

PINA, FREUD E LACAN: UM ENSAIO

*Fabiola Vieira Bertotti**

*Daniela Scheinkman Chatelard***

RESUMO:

O artigo propõe uma discussão acerca da noção de corpo apostando na possibilidade da psicanálise deixar-se tensionar pela obra da dançarina Pina Bausch. Aos passos da Pina, o corpo mostra um certo inacabamento capaz de desestabilizar qualquer tentativa de representação. Não há significação suficiente para o exposto a cada passo, a cada volta, numa ausência que limita o movimento e convoca a psicanálise a interrogar o laço do corpo com a linguagem. Com a Coisa freudiana, *das Ding*, nos achados lacanianos, essa mostração comemora o passo primordial ao torná-lo outro, invenção com o mesmo passo. Irrepresentável inaugural, a Coisa resta como hiância estrutural, ausência na presença da linguagem que, através da dança, expõe um potencial criador desde o qual se arriscam novos olhares sobre o corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Arte. Dança. Corpo. Olhar.

Nos passos da história

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

*Psicanalista, mestranda bolsista CNPq do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília. Endereço: SHIN CA 9, Bl. A, Torre 1, Sala 2 CEP: 71.503-509 Brasília, DF – Brasil. Telefone: (61) 9954.9551 E-mail: fabiola.bertotti@hotmail.com

**Psicanalista, professora adjunta no Instituto de Psicologia e no Programa da Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura na Universidade de Brasília. Bolsista Produtividade nível 2 - Cnpq. Endereço: Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia, Departamento de Psicologia Clínica. Campus Universitário Asa Norte, Laboratório de Psicanálise e Processos de Subjetivação. CEP: 70910-900 Brasília, DF – Brasil. Telefone: (61) 33072625 Ramal: 310. E-mail: dchatelard@gmail.com

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

Na mesma época em que o pintor tensiona as bases do saber artístico, Freud tensiona o saber outorgado ao eu. A psicanálise é nomeada em meio à prática clínica freudiana e a um período de transformações culturais no Ocidente. O discurso vigente nos séculos XVIII e XIX apresenta a “loucura” como “doença mental” e o médico como o único detentor do saber sobre o corpo, cuja função concentra-se em promover a cura. Freud, enquanto médico neurologista, conhece a medicina de sua época e se propõe a estudar o que na medicina não encontra lugar, o que aparece nesse corpo como não aparente, por assim dizer, como impossível de diagnosticar e tratar pelo repertório médico.

Também nessa mesma época, a americana Isadora Duncan (1877-1927) destaca-se como pioneira do balé moderno, ou dança moderna. Acompanha os chamados cursos de dança acadêmica, e recusa o balé clássico das cortes pomposas. Declara a criação de uma dança a partir do seu próprio “temperamento” (BOURCIER, 2001, p. 247), numa América desprovida de tradição estética. Quando interrogada acerca da “sua dança”, Isadora responde que apenas está dançando a sua vida. Técnica? Experimentar gestos sem o preparo do balé clássico, caminhar, correr, saltar, movimentar-se aleatoriamente, ou seja, buscar o reencontro com o que seria a movimentação humana sem a imposição de qualquer regulamentação cultural, “‘escutar as pulsações da terra’, obedecer à (...) ‘atrações e repulsas, atrações e resistências’, (...) encontrar uma ‘ligação’ lógica” (BOURCIER, 2001, p. 248) de modo que um movimento não para, não é interrompido, e sim se transforma em outro. Quanto à temática de sua dança: a contemplação da natureza. Isadora marca a história da dança na sua busca em “tornar o corpo translúcido”, pelo “retorno ao impulso inicial” (BOURCIER, 2001, p. 251).

Mas é com o austríaco Rudolf von Laban (1879-1958) que a dança moderna ganha seu principal fundamento. Importante dançarino e pesquisador da dança, Laban cria um sistema minucioso de anotação do corpo para a dança. Nota a insuficiência da

linguagem quando se encarrega de falar do movimento e lança mão da banda moebiana¹ para demonstrar que seus movimentos são, predominantemente, contínuos em forma de 8. Por isso o desafio em transcrevê-los, já que, de acordo com Laban, “a dança é o meio de dizer o indizível” (LABAN apud BOURCIER, 2001, p. 295), pois parte de “um conjunto de impressões de acontecimentos na mente, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada” (LABAN, 1978, p. 42).

Segundo suas anotações, a dança consiste na arte dos movimentos do corpo no espaço, ou seja, cada movimento, cada simples gesto de qualquer parte do corpo, revela um dentro e um fora em continuidade. Não diferenciando dançarina e espectador, Laban observa a impossibilidade de significar o conteúdo de uma dança em palavras, embora seja possível descrever o movimento. Ele escreve a dança considerando que cada “tensão de movimento”, anotada como “símbolo”, mostra um gesto (LABAN, 1978). A anotação não varia – linha reta, onda e espiral, são as combinações que variam para resultar em algum passo outro.

No livro *Domínio do movimento* (1978), Laban considera que o corpo movimenta-se para satisfazer uma certa impulsão por alcançar “algo que lhe é valioso”, sendo “valores intangíveis que inspiram movimentos” (LABAN, 1978, p. 19). Esses movimentos são passíveis de descrição – braço direito esticado acima da cabeça, por exemplo. Mas aquele algo valioso intangível depende da experiência, não há definição de significado *a priori*, antes de dançar, e mesmo depois quando ocorre o arrebatamento por um “aspecto revelador que lança luz sobre os recantos mais obscuros da natureza humana” (LABAN, 1978, p. 28). Desse aspecto, interessa a possibilidade do surgimento de um símbolo autêntico (LABAN, 1978, p. 46).

Pina

As anotações de Laban influenciam amplamente o trabalho da dançarina, coreógrafa e diretora de arte alemã, Philippine Bausch (1940-2009). Atenta ao cotidiano político cultural e exigente com a observação de como acontece a construção de enlaçamentos desse cotidiano com a história singular de cada dançarina, Pina investe na descontinuidade, nas rupturas envolvendo tais enlaces. Desse investimento, aposta num fazer com o corpo a fim de descortinar a marca, impregnada na carne, de um resto mais

¹ A August Ferdinand Möbius (1790-1868), matemático e astrônomo alemão, deve-se o estudo, em 1858, da banda de Möbius obtida pela colagem das duas extremidades de uma fita após dar meia volta numa delas. Johann Benedict Listing, também um matemático alemão, já havia trabalhado sobre a banda alguns meses antes. Möbius e Listing estão entre os fundadores da topologia.

íntimo e também mais superficial. O mais visível e, paradoxalmente, ausente na própria tessitura de laços, resto excluído, permite a inclusão de um passo para acontecer o movimento passo a passo da humanidade, repassado pela dança (FERNANDES, 2000).

Aos passos de Laban, Pina destaca-se no ano de 1973, quando passa a dirigir o balé do teatro da cidade alemã Wuppertal sob o nome de Wuppertal Tanztheater. Nota a importância de descobrir e fundamentar o seu estilo a partir de questionamentos acerca do que ela tem a dizer e em qual direção está indo e pretende ir com o seu trabalho. Corrobora o desprendimento das rotinas do balé clássico e permite à criação perpassar outras artes, principalmente o teatro.

Nos primeiros ensaios, planeja meticulosamente o que seria encenado e verifica o seu interesse em outro lugar, em coisas completamente diferentes do proposto às dançarinas. Pouco a pouco, decide seguir essas coisas diferentes, sem saber o que queriam dizer e mesmo aonde levariam. Assistindo à sua primeira peça, Pina decide desistir absolutamente de qualquer planejamento. Desse momento em diante, ela passa a se envolver com coisas sem delimitar qualquer saber prévio. “Eu simplesmente dançava”, fala Pina, de acordo com a página virtual Pina Bausch Foundation (<http://www.pinabausch.org>).

Esse interesse leva Pina a descortinar o que impulsiona um passo, o que o sustenta no movimento e daí a sua famosa frase “Eu não estou interessada em como as pessoas se movem, mas no que as faz mover” (PINA apud MANNING, 1986, p. 58).

Em 1978, Pina vê o seu método de trabalho numa situação de intensa tensão. Com o que considera poucas dançarinas, já que a maioria abandona o balé alegando escasso uso de técnicas convencionais, é convidada a criar uma versão dançada para a obra shakespeariana *Macbeth*. Ela aceita, mas se considera incapaz de compor com quatro dançarinas, cinco atores e um cantor. E, por isso, indaga-os acerca do que ela havia se indagado, a saber, acerca da temática da peça, solicitando que falem aleatoriamente. Intitulada algo como *Ele pega ela pela mão e a leva para dentro do castelo*, os outros seguem², abafada pelos protestos do público, Pina não reconhece outro estilo na sua produção artística – torna a fala imprescindível para as suas composições.

Ademais, Pina começa a vislumbrar possibilidades de criação em meio às viagens para divulgar e apresentar o Wuppertal Tanztheater. Aproveita o tempo de

² Livre tradução de *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die andern folgen* (<http://www.pinabausch.org/de/pina/was-mich-bewegt> ou <http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>).

permanência em cada cidade para observar os costumes culturais locais, os movimentos e o estilo dos transeuntes. Isto para, depois, com o grupo de dançarinas, discutir e refinar as observações de cada uma. Em entrevista a uma revista brasileira, Pina declara o seguinte. “Não são as paisagens e sim as pessoas dessas paisagens que me atraem porque são as paisagens dentro dessas pessoas que contam como material para a pesquisa que desenvolvo” (PINA apud DUNDER, 2000, p. 46).

Para acessar tal material, Pina destaca os enigmas que pairam sob o que cada dançarina consegue versar acerca de uma experiência. Depoimentos, documentários, artigos acadêmicos e livros a respeito da Pina, realçam essa fala aleatória como o próprio estilo do seu trabalho. Trata-se de uma urgência em falar justamente pelo desconhecimento, pelo que não se sabe de alguma experiência, pelo inefável, pela ausência na experiência de presença na linguagem, a qual permite entrever um resto sempre, a cada vez uma espécie de vestígio. Eis a busca por saber o que faz mover. Logo suas obras recebem aplausos e reviram o cenário cultural da época, essencialmente o de dança.

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

Opondo-se nitidamente ao balé metricamente contido e decorativo, a obra da Pina remete ao expressionismo, como nos lembra o estudo de Solange Pimentel Caldeira em *O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana* (2006). Destacam-se experiências de dor, de desamparo, de angústia, testemunhadas no contexto do pós-guerra. Pina estabelece novos desafios e riscos para dançarinas, coreógrafos, espectadores. Trata-se de um novo processo de construção artística. Ela não recusa a técnica clássica do balé, ao contrário, usa-a criticamente como trabalho técnico imprescindível. É partindo desse trabalho que os corpos preparam-se para a composição de uma poética fragmentada, um ensaio incessante a repetir-se até irromper um olhar capaz de viabilizar algum sentido

outro, alguma “recriação”. Recriação à medida da negatividade desvelada, medida de indeterminação, de suspensão à espera de um passo outro.

Portanto, é possível constatar que o corpo para a dança não assujeita-se a determinações prévias. Esse corpo depende da experiência para comparecer e engendrar algum movimento. Do mesmo modo, é possível pensar o inverso, a experiência depende do corpo para acontecer, para estabelecer algum acontecimento. Trata-se de um certo impulso que convoca e tensiona, permitindo um acontecimento de corpo pela experiência com os passos, de dança. Pela dança, a dançarina enaltece o próprio rastro deixado pelo resto do que já foi dançado no que há ainda por dançar, pelo excesso, pelo que excede aos passos. Resto, excesso permanecem como possibilidade de recriar um outro passo.

Quem passeia ou de que corpo se fala?

Com Freud e, depois, com Lacan, a nomeação “corpo” emerge num certo mapeamento na passagem da necessidade à demanda. O que até então dispunha de sentido ilimitado torna-se limitado pela falta de significação. Ao grito do bebê, recém-chegado numa determinada cultura, sobrevém o primeiro outro com alguma (meia-)resposta. Este se interroga acerca do que quer aquele que grita e supõe algum sentido, ainda que duvide da sua eficácia. Nessa dúvida, hesitação primordial, responde a um Outro, para além do à sua frente (LACAN, 1957-1958/staferla, p. 54; 1999, p. 92), antecipa uma demanda, instaura um circuito insistente e deixa alguma coisa de vestígio, de traço inscrito retroativamente (LACAN, 1957-1958/staferla, p. 55; 1999, p. 94).

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

Esse Outro autentica o *pas de sens* (LACAN, 1957-1958/staferla, p. 61; 1999, p. 103), o nenhum sentido, bem como o passo de sentido, duplicidade garantida pela língua francesa e explorada por Lacan. O Outro autentica a dubiedade como tropeço

fundamental no uso sempre tateante da linguagem, ratificando a impressão de que algo escapa. Eis o circuito, o vaivém linguageiro, sucessão infinita de nenhum sentido seguido por um passo de sentido. Esse passo extrapola as pernas, esvaziado de qualquer necessidade, legitima o significante que embala o corpo e cria possibilidades para alguma significação distinta da concedida pelo cunho restrito ao organismo biológico. Descortinada a diversidade das significações de uma mesma coisa, a possibilidade de movimento para a criação assenta-se.

No célebre pronunciamento do psicanalista, o Outro se apresenta “como tesouro do significante” (LACAN, 1957-1958/1999, p. 154). Do linguista Ferdinand de Saussure (2002), Lacan subverte a noção de significante para conferir-lhe estatuto de função, destacado do significado como letra, traço, desprovido de significação e determinante para o advir do sujeito. Este diz respeito ao sujeito do inconsciente, sujeito representado por um significante a outro significante, sendo o um significante diferente do outro significante. O um refere uma marca, um traço a partir do qual outros traços podem se inscrever, outros significantes podem representar o sujeito, conforme o texto *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (LACAN, 1960/1998, p. 833).

Quanto ao Outro, com letra maiúscula, Lacan o introduz em 1955 no seu seminário dedicado ao eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, para diferenciá-lo do outro enquanto semelhante. “O Outro, é dele que se trata na função da fala” (LACAN, 1954-1955/2010, p. 320), o Outro como campo da linguagem. Em *A coisa freudiana* (LACAN, 1955/1998), o sujeito se constitui no Outro representado por um significante em uma cadeia. No texto *A psicanálise e seu ensino*, “O inconsciente é esse discurso do Outro em que o sujeito recebe, sob a forma invertida que convém à promessa, sua própria mensagem esquecida” (LACAN, 1957/1998, p. 440). E em 1958, no texto *A direção do tratamento e os princípios de seu poder*, Lacan amplia essas definições – “o Outro como sendo o lugar de manifestação da fala (a outra cena, eine andere Schauplatz, de que fala Freud na *Traumdeutung*)” (LACAN, 1958/1998, p. 634). Trata-se do inconsciente essa outra cena descrita por Freud.

O termo “inconsciente” já era conhecido desde o século XVIII, Freud cita estudiosos e suas averiguações para conceituá-lo no âmbito psicanalítico. Especialmente no clássico *A interpretação dos sonhos* (1900/1996), ao rastrear minuciosamente o material onírico colocado em cena pelo relato de suas analisandas, tece um arcabouço teórico acerca do inconsciente. “O inconsciente é a realidade psíquica” (FREUD,

1900/1996, p. 637), comparece como uma Outra cena na superfície de cada movimento para expor algum sentido. Este, passível de desvendamento pela psicanálise até um certo ponto, até o “umbigo do sonho, ponto onde ele mergulha no desconhecido” (FREUD, 1900/1996, p. 556), ponto de encontro com “uma imagem da infância filogenética – uma imagem do desenvolvimento da raça humana” (FREUD, 1900/1996, p. 578), clarão desprovido de significado e, ao mesmo tempo, admitido sob efeito da linguagem como herança arcaica do humano, relíquia primitiva da humanidade.

Nas proposições lacanianas, “a lei do homem é a lei da linguagem” (LACAN, 1953/1998, p. 273). Lei preexistente estruturalmente ordenadora dos primeiros dons como símbolos, “significantes do pacto que constituem como significado”, cujos “objetos da troca simbólica – vasos feitos para ficar vazios, escudos pesados demais para carregar (...) – são desprovidos de uso por destinação, senão supérfluos por sua abundância” (LACAN, 1953/1998, p. 273). Nesse texto, intitulado Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise, notam-se alusões aos estudos antropológicos do francês Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e o seu *As estruturas elementares do parentesco* (1949).

O dom, o que se transmite como doação no contexto de troca em uma determinada cultura, diz respeito à ausência na presença da linguagem, conforme as notícias sobre vasos de cerâmica ou escritas rupestres. Esses vasos indicam a passagem humana, indicam a presença humana na ausência que comportam. Um vaso delimita sempre um vazio, não tem significação por si mesmo, requer uma decifração. A ambiguidade do que se deixa como herança apresenta uma modulação fundamental entre presença e ausência que, aparentemente sem sentido, proporciona intrigantes e perpétuas descobertas, renovadas à medida que fascinam pela permanência, por indicarem rastros de alguma coisa anterior, primeira, inaugural, que passam a ganhar corpo.

A linguagem, “imperativa em suas formas, mas inconsciente em sua estrutura” (LACAN, 1953/1998, p. 278), demarca os limites que amarram e tramam as raízes geracionais. Para tal demarcação, a tragédia edípica encena os perigos do incesto para a culpa se desonrada a dívida. Nessa tragédia, o jogo de corpo do ódio sobre o amor conforma uma dívida como “hiância impreenchível” (LACAN, 1953/1998, p. 304) e passível de desonra quando à linguagem não se atribui literalidade. “(...) a linguagem não é imaterial. É um corpo sutil, mas é corpo. (...) pode engravidar a histórica” (LACAN, 1953/1998, p. 302). O salto freudiano, da experiência clínica à referida

tragédia, descortina a ética psicanalítica ao tornar imprescindível o literal da arte para a leitura da experiência humana. A lei edípica remete à lei simbólica estruturante do inconsciente, que recorre à linguagem para nomear, estabelecer lugares e atribuições de modo a agregar cada recém-chegado ao fio da linhagem humana.

O texto referido anteriormente, *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (LACAN, 1960/1998), menciona o enigma da dita experiência, do qual “o sujeito que traz sob sua cabeleira o codicilo que o condena à morte não sabe nem o sentido nem o texto (...), nem tampouco que foi tatuado em sua cabeça raspada enquanto ele dormia” (LACAN, 1960/1998, p. 818). Há um não saber constitutivo que atrela o sujeito ao Outro, especificamente ao “significante de uma falta no Outro” (LACAN, 1960/1998, p. 832), já que é com/pela falta que o sujeito pode contar no que supõe uma resposta desse Outro ao *Che vuoi? O que queres?* Pergunta que testemunha a demarcação de lugares ficcionais e que sentencia aquele significante como único, atestando a invisibilidade alienante da marca deixada no sujeito.

A morte fica no cômputo do pacto, ao submeter cada passo à falta de garantia do passo seguinte. Do mesmo modo, fica a dívida, justamente ao se passar, ao se arrancar de onde se está para aceder a um outro lugar. E a culpa sobrevém ao impasse de buscar se livrar da alienação ao Outro, mas depender de alguma coisa alhures para advir como sujeito, ainda que no compasso da efemeridade. De meia-resposta só se consegue meia-verdade, do ponto de fuga ao ponto de surgimento, algum pedaço resta e institui uma insuficiência, um inacabamento, um eterno claudicar. Esse pedaço diz respeito à libra de carne (LACAN, 1959-1960/2008, p. 376) que se paga pelo dom de linguagem, que se abre mão para entrar no campo do Outro. Garantia do corpo enquanto (é)feito de linguagem, a carne permanece à mostra, em carne viva, por não se inscrever.

O começo com o corpo e a chegada nesse pedaço, seria este que daria corpo a um passo de dança? É presumível anotar que ao receber o contrapeso do significante, o corpo é subtraído da lei da gravidade e dança com a possibilidade de tombar. Ou seja, o peso do pedaço passa a passo de dança, elevado à obra de arte, passa de corpo endividado a corpo exibido, por assim dizer, que mostra algum saber fazer pelo não saber como saldar a dita dívida.

Lacan, nas lições de 1975 e 1976, refere-se a *savoir faire* e, depois, a *savoir y faire*. *Saber fazer*, expressão francesa datada de 1617, designa habilidade, jeito para obter êxito. Diferente desse saber fazer, Lacan acrescenta o *y* para incluir a marca de um lugar, referida ao corpo, enquanto engano, e diz respeito a saber se virar com, a se

desembaraçar. Há desconhecimento, equívoco, não saber fazer com tal marca. O presente artigo vale-se dessas lições para considerar o não saber fazer artístico ao contornar a Coisa exposta no corpo. “Há alguma coisa que nos surpreende por tampouco servir ao corpo como tal – é a dança” (LACAN, 1975-1976/staferla, p. 94; 2007, p. 150). Talvez uma das únicas menções explícitas à dança na psicanálise de Freud e Lacan, este artigo corrobora-a com o que conta até então, ou seja, a dança serve à Outra Coisa.

Acerca dessa servidão, Didier-Weill, no livro *Os três tempos da lei* (1995/1997), considera a dança convocadora de um dever ético ao acertar a dívida. A dança exhibe uma invisibilidade na imaterialidade das passadas, durante um instante efêmero, engendra um outro passo com aquele pedaço, carne que sobra alhures. Passo testemunhado culturalmente como criação, invenção com a experiência de não saber, e passível de autenticar a autorização através da dança em pagar pela marca significativa. Portanto, a questão tocada pela dança informa à psicanálise acerca da possibilidade de se engajar na mostra de um segredo que não precisa manter-se escondido para permanecer secreto. Trata-se do segredo da Coisa que guarda o não saber constitutivo do corpo enquanto cadáver em potencial. À mostra, na dança, esse cadáver passa à honra ao dom, corrobora a propriedade do corpo ao Outro.

É possível entrever na dança da Pina que o corpo acede a uma espécie de imaterialidade, torna-se imaterial e não precisa contar com a lei da gravidade nos seus passos. Isto porque passa a contar com *das Ding*, alteridade absoluta, a partir da qual cria algum sentido com a falta estrutural, intrínseca à lei. A dança não elide o que está desde sempre à mostra enquanto ausência de uma presença primordial, ao contrário, comemora-a na justeza do seu passo, na justiça com o olhar que o precedeu. Lá onde foi olhado, esse corpo dá-se a olhar, suspenso no ar por um/num passo, de dança.

Mas além de imaterialidade, entrevê-se também o peso de uma certa materialidade. O olhar seria capturado por esse peso e perder-se-ia em queda livre até que, espantosamente, alçaria voo e tornar-se-ia outra coisa, então, no mesmo passo, a imaterialidade se imporia. À mostra, o peso do que resta material passaria à leveza da invenção de uma nova forma de não chegar ao fim da queda, diga-se assim. Nesse ínterim, a dança provaria a confiança no suporte pulsional e comemoraria o pacto com o Outro ao tornar outro o passo recebido.

O espanto de uma passagem

Acerca do que envolve qualquer mal-entendido disposto no corpo, tenta-se falar pouco à época de Freud. Intento descabido para as investigações do Projeto de uma psicologia para neurologistas (*Entwurf*)³ (FREUD, 1895/2007) que, com observações clínicas, achados da biologia, sistemas neurológicos e leis gerais da física para o movimento, trilham uma experiência propriamente ética – a de deixar à mostra a busca por desvendar um ponto de partida para o psíquico. Freud concebe a possibilidade de atribuir caráter concreto a “processos psíquicos” que “devem ser considerados inconscientes” (FREUD, 1895/2007, p. 221) e que tendem a descarregar quantidade de excitação, conforme exemplifica o movimento reflexo e a urgência de uma “ação específica”. Esta, acionada por aquele grito devido à insuficiência de recursos físicos e psíquicos, ao inacabamento constitucional humano, requer um outro “experiente no estado em que se encontra o bebê”⁴ (FREUD, 1895/2007, pp. 212-229) para garantir a cessação do estímulo, ainda que faltosa e transitoriamente.

Já neste texto, o estímulo é nomeado por Freud de “pulsão”, uma “força”, moção que impulsiona o psíquico (FREUD, 1895/1996, p. 349; 2007, p. 229)⁵, porém ainda não a apresenta como conceito. Sistemas de neurônios diferenciados distinguem estímulos externos e internos ao aparato psíquico, sendo possível se livrar dos externos, mas não dos internos. Destes, o “organismo não pode fugir”⁶ (FREUD, 1895/2007, p. 213), são constantes, empreendem uma certa urgência e retêm quantidade a fim de salvaguardar o psiquismo de não chegar a um repouso derradeiro conforme impõe o princípio de inercia⁷ – tendência econômica em manter a excitação a nível mínimo zero, obtido pela descarga do estímulo e pela evitação daquilo que poderia elevá-lo. Então, a urgência requer uma falha no funcionamento desse psiquismo para não zerar, continuar em movimento.

3 *Proyecto de una psicologia para neurologos* (FREUD, 1895/2007).

4 Livre tradução de “experimentado sobre el estado en que se encontra el niño” (FREUD, 1895/2007, pp. 212-229).

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

6 Livre tradução de “El organismo no puede sustraérseles, como lo hace frente a los estímulos exteriores, o sea que no puede emplear (...) la fuga del estímulo” (FREUD, 1895/2007, p. 213).

Nesses trechos do Projeto, Freud se refere à linguagem ao atribuir “compreensão” e “fonte primordial de todas as motivações morais”⁸ (FREUD, 1895/2007, p. 229) à experiência de quando ao grito sobrevém o outro (*Nebenmensch*). É importante frisar que esse outro, descrito por Freud, funda o objeto sexual enquanto satisfatório, familiar, interior e, ao mesmo tempo, hostil, estranho e exterior. Esse outro diz de alguém experiente no campo da linguagem, imerso nesse campo, alteridade bancada pelo Outro lacaniano. Experiência primordial, imprime uma estrutura constante e coerente, “*das Ding*”, a Coisa, e o “movimento ou atributo” dessa Coisa, variável, rastreado e reduzido à “informação sobre o próprio corpo” (FREUD, 1895/2007, pp. 237, 240, 273; 1996, pp. 384, 439; 1992, pp. 377, 432). Dessa experiência, resulta a chamada “satisfação” e a inscrição de “uma imagem-movimento”⁹ (FREUD, 1895/2007, p. 230). É presumível considerar essa imagem-movimento como determinante para um encaminhamento ético na busca por repetir a experiência e, justamente, determinante para a apropriação da linguagem, para o lugar do bebê nessa linguagem, o que pressupõe o “corpo”, anota Freud, “experiências corporais” (FREUD, 1895/2007, p. 240; 1996, p. 385).

Nesse *Projeto*, é possível acompanhar a passagem do organismo ao corpo. Escrito em forma de esboço, de rascunho, Freud abrevia palavras e estabelece um código de letras para delimitar uma serie de acontecimentos. Através do desenho de um cenário de traços assinalando passagens escavadas por estímulos em movimento para lá e para cá, Freud apresenta uma escrita que, depois, será percorrida uma segunda e outra vez em trilhamento repetitivo. A cada passada, “traços mnêmicos” visuais e auditivos restam e permitem repassar novamente pelo caminho pontilhado. Mas há um “traço especial, signo dos processos de pensamento”, impossível de “delinear” (FREUD, 1985/1996, p. 387). Essa diferença, de um traço para outros traços, surge quando Freud nota que “o processo de pensamento deixa efetivamente atrás de si algum traço duradouro, uma vez que um segundo pensamento, um re-pensar, exige menor dispêndio

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

8 Livre tradução de “fuente primordial de todas las motivaciones morales”.

9 Livre tradução de “una imagen motriz”.

de excitação que o primeiro” e referencia-se no primeiro “a fim de que a realidade [psíquica] não seja falseada” (FREUD, 1985/1996, p. 387).

É assim que, fundamentado nesse traço, outros traços podem se inscrever. Um traço imutável, referência para outros e espécie de garantia para o psiquismo, para as possibilidades de representação, remete às elucubrações freudianas em torno de *das Ding*. De um traço a outros traços, ou, para aludir à dança, de um passo a outros passos, o movimento, para a psicanálise, diz respeito à moção pulsional¹⁰, ao vaivém incessante de ensaios e apresentações de arranjos com a linguagem, contornando *das Ding*. Essa Coisa resta como marca inaugural da possibilidade da contagem de uma história envolvendo o sujeito, o qual, em torno dela, pode engendrar algum sentido contando com a indicação de trilhas ao ritmo do vestígio de uma continuidade da humanidade.

Um resto de passo

No cenário da obra *Café Müller* (1978) e na maneira como as dançarinas passeiam, é notável a diferença com outras peças da Pina. Ao invés de cenários coloridos e iluminados, figurinos para uma grande festa e execução de passos formalmente bem versados, o cenário está quase vazio e escuro, figurinos desbotados, passos falhados se impõem com absoluta arbitrariedade e, ao mesmo tempo, denotam algum automatismo. Olhados por essa diferença, a cada deformação, falha e estranheza, vemo-nos falhados, estranhos, deformados. Dançamos, dançarina e espectador, a mesma falha (FERNANDES, 2000, p. 78). Dançamos desalojados em nosso próprio corpo, dançamos pelo corpo, pelo equívoco do (de ter) corpo.

É possível vislumbrar com Fernandes (2000) que, na referida obra, dançarinas “bem treinadas” na técnica de dança, clássica e moderna, dançam uma ausência. Esta se impõe de modo inesperado, marcando “quebras na representação, brecha, momento de hesitação. (...) Mesmo com dez dançarinos, o placo ainda não parece preenchido, já que todos remetem a algo ausente” (FERNANDES, 2000, pp. 117-119). Ausência que nos interessa, uma vez que assistimos aos passos, compactuamos em deixá-la à mostra. A dança expõe a nossa ausência.

Lacan, entre os anos de 1959 e 1960, fala a respeito da ética da psicanálise e propõe discussões justamente em torno de uma certa ausência. Logo na primeira lição,

¹⁰ O termo “moção pulsional” aparece em 1907 no texto *Atos obsessivos e práticas religiosas* – livre tradução de *Los actos obsesivos y las prácticas religiosas* (FREUD, 1907/2007).

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

Lacan lembra que Freud articula a ética “por meio de uma orientação do referenciamento do homem em relação ao real” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 23). Esse real apresenta o mesmo sentido da série de idas e vindas teóricas do movimento freudiano até chegar à pulsão de morte. É no texto *Mais além do princípio de prazer*¹¹ (1920/2007), ao supor uma regulação para o psíquico na busca por evitar/adiar o desprazer e obter prazer, que Freud constata alguma coisa mais além, impelida pela pulsão.

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

Lacan destaca *das Ding* para falar da Coisa além da regulação prazer/desprazer. Essa Coisa falta na “ação específica” e, com isso, mostra insuficiência e, ao mesmo tempo, potência do que concretamente é da ordem do significante (LACAN, 1959-1960/2008, pp. 56-57). *Das Ding* está ausente na ligação descrita por Freud entre “representação-palavra (*wortvorstellung*) e representação-coisa (*sachvorstellung*)” (FREUD, 1915/2006), evidência da função de linguagem passível de articulação para a

¹¹ Livre tradução de *Mas alla del principio del placer* (FREUD, 1920/2007).

fala, em distinção à estrutura de linguagem ordenadora do material inconsciente. Distinção proposta por Freud no *Projeto* (1895/1996, p. 351) quando destaca um sistema de neurônios mutável e um outro sistema imutável. A fala encerra um movimento (*Bewegung*) centrípeto, retroativo, a partir da sucessão das inscrições dos “traços mnêmicos” deixados por experiências, “ensaios miúdos do encaminhamento de *Vorstellung* em *Vorstellung*, de representação em representação”, e envolve “sensação” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 64), “inervação” (FREUD, 1915/2006, p. 56) de movimento.

Essa sucessão, essa serie de inscrições, como o funcionamento da cadeia significante lacaniana, deixa rastros. No seguimento desses rastros, a cada passo, *das Ding* resta perdida, resto enigmático da experiência humana que permite, depois, outro passo, passagem novamente à *das Ding*. Nas palavras de Lacan,

esse objeto, *das Ding*, enquanto o Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar (...). A noção desse *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento que, sem dúvida, para o sujeito é sempre encaminhamento de referência (LACAN, 1959-1960/staferla, p. 41; 1959-1960/2008, pp. 67, 68)¹²

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

O movimento, centrípeto, retroativo, de re-encontro, visa a satisfação da urgência das “exigências da vida”. Estas impõem a instauração de um limite daquilo que o “organismo” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 75) suporta, a saber, o movimento

¹² Livre tradução de “La notion de ce Ding, de ce Ding comme fremde, comme étranger, et même hostile à l'occasion, en tout cas comme le premier extérieur, c'est là ce autour de quoi s'oriente tout le cheminement qui, sans aucun doute, pour le sujet, est à tout instant cheminement de contrôle, cheminement de référence” (LACAN, 1959-1960/staferla, p. 41).

pulsional que torna um objeto aparente, aparência de algum corpo, engodo da aparição espantosa de *das Ding*. O limite diz respeito à lei exercida na ordem simbólica de uma cultura, uma vez que não há possibilidade de completude, *das Ding* se impõe como inscrição da interdição, negatividade da alteridade, exclusão na própria inclusão da linguagem. Tal interdição assegura a fala à medida que se admite perder alguma Coisa enquanto único bem, bem perdido e bem proibido. Pela presença do que não há, *das Ding* mostra que há ausência, há significante para advir o sujeito.

Só é possível contornar *das Ding*, não há privilégio da arte nesse sentido. O diferencial da arte é explicitar essa Coisa, não colocando nada em seu lugar. Os passos, de dança, envoltos na irredutibilidade de um certo ponto, permitem entrever *das Ding* bem no centro, bem central, eis o real nomeado por Lacan, “o que se reencontra sempre no mesmo lugar” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 87). Da inscrição desse ponto irrepresentável, o movimento pulsional o circunda incessantemente, o que se passa na dança, é possível arriscar, é um passo dado em direção a não passar à representação, por assim dizer.

Lacan atenta para o termo freudiano *Vorstellungsrepräsentanz*, representante da representação, para distinguir representante como o que, “no inconsciente, representa a representação”, a representação “evoca o bem que *das Ding* traz consigo. Mas, esse bem já é uma metáfora, um atributo” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 90), remetido à ambiguidade do passo primordial. Entre o passo dado ao sujeito antes dele advir, como uma espécie de berço simbólico, e a tomada de sentido para passar, da aparição da Coisa, a um outro passo, é Freud (1915/2004) quem nota a plasticidade de uma moção pulsional e a estrutura de rede para dirigir um movimento. Dependente da linguagem, a pulsão só pode dirigir o movimento partindo de uma zona erógena escolhida no que ela guarda de ponto de abertura na superfície do corpo. Ou seja, esse ponto de abertura diz respeito justamente à possibilidade do movimento, diz respeito à ausência de significação, então, a pulsão parte de *das Ding*. A irredutibilidade dessa Coisa à significação, a sua irrepresentabilidade, permite que a linguagem apenas a contorne em direção a um ponto mítico irredutível, limite “articulado nos termos da relação de objeto” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 113). Que objeto seria este? Tratar-se-ia de *das Ding* novamente?

Tal objeto parece mudar de acordo com os destinos pulsionais. No que tange à arte, Freud refere-se a algum objeto culturalmente valorizado (1915/2004). É possível ponderar que um objeto assim, valorizado, requer aceitação numa cultura. A ausência

encerrada na presença de das Ding na sua condição de objeto radicalmente paradoxal, é também um mal, além de um bem. E, para a dita aceitação, Freud indica recursos de imagem, por assim dizer, quando situa o objeto pelo que o eu pode amar na sua própria imagem (1914/2004).

Mas, se das Ding é pura ausência, como criar uma imagem dela? Lacan coloca um problema no que concerne ao objeto e à meta do movimento pulsional resultante na arte (LACAN, 1959-1960/2008, pp. 121-136). Esmiuçando a noção freudiana de sublimação, explicita que a cultura encontra no objeto artístico uma miragem de das Ding, um engodo com um objeto simbólico no lugar de das Ding e, dessa forma, descarrega quantidade de tensão. Para tanto, há um desvio, uma satisfação substitutiva (Surrogate) alhures que não concerne à sua meta, ao que parte como sua meta. Há uma espécie de equívoco no caminho pulsional, como se o sexual mudasse e a satisfação se produzisse fora do lugar supostamente da sua meta. Lacan infere, trata-se mais do suporte do objeto pelos seus traços, de uma oscilação concernente ao objeto.

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

Essa elevação não se trata de idealização. A idealização se passa com o objeto, já a sublimação se passa com a pulsão, precisamente com a meta pulsional (FREUD, 1914/2004, pp. 112-113). Na arte, não se trata de trocar um objeto por outro, é preciso arranjá-lo de modo a distingui-lo de um objeto fachada da satisfação pulsional, e honrá-lo ao nível da Coisa. A serventia de um objeto torna-se outra, a sua nova função passa a mudá-lo de lugar numa cultura.

Despojado de sua significação usual, tal objeto permite tornar a exposição do vazio uma possibilidade de inauguração de novas construções simbólicas. Uma caixa de fósforos, exemplifica Lacan (1959-1960/2008, pp. 139-140), acostumada a mostrar sempre a mesma coisa (Sache), com a mesma função e a ocupar sempre o mesmo lugar, pode passar a outra Coisa. Amontoadas em uma coleção e dispostas de uma certa forma, essas caixas não servem mais para acender cigarros e não estão mais nos bolsos, passam a mostrar uma certa abertura, capaz de engendrar novidades no âmbito da significação.

E por que o movimento de destronar um objeto que a cultura nomeou, interessaria a essa cultura? No caso da obra da Pina, por que se dança com o corpo, por

que não basta caminhar? É possível arriscar, justamente, para manter o mistério em torno da origem, para se certificar da Coisa permanecendo ainda alhures, para “tornar sensível a nossos olhos” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 140) uma efêmera descoberta acerca da nossa natureza humana que não tem nada como natural. Ou seja, a referida coleção e os passos de dança convocam o olhar porque não dependem do olho, olha-se nada, há ausência, há a aparição ofuscante da Coisa. A forma como as caixas de fósforo estão dispostas e como os passos são dados diz respeito a uma redução à forma mais rudimentar do objeto, à forma da Coisa – uma(s) forma(s) de trocadilho.

Os passos de dança contornam *das Ding* e mostram-no, no fundo, como superfície revelada. A Coisa permanece irreduzível, fora do alcance de um passo e, ao mesmo tempo, no próprio passo, na superfície. Olha-se pelo passo o desde sempre velado sem necessidade de fachada, de disfarce, de dissimular a aparência para permanecer escondido. Entre o corpo que caminha e o corpo que dança, é como se o passo oscilasse entre sua função cultural comum, sua significação corriqueira, e a abertura para uma invenção com o mesmo passo, invenção com o passo primordial. Abertura inesgotável, atesta o potencial de transformação da arte. A cada passo, na tentativa de dizê-la, ela desliza e indica um passo mais além, alhures, impassável, por assim dizer, indício de *das Ding*.

Para concluir, um passo à criação

Lacan nota que a criação implica modelar um significante e introduzi-lo no mundo como Coisa. “Aqui está nosso encontro marcado com o uso da linguagem” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 146). É interessante que Lacan fala do “uso” da linguagem, o que nos remete a estabelecer uma diferença entre o dom de linguagem, a doação de uma estrutura como o vaso, vasos de cerâmica decorados com fileiras de dançarinos “estenografados” datados do período neolítico (BOURCIER, 2001, p. 11), e o uso que se fará dela, o uso que se fará do vaso, através do qual o sujeito advém como efeito.

De fato, Lacan (1959-1960/2008, pp. 146-147) remete-se ao vaso para falar da criação artística. Presente na história da humanidade como primordial, o vaso testemunha os passos dessa história, ela passa pelo vaso e pelo vaso é contada. Isto é possível graças ao seu uso como significante, como possibilidade infinita de preenchimento de acordo com esta ou aquela circunstância histórica. O vaso cria o vazio

e, junto, a “perspectiva de preenchê-lo” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 147). *Das Ding* aparece precisamente representada por tal vazio, posto que mantém a obra, mantém em suspenso a questão da criação – tanto obra e criação em âmbito particular, quanto geral, obra e criação humana, da humanidade.

Das Ding “define o humano”, e ambos definem-se pelo “que do real padece do significante” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 152), padece de um enlaçamento primordial nas trilhas do significante. Ambos carecem de representação senão pelo vazio. “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 158). O padecer e o carecer indicam que além do bem, *das Ding* também é fonte de um mal, de um certo desajustamento, de um apartamento do mundo linguageiro, indicação do “imundo”, por assim dizer. Junto com a linguagem, e exatamente por ela, *das Ding* é transmitida enquanto falha, potência para a criação. Em torno de *das Ding* o sujeito se constitui no movimento pulsional de circunscrever variados objetos, guardadores da opacidade dessa Coisa, encaminhando-se para a morte a cada passo.

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

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

O olhar coloca em jogo que o que aparece só se faz aparecer enquanto significante (LACAN, 1959-1960/2008, p. 166). Não basta a linguagem, é preciso o Outro como alteridade engajada pelo significante. Esse engajamento implica aceder ao

sentido do que fará sentido *a posteriori*, só depois, implica uma aposta no que chega como linguagem. É possível notar o sucesso ético do fracasso da experiência primordial de Freud no *Projeto* (1895/1996), quando tenta tematizar a consciência e se depara com a criação do inconsciente no limite referencial de *das Ding*. A primazia, desde Freud, corresponde ao inconsciente sobre o eu, Lacan a coloca em termos do significante sobre o significado.

A criação é datada, atrelada a um determinado tempo histórico para contradizê-lo, para andar na contramão. Parafraseando Fernandes (2000, p. 101), frases deslocam partes do corpo. A dança da Pina, nomeada moderna depois da época do balé clássico, é datada depois que este já não cumpria mais sua função ética. Ao se deixar transpassar pela irreduzibilidade do descompasso desse clássico, a experiência de deixar-se guiar por um outro passo, permite à Pina ver surgir o reinício de uma série de movimentos entre o que resta de sentido no próprio gesto de criação de sentido. Desse transpasso, o corpo mostra-se recriado.

Na dança, não há mímicas engajadas no significado, há o oferecimento de obstáculos ao vislumbre de alguma compreensão dos movimentos encenados. Geralmente, espera-se um roteiro, ou algo parecido, como guia, mas logo se constata a precariedade de qualquer script, de qualquer tentativa de compreensão. Ainda assim, não se vai embora, fica-se e paga-se para (não) ver nada. A dança indica uma prova de que alguém dançou antes e de que há possibilidade de dançar com a impossibilidade de saber, de dançar precisamente com o não saber como dançar. É por isso que a dança captura o olhar, por encenar uma certa ligação mais estreita com o “imundo”. Ligação com *das Ding*, a Coisa mais geral, mais primitiva e primordial, fundamental no mais íntimo, no mais particular.

Portanto, a criação depende do movimento pulsional para circundar a dita Coisa e inaugurar uma modelagem outra. Se há alguma necessidade, hábito ou costume a ser seguido diz respeito à repetição na linha dos trilhamentos. Estes indicam passagem pelo rastro de passo marcado por um monte de resíduos, precisamente “onde há uma acumulação de dejetos” há vestígio humano (LACAN, 1959-1960/2008, p. 278). A dança, ao repetir o passo, arranja um lugar no movimento de recoser fiapos perdidos, caídos enquanto se passava. Não se trata de um novo passo, mas do mesmo passo remodelado.

Nesse movimento, a boa forma não se suporta porque deixa vazio um ponto. A dança moderna interessa justamente por apresentar a imagem furada, de modo que a

forma do corpo humano presta contas ao significante e, assim, torna esse corpo assunto de carne, Coisa de carne, por assim dizer, corpo que escapa da aparência e daí pode aceder à Coisa. O rodeio, o giro do passo de dança, regula a passagem de quantidade de excitação, como nota Freud, e faz aparecer *das Ding*, acrescenta Lacan. Rodeio pela linguagem, giro de linguagem, para tentar dar conta do nomeado corpo (é)feito de linguagem. Ou seja, a psicanálise se ocupa do eco/oco no corpo do fato de haver linguagem.

Movimento pela carne, resto faltante ao corpo, que passa a existir (ex-sistir) através da linguagem. Partido, esse corpo tem a ver com corte, corte significante, pela Coisa freudiana, corpo/linguagem procedem de uma mesma experiência primordial. Espanta o umbigo, traço misterioso de um corte no corpo por um certo cordão, umbilical, marca a saída do bastidor uterino. Assinatura da criação, esse traço insinua ao olhar a presença de uma dívida pelo movimento de advir, de saída do bastidor para a cena do mundo. A dançarina, com a cena de dança, comemora a passagem do corpo ao imaterial e proporciona ao olhar espantar-se com o segredo da Coisa.

Ela, a dançarina, não tem conhecimento dos seus passos. Não se trata de um saber a mais, de alguma espécie de brilho ou coisa do tipo. A artista não só não tem, como justamente mostra, pela arte, que não tem, que não há nada para se ter. Ela dança se esquecendo do traço, significante primordial da ambiguidade alternante entre presença e ausência, esquecendo que está na linguagem somente porque pode semi-dizer. Uma criação justamente depende da inscrição dessa ausência no momento da inscrição da presença. A presença do simbólico introduz o real irrepresentável mais além, na inauguração da cadeia significante com *das Ding*. Bem-dizer e mal-dizer se inscrevem ao mesmo tempo enquanto meia-resposta e, quando o sujeito tomar a palavra, falará bem-dizendo e mal-dizendo, ao mesmo tempo, uma meia-verdade, um meio-passo.

Referências:

ARISTÓTELES. (322a.C). *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Atlas, 2009.

BAUSCH, P. (1978). *Cafe Müller*. Tanztheater Wuppertal. Suhrkamp Produktion, 1985.

BAUSCH, P. *Pina Bausch Foundation*. <http://www.pinabausch.org>.

BOURCIER, P. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALDEIRA, S. *O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2006.

CANELAS, L. Por dentro todos temos a mesma linguagem. In *Jornal de Lisboa*, janeiro 2003.

DIDIER-WEILL, A. (1995). *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DUNDER, K. Pina Bausch traz Masurca Fogo ao Brasil. In *Revista Marie Claire*. nº 117, dezembro 2000.

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

FREUD, S. (1900). A interpretação dos sonhos. In *Obras completas*. vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. (1914). À guisa de introdução ao narcisismo. In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. (1907). Los actos obsesivos y las prácticas religiosas. In *Obras completas*. tomo 2. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

FREUD, S. (1920). Mas alla del principio del placer. In *Obras completas*. tomo 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

FREUD, S. (1915). O inconsciente. In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In *Obras completas*. vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. (1895). Proyecto de una psicologia para neurologos. In *Obras completas*. tomo 1. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

FREUD, S. (1895). Proyecto de psicologia. In *Obras completas*. vol. I. Argentina: Amorrortu, 1992.

FREUD, S. (1915). Pulsões e destinos da pulsão. In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LACAN, J. <http://staferla.free.fr/>

LACAN, J. (1955). A coisa freudiana. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

LACAN, J. (1957/1998). A psicanálise e seu ensino. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LACAN, J. (1953). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. (1954-1955). *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

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

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

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

LACAN, J. (1960). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MANNING, S. An American Perspective on Tanztheater. In *The Drama Review*, 30 (2), p. 58, 1986.

RIVERA, T.; SAFATLE, V. (Org.). (2006) *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Pensamento cultrix, 2002.

PINA, FREUD AND LANCAN: AN ESSAY

ABSTRACT:

The article proposes a discussion about the notion of body focusing on the possibility of psychoanalysis let yourself tensing for the dancer Pina Bausch. In the steps of Pina, the body shows a certain incompleteness able to destabilize any attempt at representation. There is not enough significance to the exposed at every step, at every turn, a lack which limits the movement and calls psychoanalysis to question the loop of the body with language. With the Freudian Thing, *das Ding*, in the Lacanian findings, this *mostração* celebrates the primordial step to make it another invention with the same step. Inaugural unrepresentative, the Thing remains as a structural hiatus, the absence in the presence of the language, through dance, exposes a creative potential from which they risk new looks on the body.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Art. Dance. Body. Look.

PINA, FREUD ET LACAN: UM ESSAI

RÉSUMÉ:

L'article propose une discussion sur la notion de corps en se concentrant sur la possibilité de la psychanalyse se laisser tendue par danseuse Pina Bausch. Aux pas de Pina, le corps montre une certaine incomplétude en mesure de déstabiliser toute tentative de représentation. Il n'y a pas assez d'importance à l'exposé à chaque pas, à chaque tour, un manque qui limite le mouvement et appelle la psychanalyse à la question de la boucle du corps avec la langue. Avec la Chose freudienne, das Ding, dans les conclusions lacaniens, ce *mostração* célèbre l'étape primordiale pour faire une autre invention avec la même étape. Inaugurale non représentatif, la Chose reste comme un hiatus structurel, l'absence dans la présence de la langue, à travers la danse, expose un potentiel créatif à partir de laquelle ils risquent de nouveaux regards sur le corps.

MOTS-CLÉS: Psychanalyse. L'art. Danser. Corps. Regarder.

Fabiola Vieira Bertotti e Daniela Scheinkman Chatelard

Recebido em: 07-01-2016

Aprovado em: 25-03-2016

©2016 Psicanálise & Barroco em revista

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista