gil, J. (2005). *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- Ginger, S. A. (1995). *Gestalt: uma terapia do contato*. São Paulo, SP Summus.
- Godard, H. (1994). Le geste manquant. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant. *Revue internationale de psychanalyse*, Érés éditions, 5, 63-75.
- Godard, H. (1998). Le geste et sa perception. In M. Michel, & I. Ginot (Orgs.). *La danse au XX siècle* (pp. 224-229). Paris, France: Bordas Éditions.
- Godard, H. (2010). Buracos Negros – uma entrevista com Hubert Godard por Patricia Kuypers. (J. R. S. Tavares, & M. Olsson-Forsberg, trad.). *O Percevejo Online: Dossiê: Corpo cênico*, 2(2), 1-21. Recuperado em 24 de outubro de 2015, de <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447/1323>
- Goldgrub, F. (2011). Significado, significação, sentido. *Psicologia Revista*, 20(1), 79-91. Recuperado em 02 de fevereiro de 2019, de <https://revistas.pucsp.br/psicorevista/article/view/6794/4917>
- Gonçalves, A.V., Teixeira L.C., Torresan, R., Alvarenga, C., & Cabello, C. (2009). Randomized clinical Trial on the preservation of the medial pectoral nerve following mastectomy due to breast câncer: impacto n upper limb rehabilitation. *Med J*, 127(3), 117-21.
- Graham, M. (1993). *Memória do sangue*. São Paulo, SP: Siciliano.
- Greiner, C. (2005). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo, SP: Annablume.
- Guerra, V. (2014). Ritmo, Mirada, palabra y juego: hilos que danzan en el proceso de simbolización. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 119, 74-97.

- Guerra, V. (2017). O ritmo na vida psíquica: diálogos entre psicanálise e arte. *Ide*, 40(64), 31-54.
- Hamill, J., & Knutzen, K. M. (1999). *Bases biomecânicas do movimento humano*. São Paulo, SP: Manole.
- Herrmann, F. (1991). *Andaimes do real. O método da psicanálise* (2a ed.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Herrmann, F. (1999). *A psique e o eu*. São Paulo, SP: HePsyché.
- Herrmann, F. (2003). Clínica Extensa. In L. M. C. Barone (Org.). *A psicanálise e a Clínica Extensa: III Encontro psicanalítico da Teoria dos Campos* (pp. 97-115). São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2010). *Clínica psicanalítica: a arte da interpretação: teoria dos campos*. São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.
- Hilst, H. (1950). *Presságio*. São Paulo, SP: Revista dos Tribunais.
- Hilst, H. (2001). *A obscena Senhora D*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- Hilst, H. (2002a). *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo, SP: Globo.
- Hilst, H. (2002b). *Cartas de um sedutor*. São Paulo, SP: Globo.
- Hilst, H. (2005). *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo, SP: Globo.
- Hilst, H. (2007). *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo, SP: Globo.
- Hönig, C. S. (1985). *Aplicações da topologia à análise* (Projeto Euclides). Rio de Janeiro, RJ: IMPA.
- Johansson, K., Ingvar, C., Albertsson, M., & Ekdahl, C. (2001). Arm Lymphoedema, Shoulder Mobility and Muscle Strength after Breast Cancer Treatment. *A Prospective 2-year Study. Advances in Physiotherapy*, 2(3), 55-66.
- Jorge, M. A. C. (2005). *Fundamentos da psicanálise de Freud à Lacan, vol. 1: as bases conceituais*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Konin, J. G. (2006). *Cinesiologia: prática para fisioterapeutas*. Rio de Janeiro, RJ: Guanabara Koogan.
- Laban, R. (1978). *Domínio do movimento*. São Paulo, SP: Summus.

- Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. Texte établi par J-A Miller. *Écrits* (pp. 89-97) Paris, France: Seuil. (Trabalho original publicado em 1949).
- Lacan, J. (1966). Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Texte établi par J-A Miller. *Écrits* (pp. 111-208) Paris, France: Seuil. (Trabalho original publicado em 1953).
- Lacan, J. (1970). *Scilicet 2/3*, Paris, France: Seuil.
- Lacan, J. (1973). *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par J-A Miller. Paris, France: Seuil. (Apresentação oral em 1964).
- Lacan, J. (1975). *Le Séminaire. Livre XX: Encore*. Texte établi par J-A Miller. Paris, France: Seuil. (Apresentação oral em 1972-1973).
- Lacan, J. (1976). *Le Séminaire. Livre XXII: RSI. Version complète inédite, Onze leçons, Ornica*, 5. Paris, France. (Apresentação oral em 1974-1975).
- Lacan, J. (1978). *Le Séminaire. Livre II: Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Texte établi par J-A Miller. Paris, France: Seuil. (Apresentação oral em 1954-1955).
- Lacan, J. (1985). *Psicoanálisis y Medicina. Intervenciones y textos*. Buenos Aires, Argentina: Manantial. (Trabalho original publicado em 1966).
- Lacan, J. (1986). *Le Séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Texte établi par J-A Miller. Paris, France: Seuil. (Apresentação oral em 1959-1960).
- Lacan, J. (1986). *O Seminário. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Apresentação oral em 1975).
- Lacan, J. (1992). *O Seminário. Livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Apresentação oral em 1960-1961).
- Lacan, J. (1998). *Le Séminaire. Livre V: Les formations de l'inconscient*. Texte établi par J-A Miller. Paris, France: Seuil. (Apresentação oral em 1957-1958).
- Lacan, J. (1998). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. *Escritos* (pp. 807-842). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Apresentação oral em 1960).
- Lacan, J. (2003). Joyce, o sintoma. *Outros escritos* (pp. 560-566). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1976).
- Lacan, J. (2004). *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*. Texte établi par J-A Miller. Paris, Seuil. (Apresentação oral em 1962-1963).

- Lacan, J. (2005). O simbólico, o imaginário e o real. In J. Lacan, *Nomes do Pai* (pp. 11-53). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Apresentação oral em 1953).
- Lacan, J. (2012). *O Seminário. Livro 19: ... ou pior*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Apresentação oral em 1971-1972)
- Lacan, J. (2018). *O objeto da psicanálise* (A. Lyra et al, trad.). Recife, PE: Centro de Estudos Freudiano de Recife (Apresentação oral em 1965-1966)
- Lajonquière, L. (2002). *De Piaget a Freud: A (psico)pedagogia entre o conhecimento e o saber*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Lajonquière, L. (2011). A mestria da palavra e a formação de professores. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, 36(3), 849-865. Recuperado em 23 de maio de 2019, de <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/13316/14336>
- Launay, I. (2013). La fabrique de la mémoire en danse contemporaine et l'art de citer. *Danse*, 2(1), 87-100. Recuperado em abril de 2016, de <file:///D:/Documentos/Downloads/7674-20946-2-SP.pdf>.
- Laznik, M.-C. (2000). A voz como primeiro objeto da pulsão oral. *Estilos Da Clínica. Revista Sobre a Infância Com Problemas*, 5(8), 80-93. Recuperado em 05 de julho, de 2018 em <https://doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v5i8p80-93>
- Laznik, M.-C. (2013). Por uma teoria lacaniana das pulsões. In M.-C. Laznik (Org.). *A voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito*. (pp. 88-106). Salvador, BA: Ágalma.
- Laznik-Penot, M. -C. (1991). Do fracasso da instauração da imagem do corpo ao fracasso da instauração do circuito pulsional: quando a alienação faz falta. In M.-C. Laznik-Penot (Org.). *O que a clínica do autismo pode ensinar aos psicanalistas*. (pp. 31-48). Salvador, BA: Ágalma.
- Lebourg, G. (1996). Psicanálise e dança. In P. Kaufmann (Org.). *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud à Lacan*. (pp.614-618). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Leite, F. H. C. (2005). Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. *Movimento: Revista de Educação Física da UFRS*, 11(2), pp. 89-110.
- Levin, E. (1995). *A clínica psicomotora: o corpo na linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Lima, C. A. (2014). Da questão do corpo ao corpo em questão. *O Percevejo Online*. Dossiê: *Filosofia performática*, 6(1), 152-165. Recuperado em 23 fevereiro de 2016, de <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/4867/4425>.
- Lindenmeyer, C. (2012). Qual é o estatuto do corpo na psicanálise? *Tempo Psicanalítico*, 44(2), 341-359. Recuperado em 19 de abril de 2018, de

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382012000200006&lng=pt&tlng=pt.

- Loffredo, A. M. (1999). Em busca do referente, às voltas com a polissemia dos sonhos: a questão em Freud, Stuart Mill e Lacan. *Psicologia USP*, 10(1), 169-197.
- Loffredo, A. M. (2014). *Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana*. São Paulo, SP: Escuta.
- Loupe, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Québec, Canada: Contredanse.
- Lyotard, J-F. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, France: Minuit.
- Machado, A. (1997). *Campos de Castilla*. Edição de Geoffrey Ribbans. Madrid: Cátedra.
- Martins Neto, F., & Castro, E. O. (n.d.). *Pas de deux: do corpo exilado ao corpo que dança*. 10 p. Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte (LAPA). Recuperado em 12 de novembro, 2014, de <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c70a.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Miller, J.-A. (2000). Biologie lacanienne et evenement de corps. *La Cause Freudienne*, 44, 7-59.
- Miller, J.-A. (2016). *O inconsciente e o corpo falante*. Abertura do X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise: O corpo falante. Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado em 20 outubro de 2017 em <http://www.congressoamp2016.com/pagina.php?area=8&pagina=44>
- Monteiro, M. P. (2014). A topologia de Lacan. *Estudos de Psicanálise*, 41, 133-139.
- Mundim, A. C. R. (2009). *Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio*. (Tese de Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Nancy, J. L. (2000). 58 indices sur le corps. *Corpus*, 145-162. Paris: Editions Métailié. Recuperado em 15 março de 2017, de <https://www.cairn.info/corpus--9782864243660.htm>
- Nasio, J.-D. (1993). *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Nasio, J. -D (2009). *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Nietzsche, F. (2012). *Assim falava Zaratustra: livro para toda gente e para ninguém*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.

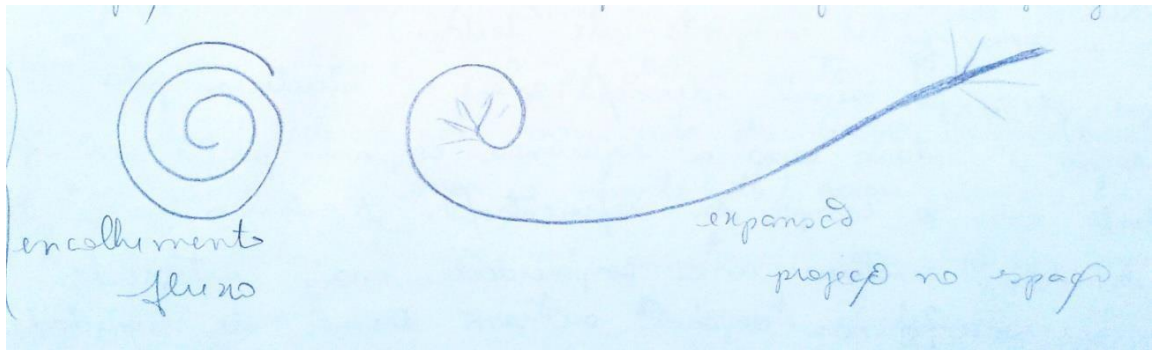
- Pinheiro, R. (2013). Jam sessions em Manhattan: socialização dos músicos de jazz. *Revista Brasileira de Música*, 26(2), 273-293.
- Queiroz, E. F. (2012). Dor e gozo: de Freud à Lacan. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, 15(4), 51-867.
- Quinet, A. (2002). *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Rengel, L. (2003). *Dicionário Laban*. São Paulo, SP: Annablume.
- Rocha, A.L.C., & Eckert, C. (2008). Etnografia: saberes e práticas. *Revista Iluminuras*, 9(21), 1-23. Recuperado em 26 de agosto de 2015, de <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/issue/view/788>
- Romera, M. L. C. (2012). Postura interrogante-interpretante: por quem os sinos dobram??? In L. M. C. Barone et al. (Orgs.) *O psicanalista: hoje e amanhã. II Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos* (pp. 50-61). São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.
- Roudinesco, E., & Plon, M. (2017). *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Paris, France: Librairie Générale Française.
- Sanches, P. R. P. (2012). *Encontro entre corpos: um estudo sobre o corpo por meio do diálogo entre a dança: contato improvisação e a psicanálise winnicottiana* (Dissertação de Mestrado) Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Sanches, P. R. P., & Safra, G. (2011). Ainda corpo. Uma discussão sobre a corporeidade na psicanálise winnicottiana a partir da dança contemporânea. *Anais 20º Encuentro 2011 APU- AUDEPP Montevideo - Uruguay “¿Por qué Winnicott hoy?”*. Recuperado em 23 janeiro de 2016, de <http://www.detaileventos.com.br/downloads/winnicott/temaslivres/trabalho44.pdf>.
- Sander, J. (2009). Corporeidades contemporâneas: do corpo-imagem ao corpo-devir. *Fractal: Revista de Psicologia*, 21(2), 387-408.
- Silva, E. R. (2005). *Dança e pós-modernidade*. Salvador, BA: EDUFBA.
- Silva, M. E. L. (1993). Uma aventura: a tese psicanalítica. Entrevista com Fábio Herrmann. In G. Safra. *Investigação e Psicanálise* (pp.139-147). Campinas, SP: Papyrus.
- Travi, M.T.F. (2012). *A dança da mente: Pina Bausch e a psicanálise*. Porto Alegre, RS: EdUPUCRS.
- Valas, P. (2001). *As dimensões do gozo*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.

Vorcaro, A. M. R. (2002). Linguagem maternante e língua materna: sobre o funcionamento linguístico que precede a fala. In: Bernardino, L. M. F., & Rohenhohl, C. M. F. (Orgs.), *O bebê e a modernidade: abordagens teórico-clínicas* (pp. 65-83). São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.

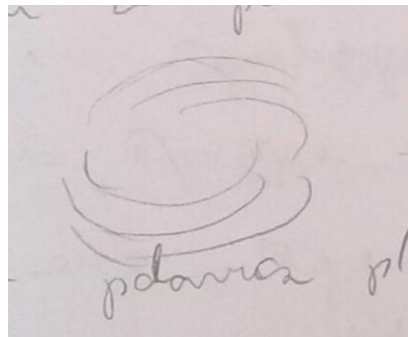
Wiesbaden, F.A., & Brockhaus (1961). *Novo Michaelis: dicionário ilustrado*. São Paulo, SP: Melhoramentos.

Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.

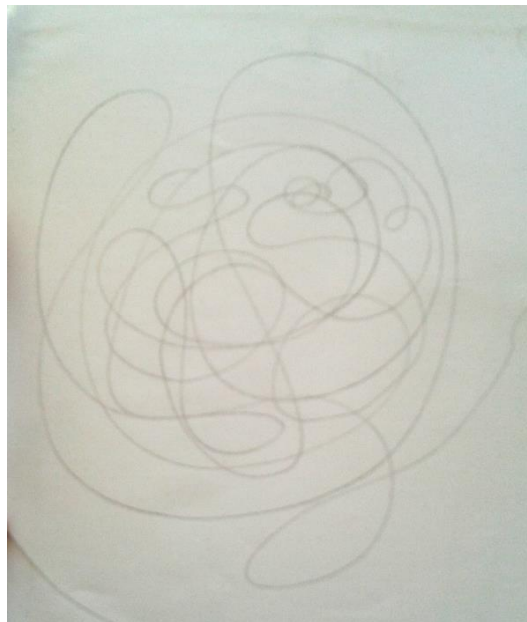
ANEXO A – Rabiscos



Rabisco 1



Rabisco 2



Rabisco 3

ANEXO B – Résumé substantiel en français