

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Instituto de Psicologia  
Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica

**Corpo, excesso e atualidade:  
da paralisia ao movimento na dança**

**Gabrielle Asensi Costa**

Fevereiro/2019



UFRJ

# **Corpo, excesso e atualidade: da paralisia ao movimento na dança**

**Gabrielle Asensi Costa**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

Orientadora: Marta Rezende Cardoso

Rio de Janeiro

Fevereiro/2019

# **Corpo, excesso e atualidade: da paralisia ao movimento na dança**

Orientadora: Marta Rezende Cardoso

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

Aprovada por:

---

Profa. Dra. Marta Rezende Cardoso

---

Prof. Dra. Maria Isabel de Andrade Fortes

---

Prof. Dra. Fernanda Pacheco Ferreira

Rio de Janeiro  
Fevereiro /2019

A816 Asensi, Gabrielle  
Corpo, excesso e atualidade: da paralisia ao movimento na dança /  
Gabrielle Asensi Costa. Rio de Janeiro, 2019.  
115 f.

Orientadora: Marta Rezende Cardoso

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Teoria  
Psicanalítica, 2019.

1. Psicanálise. 2. Corpo. 3. Dança. 4. Contemporaneidade. I.  
Cardoso, Marta Rezende. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
Instituto de Psicologia.

CDD: 150.195

## DEDICATÓRIA

À minha mãe, por ter me concedido o dom da vida.

À minha avó Inha, por me ensinar que o amor pode ser sempre expandido.

À Anna, pelo nosso oceano.

## AGRADECIMENTOS

À Marta Rezende Cardoso, por seu tamanho compromisso e competência na tarefa de orientar que suportaram meu tempo e forma de trabalhar.

Ao CNPq, pelo incentivo financeiro à minha pesquisa.

A todos os professores que fizeram parte desse percurso. Ao Joel Birman, pela potência de suas aulas tão valiosas em termos de transmissão e livre pensamento. À Isabel Fortes, pela dedicação como professora e pelo frescor de suas aulas. Ao Ricardo Saltztrager, pelas aulas dinâmicas, interessantes e ricamente construídas.

Ao Pedro Henrique Rondon, pela dedicada revisão.

Aos colegas e amigos que a UFRJ me trouxe e com quem pude partilhar diversos momentos de crescimento, alegrias e angústias, sobretudo Mateus e Alejandra, que se tornaram verdadeiros companheiros de percurso.

Aos parceiros da equipe coordenada pela professora Marta Rezende Cardoso, Aline, Ana, André, e Diana, pelas substanciais trocas teóricas e, para além dessas, pelo afeto envolvido no nosso caminhar. Agradeço especialmente à Gabriela e à Morgana, pelas amizades sensíveis, pelo amparo e pelos tantos necessários sopros de confiança que me deram ao longo dessa trajetória.

Àqueles que fizeram com que o ingresso nesse mestrado fosse possível. Ao Pedro, pelo apoio e encorajamento ao longo dos anos em que esse mestrado era nada mais do que um projeto em fase embrionária. Aos meus amigos da SPID, Júlia, Iuri, Lucas, Patrícia e Leandro, que me deram voz e me incitaram a ir atrás do meu desejo de fazer pesquisa em psicanálise. Aos meus professores e colegas da SPID, pela troca e parceria ao longo da minha formação. Agradeço especialmente à Angela Coutinho, ao André Avelar e ao Auterives Maciel, pelas aulas estimulantes e pela postura ética que tanto admiro de estarem sempre abertos ao diálogo.

Agradeço, ainda, àqueles que me inspiraram a iniciar minha formação em psicanálise: ao Eduardo Rozenhal, por seu corpo presente e olhar sensível nos cursos que tive a oportunidade de frequentar; ao Rodrigo Ventura, por me lembrar que por vezes o impossível é tão-somente um modo de existência do que não acreditamos ter potência para realizar observando a realidade da nossa posição atual.

À Anna, pela sorte do nosso encontro e pela felicidade de termos a oportunidade de amar sem temer. Obrigada pela paciência, pela escuta e por sempre acreditar em minha capacidade de

vencer desafios. Com você ao meu lado, eles – e a vida como um todo - se tornam mais palatáveis e interessantes.

A todos meus amigos, que me ensinam e me fortalecem, cada um à sua forma, em particular Marianna, Carol, Levy, Eoin, Olívia e Luísa, os quais a proximidade ao longo desse período foi extremamente importante para mim. Reservo um agradecimento especial à Juliana, irmã que a vida me concedeu, pela certeza e satisfação de uma amizade telepática que fizemos nascer e regamos continuamente, mesmo com uma distância transatlântica separando os nossos corpos físicos.

À presença das colegas que se tornaram amigas do saudoso grupo de estudos de terças-feiras no EBEP: Bianca, Camila e Adelina, pelo aprendizado conjunto e pelas companhias amáveis e divertidas.

À minha família, que torceu pela realização dessa conquista: à minha mãe, Cristina, por sentir junto comigo em tantas ocasiões e pela parceria terna e eterna; aos Asensi, pelo carinho e ensinamentos práticos do universo do amor; ao meu pai, Marcelo, pelo exemplo de persistência e responsabilidade e pelo seu tom sempre suave que me transmite a mensagem de que as coisas podem ser mais simples do que se parecem aos meus olhos; à minha avó Cecília, pelo exemplo inspirador de pesquisadora apaixonada e dedicada; ao Bê e à Marta, por trazerem doçura e afeto à minha vida.

Ao meu avô Inho, minha maior saudade, que nunca será esquecido por mim.

Ao Rodrigo, pela presença acolhedora e encorajadora que colaborou ativamente para tantas transformações fundamentais que construí em minha vida.

Por fim, agradeço aos meus pacientes, pelo privilégio que me concedem de ser testemunha-participante de suas travessias e, assim, manterem viva em mim a chama do desejo de ser psicanalista.

“Eu vos digo: é preciso ter um caos dentro de si,  
para poder dar à luz uma estrela bailarina.”

*Friedrich Nietzsche*

## Resumo

COSTA, Gabrielle Asensi. **Corpo, excesso e atualidade: da paralisia ao movimento na dança**. Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, Rio de Janeiro, 2019.

A presente dissertação de mestrado tem como principal objetivo investigar a singularidade do lugar do corpo na cena contemporânea considerando as dimensões da cultura e das configurações subjetivas que nesta se revelam marcantes. Este estudo propõe igualmente um contraponto com o que estaria em jogo, do ponto de vista subjetivo, na experiência corporal no ato criativo da dança.

Diante das transformações socioculturais das últimas décadas, passamos por mudanças radicais na própria constituição da subjetividade, e o corpo tornou-se referente identificatório privilegiado e elemento essencial nas trocas sociais, cenário privilegiado onde o mal-estar se expressa hoje. Se no plano da coletividade estamos diante de abundância de estímulos sem precedentes, no plano interior o psiquismo dos sujeitos contemporâneos vê-se, muitas vezes, acionado por um transbordamento pulsional, correlativo a uma precariedade no plano dos processos de elaboração psíquica, podendo resultar num apelo extremo ao registro do corpo.

Em articulação à paralisia subjetiva constatada nesses apelos ao corpo, investigamos alguns aspectos que a psicanálise é capaz de iluminar sobre o movimento na dança, radicalmente diferente da ação repetitiva dos processos subjetivos viciosos, uma vez que não se limita a uma repetição motora, expandindo-se e tornando-se uma obra. A dança abre uma via móvel, a construção de um corpo diferencial, onde a alteridade interna ocupa espaço inédito: o espaço do movimento. O gesto dançado é um salto que retira o sujeito do lugar de paralisia transformando o excesso pulsional em impulso corporal criativo.

**Palavras-chaves:** Corpo – Mal-estar – Dança – Psicanálise – Dissertação (Mestrado).

Rio de Janeiro

Fevereiro /2019

## Abstract

COSTA, Gabrielle Asensi. **Body, excess and actuality: from paralysis to movement in dance.** Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, Rio de Janeiro, 2019.

The main aim of this Master's dissertation is to investigate the singularity of the place of the body in the contemporary context, taking into account the dimensions of culture and the subjective configurations that are strikingly revealed in it. This study also proposes a counterpoint to what is at play, from the subjective point of view, in the corporal experience of the creative act of dance.

Given the sociocultural transformations of the last decades, the very constitution of subjectivity has undergone radical changes, and the body has become both a privileged reference point and an essential element in social exchanges, a privileged scenario where malaise is now expressed. While at the collective level we are faced with an unprecedented abundance of stimuli, on the inner plane the psychism of contemporary subjects is often triggered by a drive overflow, correlative to a precariousness in the process of psychic development, which can result in the extreme appeal to the register of the body.

In connection with the subjective paralysis observed in these appeals to the body, we investigate some aspects that psychoanalysis is capable of illuminating about movement in dance, radically different from the repetitive action of the vicious subjective processes, since it is not limited to motor repetition, rather it can expand and become a work. Dance opens a mobile path, the construction of a differential body, where the inner alterity occupies unprecedented space: the space of movement. The danced gesture is a leap that removes the subject from the place of paralysis by transforming excess drive into a creative body impulse.

**Keywords:** Body – Malaise – Danse – Psychoanalysis – Master's Dissertation.

Rio de Janeiro

Fevereiro /2019

## Résumé

COSTA, Gabrielle Asensi. **Corps, excès et actualité: de la paralysie au mouvement en dance.** Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, Rio de Janeiro, 2019.

L'objectif principal de cette dissertation de maîtrise est d'examiner la singularité de la place du corps dans la scène contemporaine en considérant ses aspects culturels et les configurations subjectives en sont les plus marquantes. Cette étude offre également un contrepoint à ce qui est en jeu, d'un point de vue subjectif, dans l'expérience corporelle qui sous-tend l'acte créateur dans la danse.

Face aux transformations socioculturelles des dernières décennies, la construction de la subjectivité a connu des transformations profondes: le corps, devenu un référent identitaire essentiel et un élément fondamental des relations sociales, est le lieu d'expression privilégié du malaise aujourd'hui. Si dans la vie en collectivité nous faisons face à une abondance de stimuli sans précédent, dans le monde intérieur des sujets contemporains le psychisme est souvent entraîné par un débordement pulsionnel, corrélé à une précarité des processus d'élaboration psychique, ce qui peut entraîner un appel extrême à l'enregistrement du corps.

En les mettant en regard avec la paralysie subjective observée dans ces appels au corps, nous examinons quelques aspects du mouvement dansé que la psychanalyse peut éclairer. Celui-ci apparaît radicalement différent de l'action répétitive des processus subjectifs vicieux, puisqu'il ne se limite pas à une répétition motrice, et permet au contraire au mouvement de se déployer et de faire œuvre. La danse ouvre une voie en mouvement, vers la construction d'un corps différentiel où l'altérité interne occupe un espace sans précédent: l'espace du mouvement. Le geste dansé est un saut qui fait sortir le sujet du lieu de la paralysie, transformant l'excès pulsionnel en impulsion corporelle créatrice.

**Mots-clé:** Corps – Malaise – Danse – Psychanalyse – Dissertation (Maîtrise).

Rio de Janeiro

Fevereiro /2019

## SUMÁRIO

<u>Introdução</u>	13
<u>Capítulo I</u>	17
<u>Um corpo cansado</u>	17
<u>I.1– O corpo explorado</u>	19
<u>I. 2 – Da sociedade disciplinar à sociedade do desempenho</u>	26
<u>I.3 – Um deprimido empresário de si mesmo</u>	31
<u>I.4 – Uma sociedade líquida</u>	34
<u>I.5 – O consumo como imperativo</u>	36
<u>I.6 – Um tempo veloz e excessivo</u>	39
<u>Capítulo II</u>	45
<u>Um corpo que grita</u>	45
<u>II.1 – A pulsão como demanda contínua de trabalho</u>	46
<u>II.2 – Fronteiras precárias</u>	48
<u>II.3 – Os limites da representação</u>	52
<u>II.4 – Corpo que transborda</u>	55
<u>II.5 – A memória do corpo</u>	58
<u>II.6 – Procedimentos autocalmantes</u>	60
<u>Capítulo III</u>	66
<u>Um corpo que dança</u>	66
<u>III.1 – Dança autocalmante?</u>	67
<u>III.2 – Um panorama da história da dança</u>	70
<u>III.3 – O gesto dançado</u>	74
<u>III.4 – O impasse e o tempo da dança</u>	81
<u>III.5 – O estranho transe na dança</u>	85
<u>III.6 – Um movimento infinito</u>	90
<u>III.7 – O salto como gesto ético</u>	92
<u>Considerações Finais</u>	97
<u>Referências</u>	110

## INTRODUÇÃO

Cada época carrega consigo seus próprios ideais e, entre esses, um ideal de corpo próprio às suas circunstâncias. Diante das recentes transformações socioculturais, o corpo assumiu uma nova posição em relação às subjetividades e tomou a frente da cena social, constituindo-se simultânea e paradoxalmente como o bem supremo do cidadão contemporâneo e o grande cenário para a expressão do mal-estar que o assola. Estampado nas revistas e na internet e constantemente avaliado, o corpo é continuamente medido, comparado e submetido à uma vigilância incessante.

No entanto, este lugar de importância do corpo não é exclusividade dos dias de hoje. O corpo físico sempre teve um lugar importante na cultura, mas cada época apresentava seu próprio modelo de corpo ideal. Se pensarmos na história da psicanálise, vemos igualmente que a relevância da temática do corpo não é monopólio da atualidade e, inclusive, desde os primórdios da psicanálise, o corpo encontra-se no centro da construção teórica freudiana em seus desenvolvimentos a respeito da histeria.

Hoje, vemos na clínica o incremento de quadros clínicos marcados pela presença exacerbada de sintomas corporais, que se manifestam em doenças eminentemente psíquicas, indo do simples mal-estar digestivo à sensação de pânico e terror. Segundo Fernandes (2011), tais sintomatologias calcadas na corporeidade expressam uma precariedade ao nível da atividade representativa, de forma que a reflexão sobre o sofrimento e a sua elaboração ficam impossibilitadas. O que diferencia, então, a especificidade do peso do corpo hoje para outras culturas e, mais especificamente, para os tempos de Freud? E em que medida as subjetividades contemporâneas se diferenciam de suas pacientes históricas?

Muitas foram as significativas transformações sociais e políticas que tiveram lugar desde a criação da psicanálise e resta evidente que, diante das mudanças socioculturais, as formas de mal-estar também passam por inequívocas transformações. O que o mal-estar da atualidade nos expressa e como podemos manejá-lo na clínica?

A partir do nosso interesse pela temática do corpo e de sua relação com o psíquico, o interesse pelo tema que será investigado na presente dissertação nasceu em decorrência da incidência cada vez mais significativa dessas formas de expressão do sofrimento psíquico no e pelo corpo e, paralelamente, de um grande fascínio pela dança, acompanhado de uma forte percepção de que, neste gênero de arte, o corpo do bailarino, para além de simbolizar, apresenta uma potência *criadora*, de construção de uma realidade outrora impossível.

Ao estudar a respeito do corpo na contemporaneidade, crescia em mim o desejo de pesquisar as singularidades do lugar do corpo na cena contemporânea nas dimensões da cultura e da clínica psicanalítica atual e, a partir daí, fazer um contraponto ao corpo na dança, interesse esse que foi sendo aprofundado e resultou na presente pesquisa. Assim, pensando a dança como um paradigma para um uso vigoroso do corpo, que faz um movimento diferencial, saltando de uma revivência incessantemente repetitiva para a criação de novas modulações subjetivas, apresentamos a hipótese de que a contemporaneidade é marcada por uma espécie de *antidança* que se manifesta tanto na esfera da cultura quanto na esfera íntima do sujeito, comparecendo na clínica sobretudo em forma de precariedade elaborativa e sintomas corporais variados.

Desse modo, o presente trabalho tem como objetivo o estudo de múltiplas faces do corpo na contemporaneidade, focando-se em três figuras da corporeidade para avançar na compreensão dos lugares do corpo nos âmbitos da cultura atual, da clínica psicanalítica contemporânea e, por fim, da criação artística e, mais especificamente, da dança.

A fim de darmos conta desse objetivo, essa investigação se inicia em nosso primeiro capítulo que, partindo de um estudo que busca caracterizar a cultura e o mal-estar de hoje, coloca-os em perspectiva com o mal-estar da época de Freud. Neste capítulo, buscamos então destrinchar elementos da nossa época que nos parecem determinantes para compreendermos o estatuto do mal-estar de hoje. Para tanto, dialogaremos com alguns autores que se debruçaram sobre a análise da cultura contemporânea para traçarmos importantes características desta e os efeitos do nosso tempo sobre as subjetividades.

Neste percurso, destacaremos o fenômeno do culto ao corpo na trilha do que Costa (2004) chama de uma verdadeira cultura somática, termo que faz referência justamente ao lugar privilegiado dado ao corpo na construção das identidades dos indivíduos. Além disso, discorreremos sobre o paradoxo de observarmos o crescente incremento das depressões em uma sociedade pautada sob pilares da iniciativa e do desempenho. Outro importante ponto a ser estudado por nós é o caráter líquido da sociedade atual, o qual aponta para um tempo marcado por falta de forma e de fronteiras, para uma transparência sem molduras ou, ainda, para uma época da desregulamentação.

Destacamos que este é um capítulo introdutório que busca, a partir da interlocução com os autores selecionados, construir um panorama cultural dos dias de hoje, época na qual os corpos estão sobrecarregados da busca constante de superação, melhoria e desempenho. Corpos ininterruptamente medidos, avaliados, cobrados, convocados; corpos viciados em

estímulos sensoriais. Em linhas gerais, trataremos de pensar nesses corpos constantemente manipulados e sempre insuficientes e, portanto, esgotados. Por isso, a figura de um corpo cansado dá nome ao capítulo.

Adiante, no capítulo dois, seguiremos em nossa trajetória com o intuito de aprofundar nossa compreensão sobre os contemporâneos usos dos corpos. Neste ponto, passaremos a um estudo do plano interior do sujeito contemporâneo. Se, no plano da coletividade estamos diante de uma torrente de estímulos sem precedentes, no plano interior o psiquismo dos sujeitos contemporâneos está igualmente sendo sobrecarregado por um excesso. Estamos, portanto, no domínio do excesso pulsional, daquilo que sobrepuja a capacidade de elaboração do sujeito. Aqui, buscaremos caracterizar as patologias atuais, de base traumática, nas quais o excesso pulsional atinge graus inéditos, excedendo a capacidade representativa dos sujeitos e transbordando para o registro do corpo e do ato. Assim, exporemos as particularidades dos sintomas corporais tipicamente atuais, contrapondo-os aos sintomas próprios dos funcionamentos neuróticos clássicos.

As patologias da atualidade nos falam justamente de situações clínicas nas quais, diante de uma incapacidade de elaboração psíquica por parte do Eu do sujeito, testemunhamos um predomínio das saídas arcaicas, que apelam para o registro do corpo e do ato. No domínio do *aquém* da representação, a tentativa de saída desse círculo vicioso acontece por meio da repetição e, primordialmente, através do acionamento de um corpo que grita para descarregar o excesso que transborda as fronteiras egóicas do sujeito. Esta incapacidade do sujeito de representar que está em jogo aqui nos remete, então, ao predomínio da pulsão de morte e à conseqüente atuação da compulsão à repetição. No registro deste corpo que grita, verifica-se uma grande dificuldade subjetiva do sujeito de se movimentar, retirando-se da repetição compulsiva.

A figura de um corpo que dança, por outro lado, remete-nos de prontidão à ideia de movimento, de um corpo que carrega e emprega uma potência de alterar ritmos e mudar os seus registros de referências. Este será objeto de estudo do terceiro e último capítulo, no qual, após considerarmos os aspectos levantados, passaremos ao estudo da forma privilegiada e diferencial que o corpo é utilizado na dança. Partindo da percepção de que as manifestações artísticas possuem também uma relação intrínseca com a dimensão de um excesso, que, por alguma razão, parece ter desaguado de uma maneira distinta a partir da produção criativa da obra de arte, buscaremos avançar na compreensão do estatuto do *além* da representação presente na arte.

A dança e a psicanálise traçam inúmeras relações entre si e acreditamos que o estudo da singularidade do movimento na dança possa contribuir para abriremos novas vias de pensamento para nos posicionarmos enquanto psicanalistas diante dos desafios que a contemporaneidade nos apresenta. Escolhemos analisar a expressão artística da dança pela concretude e fascinação que o corpo carrega nesta: um corpo potente, vigoroso e em movimento.

Essas são as principais questões em torno das quais este trabalho se organiza, visando a exploração de uma dimensão corporificada do sujeito na teoria psicanalítica, tendo como eixos centrais as relações eu-corpo e eu-outro. Assim, neste trajeto iremos de um corpo refém de um excesso a um corpo que faz uso do mesmo e, através da dança, desloca-se subjetivamente. Após desenvolvermos este percurso, acreditamos ter podido clarificar relevantes questões a respeito dos mecanismos psíquicos envolvidos nos apelos contemporâneos ao corpo, os quais nos falam de um *aquém* da representação, bem como na saída da arte e, em especial, na arte da dança, que expressa um *além* da representação.

# I

## UM CORPO CANSADO

Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa  
extremamente ocupada: tomo conta do mundo.

*Clarice Lispector*

Desde a criação da psicanálise é evidente que significativas transformações sociais e políticas tiveram lugar. Da modernidade à contemporaneidade, algo fundamental se deu a respeito das categorias constitutivas do sujeito, redirecionando, então, as linhas de força do seu mal-estar (BIRMAN, 2014, p. 08).

Vivemos em uma sociedade do espetáculo que, em algum nível, abala a ética cotidiana baseada no trabalho, na família e na religião. Os ideais de felicidade sensorial e da vida como entretenimento corroeram a credibilidade das instituições que davam suporte à moral tradicional (COSTA, 2004, p. 12). Novos fatos culturais, tais como o consumismo e o culto ao corpo, entraram em cena e impactaram a produção de subjetividades dos dias atuais. Diante das mudanças socioculturais, as formas de mal-estar também passam por inequívocas transformações (BIRMAN, 2017).

O mal-estar é conceito eminentemente psicanalítico, tendo sido enunciado por Freud em *O mal-estar na civilização*, obra publicada em 1930. Neste trabalho, o criador da psicanálise discorre a respeito das consequências – intencionais e não intencionais – da aventura civilizatória. Hoje, sabemos que seu texto se debruçava, de forma mais exata, sobre a experiência da modernidade, ainda que Freud tenha preferido falar em *Kultur*, termo alemão que pode ser traduzido tanto como civilização quanto como cultura. De fato, a sociedade moderna fora a primeira a pensar em si mesma como uma atividade da “cultura” ou da “civilização” e a agir sobre esse autoconhecimento, constituindo um pleonasma a expressão “civilização moderna”.

Assim, nesta obra, o que está em jogo não é propriamente o mal-estar do sujeito em sentido amplo, estando este inscrito em qualquer ordem social ou contexto histórico, mas sim o mal-estar na modernidade no sentido estrito (BIRMAN, 2014, p. 56). Afinal, o sujeito é necessariamente histórico, independentemente da sua condição *pulsional* de base. Isso porque, para Freud (1915), são os destinos psíquicos das pulsões, traçados na relação destas

com o seu entorno (os outros e os dispositivos sociais), que constituiriam o sujeito e o mal-estar correlato a ele.

Neste texto que constitui importante obra cultural de Freud, o autor pensa os efeitos do processo civilizatório – e, mais especificamente, das mudanças tecnológicas – sobre a cultura e os indivíduos e nos transmite a marcante mensagem de que a civilização nos traz conquistas, mas não sem cobrar um alto preço. Isto é, para Freud, ao deslocar o homem do registro da *natureza* para o da *cultura*, o imperativo civilizatório produziria inevitavelmente o mal-estar no psiquismo.

Na releitura que Bauman (1998) empreende do texto freudiano, o sociólogo afirma que as enunciadas conquistas civilizatórias podem ser traduzidas em beleza (ou harmonia da forma), limpeza e ordem e o preço a ser pago para que os indivíduos modernos usufruam de tais conquistas é, conforme Freud, a renúncia pulsional. Nas palavras de Birman (2014, p. 57), “a pulsão, como ser de natureza, seria irreduzível à ordem da cultura. Daí o mal-estar decorrente desse conflito insuperável”. Os seres humanos precisam ser obrigados a respeitar e valorizar a harmonia, a limpeza e a ordem e, para tanto, sua liberdade de agir deve ser controlada, limitada. Esta coerção é dolorosa, uma vez que a defesa contra o sofrimento gera os seus próprios sofrimentos.

Ao longo do referido texto, Freud defende que o progresso cultural eleva o sentimento de culpa no homem e, assim, necessariamente contribui para a perda da felicidade dos indivíduos. Além disso, adverte que, no terreno da subjetividade, segurança e liberdade atuam em lados opostos, pois o incremento de uma causa forçosamente a redução da outra. Nesse sentido, Freud diz:

A liberdade individual não é um bem cultural. Ela era maior antes de qualquer civilização, mas geralmente era sem valor, porque o indivíduo mal tinha condição de defendê-la. Graças à evolução cultural ela experimenta restrições, e a justiça pede que ninguém escape a elas (FREUD, 1930/2010, p. 57).

Como liberdade e segurança são inversamente proporcionais<sup>1</sup>, o mal-estar da modernidade, época caracterizada por uma segurança que sufocava as liberdades individuais, estava diretamente ligado às renúncias pulsionais que os indivíduos eram forçados a fazer. Ou

---

<sup>1</sup> A esse respeito, Freud diz que “o homem primitivo estava em situação melhor, pois não conhecia restrições ao instinto [ou melhor, à pulsão]. Em compensação, era mínima a segurança de desfrutar essa felicidade por muito tempo. O homem civilizado trocou um tanto de felicidade por um tanto de segurança. Mas não esqueçamos que na família primitiva somente o chefe gozava dessa liberdade instintual [ou pulsional]; os outros viviam em submissão escrava” (FREUD, 1930/2010, p. 82).

seja, Freud defende que o homem civilizado trocou um quinhão das suas possibilidades de felicidade por um quinhão de segurança. Os mal-estares típicos da modernidade eram resultado, então, justamente do “excesso de ordem” e de sua inseparável companheira, a escassez de liberdade (BAUMAN, 1998, p. 09). Em uma civilização que escolheu limitar a liberdade em prol da segurança, mais ordem significa mais mal-estar.

Hoje, no entanto, quando comparamos as circunstâncias do nosso tempo com o momento sociocultural que fora solo do nascimento do escrito de Freud, vemos nítidas diferenças no que concerne às expressões dos mal-estares. No presente capítulo, pretendemos justamente colocar o já citado livro de Freud em perspectiva com o mal-estar contemporâneo. A questão aqui posta é: tendo Freud analisado e descrito elementos do mal-estar da modernidade, qual seria o atual estatuto do mal-estar?

Vivemos hoje uma época da *pressa*, do *marketing*, do consumismo e do espetáculo. Além disso, a atual era da urgência parece ser também marcada pelo culto ao corpo, o qual, de acordo com Birman, parece ser o único bem do cidadão contemporâneo (2014, p. 70). Nem a religião ocupa mais esse lugar de destaque para o sujeito de hoje e, se o corpo passou a ser tido como *bem supremo*, a *saúde* se transformou em seu ideal supremo.

São muitos os autores que têm escrito a respeito das produções de subjetividades na sociedade atual, lançando mão de variados termos para adjetivar os tempos atuais – cada um deles valorizando alguns aspectos em detrimento de outros –, como *sociedade do espetáculo* (Debord), *modernidade líquida* (Bauman), *cultura do narcisismo* (Lasch), *sociedade do cansaço* (Han), *a era do vazio* (Lipovetsky), *sociedade excitada* (Türcke), entre muitos outros.

No presente capítulo, dialogaremos com alguns autores que se debruçaram sobre a análise da cultura contemporânea para traçarmos importantes características desta e os efeitos do nosso tempo sobre as subjetividades.

## **I.1 – O corpo explorado**

Pode-se dizer que, hoje, o corpo é altamente explorado. Primeiramente, o corpo é explorado no sentido de que muito se tem falado e debatido sobre ele em ambientes dos mais diversos possíveis, indo das universidades e jantares de família às academias *fitness* e redes sociais. Estampado nas revistas e na internet e constantemente criticado ou elogiado, o corpo parece estar sendo continuamente medido, avaliado, submetido à vigilância de *olhos-panópticos*, os quais a qualquer momento podem exercer o seu poder de medição e

juízo. O peso, o molde, o comportamento: em matéria de corpo, estamos todos expostos à avaliação constante. Em um segundo sentido do termo explorado, o corpo parece estar sendo abusado, enganado, usado.

Autores de diversas áreas do conhecimento defendem que o corpo vem ganhando um peso, uma importância ímpar na contemporaneidade. No entanto, se olharmos para culturas anteriores, o corpo sempre teve lugar importante e cada época trouxe consigo um novo padrão de beleza física predominante. O que diferencia, então, a especificidade do peso do corpo hoje para outras culturas? O que há de singular por trás da busca ininterrupta pelo corpo *espetacular*?

Em seu livro *O vestígio e a aura* (2004), Jurandir Costa traz rica leitura do chamado culto ao corpo e faz uso dos termos cultura somática e personalidade somática para caracterizar a sociedade contemporânea, termos que fazem referência justamente ao lugar privilegiado dado ao corpo na construção das identidades dos indivíduos. De acordo com Costa (2004), na sociedade atual tornou-se comum crer que os atos psicológicos possuem causa física e orgânica e que “as aspirações morais devem ter como modelos de desempenhos corpóreos ideais” (p. 203).

Costa acredita que o que diferencia a atual cultura somática em relação a outras não é a quantidade de tempo despendido nos cuidados com o corpo, mas a particularidade da relação entre a vida psicológico-moral e a vida física, porque o corpo tem-se tornado referente privilegiado para a construção de identidades pessoais.

Segundo Costa, na sociedade contemporânea ocidental o corpo se torna o objeto-alvo do ideal de felicidade do eu, principalmente nas camadas mais privilegiadas do ponto de vista econômico, social e cultural. Embora estas elites constituam proporcionalmente um grupo pequeno de pessoas, são estes sujeitos que dominam os grandes meios de comunicação e são extremamente influentes do ponto de vista cultural, de modo que servem de ideal a ser alcançado por todos.

Tido pela mídia como algo que pode ser manipulado ou modificado em prol de um aperfeiçoamento constante, o corpo passa a ser sede de profundos desejos e um grande objeto de investimento; e a valorização de um ideal de corpo vem se tornando o imperativo do bem viver contemporâneo. Para Costa, possuir um corpo como o dos bem-sucedidos é a forma que a maioria encontrou de aceder imaginariamente a uma condição da qual está definitivamente excluída, salvo raríssimas exceções.

Assim, o culto ao corpo se tornou verdadeiro fenômeno social na atualidade, captando a atenção da vida urbana brasileira e inaugurando uma corrida constante e aparentemente interminável pela posse do corpo perfeito. Hoje, parece que a imagem privilegiada como legisladora de princípios de inclusão e exclusão é a imagem do corpo. Esta busca incessante por um corpo ideal e inalcançável nos leva a pensar o que terá acontecido com os demais valores que pautavam os modos de ser dos sujeitos antes da febre da cultura somática.

A esse respeito, nas últimas décadas tornou-se comum falar em uma crise de valores do indivíduo contemporâneo e muitos autores defendem que a globalização econômica enfraqueceu as tradicionais instâncias doadoras de identidade, como a Igreja, a família, o trabalho, etc. No entanto, presenciamos não uma mera perda de valores, mas sim uma substituição de uma pauta hegemônica de valores por outra (BEZERRA JR., 2014). Dessa maneira, além de identificarmos o que a cultura atual tem deixado para trás, devemos buscar perceber que valores emergentes vêm ocupando o lugar dos que se foram e quais as consequências de tais transformações. Nas palavras de Benilton Bezerra Jr. (2014), “sempre foi assim, e sempre será. Novos valores culturais, novos arranjos subjetivos, novos ideais estão sempre deslocando os que os precederam”.

Na leitura de Costa (2004) a respeito dessa pretensa crise dos valores, as instâncias morais da religião, do trabalho, da política e da família não perderam toda a força normativa que tinham. Alinhando-se com Luckman, acredita que essas instâncias morais simplesmente foram “privatizadas” (LUCKMAN, 1996, p. 72-76 citado por COSTA, 2004, p. 189). Ou seja, já não agem como regras impessoais e universais, sendo, agora, ativadas caso a caso, ponto por ponto. Em contrapartida, para Costa, “o lugar do universal, do incontestável, passou a ser ocupado pelo mito cientificista” (COSTA, 2004, p. 189). As instituições tradicionais estariam, então, sendo substituídas pela mitologia científica.

Segundo o autor, para os fabricantes de opinião, em especial a mídia, o mito científico fala do lugar da Verdade, o que provocou reviravolta no terreno dos valores. Se anteriormente as formas de vida eram referendadas por valores religiosos, éticos ou políticos, atualmente passaram a se legitimar no terreno do debate científico. Em suas palavras, “a virtude moral deixou de ser o único padrão da vida reta e justa. Agora, o bom ou o Bem também são definidos pela distância ou proximidade da “*qualidade de vida*”, que tem como referentes privilegiados o corpo e a espécie” (COSTA, 2004, p. 190). Os antigos valores parecem estar sendo retraduzidos no triunfalismo cientificista, de forma que a ideia de cuidado de si deixa

de significar um desenvolvimento da interioridade e das qualidades morais e “dirige-se agora para a longevidade, a saúde, a beleza e a boa forma” (loc. cit.).

Ser *fitness* passa, então, a ocupar o lugar de suprema virtude em nossa cultura. Ser jovem, saudável e com o corpo da moda tornou-se a regra científica que aprova ou condena outras aspirações à felicidade. É, portanto, a medida da régua que mede os modos de ser contemporâneos. Na sociedade ocidental em que o prazer e a felicidade se tornaram códigos categóricos para a condição moral, o corpo se torna um investimento de alto valor de capital.

Em ensaio dedicado a examinar o “culto da performance” na sociedade atual, por exemplo, Ehrenberg (2010) menciona um relatório oficial que chama atenção para o enorme e crescente incremento da prescrição de psicotrópicos como modo de responder às dificuldades existenciais da terceira idade. Em tempos nos quais a tradição vem perdendo importância e valor em prol do novo e do espetacular, ser idoso é praticamente sinônimo de estar de fora. Quatro dentre os doze remédios desse tipo mais consumidos na atualidade são utilizados principalmente pela parcela mais idosa da população. Com os avanços da medicina e da tecnologia, a expectativa de vida dos cidadãos aumenta, mas o valor social atribuído aos idosos não parece seguir a lógica biológica.

De acordo com Costa (2004), a mídia colabora de modo significativo para a espetacularização e promoção do corpo como caminho para a realização dos prazeres extáticos em detrimento dos prazeres mitigados. A maioria dos sujeitos teria, dessa forma, condicionado a satisfação ou a autorrealização pessoal ao gozo do êxtase sensorial (COSTA, 2004, p. 92). No entanto, o ideal do prazer extático entrava a aspiração à felicidade, uma vez que:

o êxtase, por suas propriedades fenomênicas, cria obstáculos insuperáveis ao usufruto de outros prazeres igualmente desejados pelo sujeito. Estas propriedades são a *passividade*, a *fugacidade* e a *situacionalidade*. A *passividade* é a condição físico-mental básica do prazer extático. Gozar com o êxtase implica colocar-se em completa dependência do objeto do estímulo. A auto-estimulação passível de culminar em êxtase é uma eventualidade inexpressiva, se comparada ao êxtase provocado por agentes extrapessoais. [...] a felicidade erguida sobre o êxtase é precária e vacilante, pois a satisfação que oferece é muito inferior à prometida. De fato, escolher a felicidade extática significa reduzir a liberdade do eu para produzir, reter e diversificar os prazeres. A hipoteca é onerosa. A regra da satisfação extática é “coma o bolo ou o guarde”. A felicidade, entretanto, é um Bem que queremos desfrutar, conservar e acumular. *Uma felicidade que se consome no instante em que se realiza é uma felicidade pela metade, um aperitivo que desperta a fome sem poder saciá-la* (COSTA, 2004, p. 93, grifo nosso).

Neste cenário, o corpo passou a ser o canal de manifestação das sensações que se apresentam em consonância com o prazer e com a satisfação pessoal. Nesse sentido:

A virada somática da cultura produziu uma verdadeira revolução na percepção da corporeidade física. O equipamento sensorial, nas dimensões exteroceptivas e interoceptivas, deixou de ser a massa opaca e obscura de automatismos cegos ou instintos malsãos para se tornar objeto de curiosidade, admiração e cuidados sutis. Antes visto como matéria bruta para a construção de ideais sentimentais, intelectuais, espirituais ou cívico-morais, agora se reapresenta como o novo *locus* da dignidade ontológica, epistemológica e ética do sujeito. Dignidade ontológica, porque o substrato do sujeito deixou de ser sua “alma”, seus sentimentos, seus pensamentos ou seus atos públicos para ser seu corpo esmiuçado, respeitado, adulado e bem tratado. Dignidade epistemológica porque a chave do conhecimento de si saiu das fechaduras transcendentais para entrar nas fechaduras corporais. (...) Dignidade ética, finalmente, porque o bem-estar físico com a saúde, a beleza, a esbelteza, a juvenilidade, etc.. se tornam indícios de responsabilidade e maturidade na capacidade de se autogovernar (COSTA, 2004, p. 95).

Costa defende que, de fato, o que ele chama de *compulsão ao êxtase* se faz mais visível e ruidosa na cultura atual. Entretanto, salienta que o gozo extático sempre existiu em todas as sociedades conhecidas e, nesse domínio, nada foi inventado. Segundo ele, o que aparece como peculiar desta nova educação dos sentidos é “ter posto a fruição sistemática, metódica e regulada dos *prazeres sensoriais mitigados* no topo dos ideais de felicidade” (COSTA, 2004, p. 94). A esta atenção militante, devotada e autogerida de um prazer duradouro o autor nomeia como moral das sensações, felicidade sensorial ou ideal de prazer sensorial.

Como qualquer ideal, também o ideal da felicidade sensorial possui uma face recalçada. Nas palavras de Costa:

Apesar da inclinação para o descompromisso com obrigações morais, a personalidade somática se deixa adestrar com a mesma docilidade com que o indivíduo sentimental aprendeu a renunciar à sensualidade em proveito das emoções romanticamente sublimadas. Toda norma moral exige um dízimo em gozo. O truque da moral das sensações é fazer crer à maioria que a obediência à nova disciplina do corpo sempre traz vantagens e jamais atribulações (COSTA, 2004, p. 194).

Apesar de seu pretense feitiço de buscar fazer os indivíduos crerem que a obediência cega a esta nova disciplina do corpo traz apenas vantagens, este “ideal de prazer tropeça o tempo todo em suas incongruências” (loc. cit.), o que fica claro, por exemplo, no incremento das depressões e das adicções, ponto que será mais bem desenvolvido adiante.

A personalidade somática tem na imagem social do corpo o suporte, por excelência, do caráter ou da identidade. Cuidar de si, portanto, significou trazer o corpo para o nicho dos ideais, deixando de lado ou espremendo em um recanto os seus antigos proprietários: os “grandes” sentimentos, pensamentos ou ações. Em outras palavras, cuidar de si passa a ser “cuidar do corpo físico”. Portanto, a corrida pela posse do corpo midiático, o *corpo-espetáculo*, desviou a atenção do sujeito da vida sentimental para a vida física.

O corpo ideal amplamente divulgado pela publicidade como mercadoria não se dirige a nenhum de nós ou considera as peculiaridades de nossas histórias de vida, ao provocar o nosso desejo de imitá-lo. A moda, em sua neutralidade moral, não nos atribui nota alguma, apenas se coloca como ideal que devemos perseguir, sem consideração pelas especificidades de cada um em termos de consequências físico-emocionais que venhamos a sofrer. “Tudo o que resta é correr atrás, sempre em atraso e de forma angustiante, do corpo da moda. Até, é claro, chegar a velhice e sermos convencidos a assumir uma outra bioidentidade, a da terceira idade, última tentativa bioascética de permanecer jovial, vital, por dentro da moda” (COSTA, 2004, p. 197).

Além disso, o autor aponta para uma importante contradição da cultura somática que concerne à relação da felicidade com o prazer.

Quanto mais falamos em minimizar o sofrimento e otimizar o prazer, mais nos privamos do prazer e mais nos atormentamos com os sofrimentos que não podemos evitar. Tornamo-nos seres espartanos, anedônicos e cronicamente ansiosos diante da perspectiva de dores e frustrações. A cada episódio de sofrimento, reagimos como se algo de extraordinário nos tivesse atingido (COSTA, 2004, p. 197).

Costa argumenta ainda que a cultura somática esvaziou a moral dos sentimentos em proveito da moral do corpo e das sensações e, assim, privilegiou a clareza da vontade e da aparência física e prejudicou a profundidade emocional. Como consequência, privou o sujeito de sua capacidade de dissimular a sua intimidade diante do olhar do outro. Este mecanismo era extremamente importante, pois permitia que o sujeito ocultasse da luz do público o que lhe é sensível e delicado e, com essa proteção, favorecia o sentimento de segurança contra possíveis intrusões da realidade externa.

Sem este importante mecanismo estabilizador do sentimento de identidade, a cultura somática fez do corpo o espelho da alma; isto é, “o corpo se tornou a vitrine compulsória de nossos vícios e virtudes, permanentemente devassada pelo olhar do outro anônimo” (Id., *ibid.*, 198).

O indivíduo, protegido pela fachada da polidez e da civilidade social, pelo decoro, podia anteriormente se entregar a seus impulsos, fantasias e prazeres que escondia de todos. Hoje, diferentemente, somos aquilo que aparentamos ser, pois a identidade pessoal e o semblante corporal tendem a ser uma só coisa. Assim, “quanto mais a personalidade somática se impõe, mais revelamos a nossa alma ao outro, sem chance de defesa por ocultação” (Id., *ibid.*, 199). Destarte, tornamo-nos seres de fachada ou de 2D, sem profundidade.

A partir de sua análise, Costa pontua que dessa nova norma ideal resultam algumas características marcantes do indivíduo atual. São elas a *desconfiança persecutória*, a *sensiblerie* [suscetibilidade] e a *superficialidade e uniformidade compulsivas*. A primeira característica nasce de uma identidade constantemente exposta, de pronto, em sua superfície corporal, de maneira que o outro se torna um incômodo e um invasivo observador de nossos desvios bioidentitários, podendo nos invejar por termos alcançado o que alcançamos ou nos acusar e humilhar caso não encarnemos a norma somática. Já a segunda característica refere-se a uma predisposição para reagir com exagero a qualquer problema no domínio da aparência corporal. Por último, a superficialidade e uniformidade compulsivas aludem à estratégia de superexposição como forma de passar despercebidos. Afinal, a forma mais eficiente de não se fazer notar é “ser igual a todos”. “Assim, a compulsão da boa forma se tornou a tática de proteção da identidade pela trivialização do semblante corpóreo” (COSTA, 2004, p. 200). Para o autor,

A personalidade somática se tornou, assim, uma espécie de antipersonalidade: de um lado, só dispõe das aparências corpóreas para singularizá-la e individualizá-la como identidade irrepetível; de outro, pelo fato de só dispor da aparência como meio de individualização, procura anulá-la para escapar ao sentimento persecutório da vulnerabilidade ao olhar do outro (*loc. cit.*).

O indivíduo pensa, afinal, que sem a boa forma, não terá oportunidade alguma de ser um *vencedor*. Estar bem com o próprio corpo foi de uma condição da excelência política, religiosa ou sentimental a uma finalidade quase independente. O encantamento pelo corpo, também conhecido como corpolatria, “nos leva a desejar uma boa vida física com a intensidade com que outrora desejávamos a paz espiritual, a honra cívica ou o prazer sentimental” (Id, *ibid.*, p. 215). Nesse sentido, Costa diz que se o corpo vem ofuscando o brilho do pensamento, vivemos em uma sociedade que perdeu a sua alma.

Embora o lado nocivo da obsessão pelo corpo seja inegável, aparecendo na estigmatização dos que se desviam da norma somática ideal, na proliferação dos transtornos da imagem corporal e na submissão passiva e compulsiva à moda publicitária, esses aspectos

negativos não dão conta por inteiro do imaginário da cultura somática. O aumento do interesse pelo corpo trouxe, paralelamente, inúmeras vantagens. Estando mais atentos à variação de formas e funções corpóreas, pudemos nos tornar mais sensíveis à ideia de que “para corpos diferentes, felicidades diferentes”. Dito de outra forma, “o novo *ethos* moral, observado sem preconceito, é mais sensível às liberdades democráticas do que o *ethos* burguês tradicional” (COSTA, 2004, p. 226). Além disso, o acréscimo de interesse pelo corpo nos levou a viver mais tempo, aumentando consideravelmente a expectativa de vida dos sujeitos, os quais têm a oportunidade de buscar construir novas buscas pessoais e novos sentidos para suas caminhadas.

Costa nos mostra que há múltiplas faces da cultura somática e, após longa e rica exposição a respeito da cultura somática, o autor não apresenta uma posição catastrófica. Para ele, a medida ética do atual interesse pelo corpo não é pautada na quantidade de preocupações e cuidados dedicados a ele, mas sim na significação que tais cuidados assumem. Se o interesse pelo corpo se restringe a si próprio; se começa e termina na busca por uma imagem corporal ideal, caímos então na corpolatria, forma de ascese humanamente pobre e socialmente fútil. No entanto, este interesse pode tomar também uma direção centrífuga, voltando-se para a ação pessoal criativa e ampliando os horizontes da interação com os outros. Ou seja, o abuso não desautoriza o uso. O interesse e o uso do corpo podem, assim, funcionar como motor de abertura de destinos pulsionais criativos e potentes. Entretanto, na corpolatria, uma das faces inegáveis da cultura somática que se mostra em amplo crescimento, nos vemos diante de um corpo que, por mais explorado e abusado que seja, é sempre insuficiente; um corpo que não é jamais suficientemente bom ou belo e, por consequência, de um sujeito que o traz que, igualmente, está sempre *aquém* de si mesmo.

Esta exigência tamanha de desempenho como *ethos* moral dos dias atuais se diferencia do *ethos* burguês vigente na época do nascimento da psicanálise. Buscando melhor compreender as complexidades dos processos de subjetivação de hoje, passaremos ao estudo da passagem da chamada sociedade disciplinar à sociedade do desempenho que dá o colorido à cultura somática analisada neste tópico.

## **I.2 – Da sociedade disciplinar à sociedade do desempenho**

Em *O mal-estar na civilização*, Freud evidencia que a compressão das liberdades individuais imposta pela modernidade não passou incólume e os indivíduos pagaram em mal-estar a conta de suas inúmeras não satisfações desejantes. Com tamanha sujeição dos

indivíduos às normas morais restritivas da época, sintomas sociais sobrevieram como expressão possível deste mal-estar (Kehl, 2015).

O filósofo Michel Foucault analisou amplamente a questão do poder e, a partir de uma análise histórica do século das luzes, desenvolveu o conceito de *sociedade disciplinar* para explicar a organização das tramas de poder ao longo da modernidade. Constatando que as relações de poder dessa época já não eram pautadas na ideia de *soberania* – como o eram durante o Antigo Regime –, mas sim nas múltiplas formas de dominação que podem se exercer na sociedade pela *disciplina*, a prisão em seu modelo *panóptico* surgia como o padrão para o uso do espaço e do tempo.

Para Foucault (1976a/2016), o poder não é algo que alguns possuem e outros não, mas sim, algo que circula, funcionando em cadeia. Nas malhas do poder, os indivíduos circulam, exercendo e sofrendo sua ação; funcionando, portanto, como centros de transmissão, de forma que o poder não se aplica aos indivíduos, mas passa por eles. Mais do que isso, os indivíduos são efeitos de poder. Em suas palavras, “*o indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu*” (FOUCAULT, 1976a/2016, p. 285).

Foucault chega ao conceito de disciplina ao constatar que, a partir dos séculos XVII e XVIII, instala-se um fenômeno importante que engloba a constituição de uma nova mecânica de poder, com procedimentos específicos, instrumentos completamente novos e uma aparelhagem outra. Esse novo mecanismo de poder se apoia mais nos corpos e seus atos do que na terra e seus produtos. Enquanto a soberania lograva mais êxito na extração de bens e riqueza, através da disciplina consegue-se extrair dos corpos mais tempo e trabalho. Para tanto, é necessário o exercício contínuo de uma vigilância. A partir do século XIX, os mecanismos de exclusão da loucura e de vigilância da sexualidade infantil puseram em evidência e produziram um lucro político e uma utilidade econômica que consolidaram o sistema e fizeram-no funcionar em conjunto (FOUCAULT, 1976a/2016, p. 288). Tal poder deve propiciar ao mesmo tempo o crescimento das forças dominadas e o aumento da força e da eficácia de quem as domina (Id., *ibid.*, p. 291). Este novo tipo de poder foi, para ele, uma das grandes invenções da sociedade burguesa, alheio à forma da soberania.

Nesse enquadre, as disciplinas possuem o seu discurso. Criam aparelhos de saber e diversos domínios de conhecimento, sendo imensamente inventivas no nível dos aparelhos que produzem saber e conhecimento. Dessa forma, fazem circular um discurso que não será o da lei, mas sim o da *normalização*, o qual estabelece que condutas – e, por conseguinte, que

cidadãos – serão normais, aceitáveis, desejadas, de acordo com o interesse das disciplinas. Diante disso, os indivíduos passam a ser classificados necessariamente pela *norma* ou pelo *desvio*: o que não é normal é, portanto, desviante. É assim que Foucault enxerga este funcionamento global como uma sociedade de normalização.

Pode-se dizer, com base em seu pensamento, que a disciplina é um tipo de captura e o que ela aprisiona e limita é a diferença. Uma sociedade de normalização atua regulando a capacidade de diferir: codificando as virtualidades, extrai-se o dualismo e quem não está dentro do enquadre da norma é desviante.

Hoje, temos mais espaço para as liberdades individuais – tanto em relação à *lei* quanto às *normas* –, ao ponto de os enunciados da cultura estamparem um discurso que é expressão justamente da ideia de que somos livres, como ilustram, por exemplo, o lema do *empresário de si mesmo* e a bandeira da *meritocracia*, amplamente veiculados nas mídias, na publicidade e nos meios político e jurídico. Como hoje possuímos mais espaço para as liberdades individuais, alguém que fizesse uma análise rápida das circunstâncias atuais poderia concluir que o progresso cultural atual está, então, a serviço da redução do mal-estar. No entanto, testemunhamos o contrário disso: o mal-estar se alastra nas sociedades contemporâneas com todo o barulho ao que têm direito. O que estaria em jogo, então, nessas novas modalidades de mal-estar?

A esse respeito, Fortes assevera que “*a presença da liberdade e do gozo não significou o fim do mal-estar*” (2012, p. 46). Isso porque a substituição do interdito da modernidade pelo imperativo do gozo presente na época em que vivemos produz uma diminuição do *lugar concedido ao sofrimento*, porém não o faz cessar – já que este é inevitavelmente parte integrante da vida. Acontece que a contínua busca pela felicidade a qualquer custo torna a realidade em que vivemos uma fonte permanente de sofrimento<sup>2</sup>.

A sociedade disciplinar descrita por Foucault, composta por hospitais, escolas, asilos, presídios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje. Em seu lugar, entrou em cena uma sociedade de academias *fitness*, prédios de escritórios, bancos, shopping *centers*, aeroportos e laboratórios de genética.

---

<sup>2</sup> Nesse sentido, no texto *O Mal-estar na civilização*, Freud diz que: “O programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável, mas não nos é permitido – ou melhor, não somos capazes de – abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante a sua realização. Nisso há diferentes caminhos que podem ser tomados, seja dando prioridade ao conteúdo positivo da meta, a obtenção de prazer, ou ao negativo, evitar o desprazer. Em nenhum desses caminhos podemos alcançar tudo o que desejamos. No sentido moderado em que é admitida como possível, a felicidade constitui um problema de economia libidinal do indivíduo” (p. 40).

Em 1990, Gilles Deleuze revisitou o conceito de disciplina a fim de identificar a sua transformação na sociedade. Ao perceber que o conceito de disciplina não mais abarcava a veracidade das forças em jogo, ele identificou que novas forças se sobrepunham em uma malha de poder. Longe de ser descartado, o conceito fora superado. Deleuze prenuncia, então, que as mudanças na dinâmica de poder a partir do final da Segunda Guerra Mundial provocaram uma passagem paulatina do modelo de sociedade disciplinar para outro, nomeado por ele *sociedade de controle*.

Conforme Deleuze, da mesma forma que as sociedades de soberania foram acometidas por uma crise, dando espaço ao modelo disciplinar, as disciplinas também estariam exaurindo-se em favor de novas forças que se instalam cada vez mais rapidamente. Segundo ele, “*sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser*” (1990/2008, p. 224). A razão de ser de tal passagem foi a eclosão de uma crise generalizada de todos os meios de confinamento: desde a prisão até a família, passando pelo hospital, pela fábrica e pela escola.

Assim, ao longo de seu ensaio “Post-scriptum sobre as sociedades de controle” (1990/2008), Deleuze se preocupa em diferenciar tais modelos de sociedades. Para ele, os confinamentos próprios da sociedade disciplinar são “*moldes, distintas moldagens, ao passo que os controles são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que muda continuamente, a cada instante*” (Id., *ibid.*, p. 225). Para ilustrar tal dessemelhança, explica que, na sociedade de controle, a *empresa* substituiu a *fábrica* e funciona como uma alma, como um motor ou um gás. Diz ele:

A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo todo uma rivalidade inexpiável como sã emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo (*loc. cit.*).

Nessa lógica, entra em jogo, por exemplo, o modulador de “salário por mérito” e a formação permanente, de modo que o *controle contínuo* substitui o *exame*. Como resultado disso:

Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (Deleuze, 1990/2008, p. 226).

Enquanto a disciplina remete às moedas cunhadas em ouro, as quais serviam de medida padrão, o controle remete a *trocas flutuantes*. Com uma metáfora bastante esclarecedora, Deleuze pontua que “a velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente o é das sociedades de controle” (1990/2008, p. 227). Tal passagem da lógica da *toupeira* para a da *serpente* interfere na nossa maneira de viver e se relacionar com os outros. Na medida em que o capitalismo do século XIX voltava-se para a *concentração*, para a *produção* e para a *propriedade*, atualmente este é dirigido para a *sobreprodução* – ou seja, quer-se vender *serviços* e comprar *ações*. Dirige-se, portanto, para o produto – isto é, para a venda ou para o mercado. Não é à toa que Deleuze vê como instrumento de controle social desta época o *marketing*, afirmando que neste modelo o “*homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado*” (1990/2008, p. 228).

O que Deleuze busca exprimir nesse texto é que o controle serve ainda às mesmas finalidades das disciplinas; a diferença é que o controle é muito mais sutil à percepção do que a disciplina. Ou seja, o mal-estar não apenas se mantém, como também, de acordo com o filósofo, “*os anéis de uma serpente são ainda mais complicados que os buracos de uma toupeira*” (DELEUZE, 1990/2008, 230).

Partindo igualmente de um paralelo entre a sociedade atual e o que Foucault chamou de sociedade disciplinar, o filósofo Byung-Chul Han faz interessante estudo da sociedade do século XXI. Nas palavras do filósofo Byung-Chul Han, vivemos hoje em uma sociedade do desempenho e os seus habitantes não são mais meros sujeitos da obediência, mas sujeitos do desempenho e da produção. São, acima de tudo, *empresários de si mesmos*. Os muros das instituições disciplinares, que delimitavam os espaços entre o normal e o anormal, entre o *de dentro* e o *de fora*, se tornaram arcaicos.

A sociedade disciplinar é uma sociedade determinada pela negatividade da proibição e o verbo modal negativo que a domina é o não-ter-o-direito, enquanto a sociedade do desempenho vai se desvinculando cada vez mais da negatividade (HAN, p. 24). A desregulamentação crescente vai abolindo-a e o *poder* ilimitado passa a ser o verbo modal desta nova configuração social. Conforme o autor:

O plural coletivo da afirmação *Yes, we can* expressa precisamente o caráter positivo de positividade da sociedade do desempenho. No lugar da proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo *não*. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados (HAN, 2015, p. 25).

O autor defende a ideia de que, a partir de determinado nível de produtividade, a técnica disciplinar se choca rapidamente com seus limites e, para elevá-la, o paradigma da disciplina é substituído pelo do desempenho ou pelo esquema positivo do poder. Isso porque a positividade do poder é bem mais eficiente do que a negatividade do dever. O sujeito do desempenho é mais ágil, mais produtivo do que o sujeito da obediência.

Em uma sociedade pautada sob os pilares da iniciativa e do desempenho, o crescente incremento das depressões chama atenção. Por que e como as depressões atuais multiplicam-se e aparecem como um sintoma social da atualidade, como nossa principal aflição íntima? E em que medida as depressões revelam as mudanças subjetivas do fim do século XX? Por constituírem uma zona mórbida particularmente privilegiada para compreender a individualidade contemporânea, a seguir passaremos à análise da depressão contemporânea e de sua íntima relação com esta sociedade do desempenho.

### **I.3 – Um deprimido empresário de si mesmo**

As experiências libertárias dos anos 1960 abalaram preconceitos, tradições, e entraves que estruturaram a vida em sociedade. Os debates políticos e as transformações jurídicas provocadas por essas mudanças são os signos aparentes de um terremoto profundo, de um abalo sísmico tremendo que rompeu com antigas restrições socioculturais e emancipou em grande escala o sujeito contemporâneo. Nós somos emancipados no sentido próprio do termo: o ideal político pós-moderno, que faz do homem o proprietário dele mesmo e não o dócil sujeito retratado no *Príncipe* de Maquiavel, se estendeu a todos os papéis da existência. O indivíduo soberano, que não se parece com ninguém além dele mesmo, tornou-se uma forma comum de vida.

A depressão como forma de ser se apresenta como uma doença da responsabilidade naquele onde o sentimento de insuficiência é dominante. O deprimido é aquele que não está à altura, ele está cansado de ter que se tornar ele mesmo. Será que a sociedade do desempenho, ao pregar a ideia de um sujeito livre, está produzindo mais sujeitos deprimidos?

Para entendermos como este movimento se dá, é preciso que, primeiramente, esclareçamos que o esquema positivo do poder da sociedade do desempenho não anula o dever, apenas eleva o nível da produtividade que é intencionado através da técnica disciplinar. Ehrenberg (2016) localiza a depressão justamente na passagem da sociedade disciplinar para a sociedade do desempenho. A ideia por trás disso é a de que não sendo nada

verdadeiramente proibido, nada é verdadeiramente possível. Para ele, o terremoto da emancipação abalou coletivamente a própria intimidade de todos: a democracia contemporânea nos fez homens sem um guia e gradualmente nos colocou como juízes de nós mesmos e tendo que construir nossos próprios indicadores. O direito de escolher a própria vida e a injunção de tornar-se si mesmo colocam a individualidade em um movimento permanente e nos leva a pensar os limites reguladores da ordem interior. Em suas palavras,

A carreira da depressão começa no instante em que o modelo disciplinar de controle comportamental, que, autoritária e proibitivamente, estabeleceu seu papel às classes sociais e aos dois gêneros, foi abolido em favor de uma norma que incita cada um à iniciativa pessoal: em que cada um se comprometa a tornar-se ele mesmo. [...] O depressivo não está cheio, no limite, mas está esgotado pelo esforço de ter de ser ele mesmo (EHRENBURG, 2016, p. 14).

Para Ehrenberg (2016), o que nos torna depressivos seria o imperativo de obedecer apenas a nós mesmos. A depressão seria, então, a expressão patológica do fracasso do homem contemporâneo em ser ele mesmo. Han concorda com esse aspecto da depressão, mas vai além da perspectiva da economia do si-mesmo, defendendo que também pertence à depressão a carência de vínculos, característica para a crescente fragmentação e atomização do social (2015, p. 27). Segundo Han, o que causa a depressão do esgotamento não é o mero imperativo de obedecer apenas a si mesmo, mas também a *pressão do desempenho*. O autor pontua que, a partir desse ponto de vista, a amplamente divulgada Síndrome do *Burnout* não seria simplesmente uma expressão de um si-mesmo esgotado, mas antes de uma alma consumida.

Assim, a depressão irromperia no momento em que o sujeito do desempenho não pode, não aguenta mais *poder*, sendo de princípio um *cansaço de fazer e de poder*. Neste sentido, Han é preciso ao dizer que:

A lamúria do indivíduo depressivo de que *nada é possível só se torna possível numa sociedade que crê que nada é impossível*. Não-mais-poder-poder leva a uma autoacusação destrutiva e a uma autoagressão. O sujeito de desempenho encontra-se em guerra consigo mesmo. O depressivo é o inválido dessa guerra internalizada. A depressão é o adoecimento de uma sociedade que sofre sob o excesso de positividade. Reflete aquela humanidade que está em guerra consigo mesma (HAN, 2015, p. 29).

Se está progressivamente mais livre de uma instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo, o sujeito do desempenho se encontra submetido apenas a si mesmo. É nisso que ele se distingue do sujeito da obediência. No entanto, tal como nos mostrou Freud, o Eu não é soberano em sua própria casa, uma vez que o inconsciente

governa, subterraneamente, grande parcela de nossas ações. Portanto, a queda da instância exterior que domine o sujeito não o leva à liberdade. Pelo contrário, faz com que liberdade e coação caminhem juntas. Assim, o sujeito do desempenho entrega-se à liberdade coercitiva ou à livre coerção de maximizar o desempenho.

Para Han, então, o excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração e esta é mais eficiente do que uma exploração proveniente de um outro, pois caminha de mãos dadas com o sedutor sentimento de liberdade. Neste sentido, diz o autor:

O explorador é ao mesmo tempo o explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência. Os adoecimentos psíquicos da sociedade de desempenho são precisamente as manifestações patológicas dessa liberdade paradoxal (HAN, 2015, p. 30).

As demandas atuais, se comparadas às pretensões modernas, seriam, então, ainda mais complexas e penosas. Durante a modernidade, a dificuldade recaía sob a exigência de alcance e manutenção da normalidade (vale dizer, conforme as regras de um excludente jogo de valores morais). Hoje, no entanto, as pressões e pretensões são inéditas: quer-se estar “mais do que bem”, se aperfeiçoar a todo o tempo, não sofrer e, por que não, ultrapassar até mesmo os limites do corpo? “Afinal, se tudo pode, por que não tudo querer ser?” (JORGE, 2016, p. 2). Han esclarece então que o que faz o sujeito contemporâneo cair numa depressão do cansaço não é o excesso de responsabilidade e de iniciativa, mas sim o imperativo do desempenho como um novo mandato da sociedade pós-moderna.

A depressão do esgotamento marca a própria impotência de viver e se exprime pela tristeza, pelo cansaço, pela inibição ou, ainda, pela inação: o deprimido, apanhado por um tempo sem futuro, está sem energia, colado num “nada é possível”. Cansados e vazios, agitados e violentos, em suma nervosos, os depressivos expressam em seus corpos o peso extenuante e excessivo da soberania individual.

É por conta disso que, para o filósofo Han, o Ocidente estaria se tornando uma *sociedade do cansaço*. Conforme defende, toda e qualquer época possui as suas enfermidades características e o panorama atual teria como sintomas sociais a depressão, as perturbações de atenção devidas à hiperatividade e a síndrome do desgaste profissional.

Para avançarmos no debate, trataremos a seguir algumas importantes pontuações de Bauman a respeito da especificidade da sociedade atual em contraponto com a sociedade moderna.

## I.4 – Uma sociedade líquida

Em seu livro *O mal-estar na pós-modernidade* (1998), o sociólogo Bauman parte do texto de 1930 de Freud para tecer a sua análise a respeito das mudanças ocorridas no cenário ocidental após sessenta e cinco anos da publicação da obra freudiana. Os indivíduos pós-modernos, para Bauman, querem mais e não aceitam a limitação tamanha de suas liberdades conforme os modernos aceitavam, ainda que pagassem em sofrimento. Mais adiante, a partir de 2001, Bauman deixará de usar o termo pós-modernidade e passará a se referir à época atual como modernidade líquida, conceito que funciona como uma metáfora clara de um tempo marcado por falta de forma e de fronteiras, por uma transparência sem molduras.

Nossa hora, diz Bauman, é a da desregulamentação. Nas palavras do autor (1998), “o princípio de realidade, hoje, tem de se defender no tribunal onde o princípio de prazer é o juiz que a está presidindo” (p. 09). A liberdade parece reinar soberana, pois é o valor usado como referência para avaliação dos demais valores. Os ideais de beleza, pureza e ordem, no entanto, não foram abandonados, mas o indivíduo contemporâneo deve persegui-los e realizá-los através da espontaneidade, do desejo e do esforço individuais.

A máxima de que o indivíduo civilizado ganha alguma coisa e, em contrapartida, perde outra coisa mantém-se tão verdadeira quanto antes, mas os ganhos e perdas mudaram de lugar: para Bauman, “os homens e mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade” (1998, p. 10). Os mal-estares da pós-modernidade, então, para o autor, são frutos de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais. Os sujeitos encontram-se inseguros, em perigo, em situação-limite.

Enquanto dias monótonos e obscuros assombraram os que escolheram e priorizavam a segurança, noites insones são a desgraça dos livres. Sujeitos modernos e pós-modernos perdem em felicidade. Em sua análise, Bauman se dedica a nos mostrar que a liberdade sem segurança não garante mais firmemente uma provisão de felicidade do que a fórmula inversa<sup>3</sup>.

A experiência de viver no mundo pós-moderno é descrita pelo autor como a experiência de um jogador de um jogo cujas regras são feitas e refeitas no curso da disputa e, na vivência desse jogador, tudo o que há são os movimentos dos jogadores; isto é, a arte de

---

<sup>3</sup> A esse respeito, Han nos mostra que a liberdade parece estar ligada com a negatividade e onde a negatividade cede espaço para o excesso de positividade, desaparece também a ênfase da liberdade.

bem jogar com as cartas que se têm em mãos. Como empresário de si mesmo, a busca do indivíduo pós-moderno é a superação constante em um jogo interminável com regras móveis. Neste contexto, Bauman nos lança a seguinte questão: Como pode alguém viver a sua vida como peregrinação se os relicários e santuários são mudados de um lado para o outro a todo tempo? Como investir numa realização de uma vida inteira, se hoje os valores são obrigados a se desvalorizar e, amanhã, a se dilatar?

O significado de identidade, como ressaltado por Lasch (1983), refere-se tanto a coisas como a pessoas. O mundo construído e ocupado por objetos duráveis fora substituído por um mundo de produtos projetados para imediata obsolescência. Neste mundo, as identidades são adotadas e descartadas como uma mera troca de roupa e também elas são coladas a um sujeito já com prazo de validade para essa cola falhar e dar lugar à substituição identitária. Essa mudança compulsória mostra-nos a dimensão compulsiva e, portanto, destrutiva, desse novo modo de ser: o horror da nova situação mora na constatação de que todo diligente trabalho de construção mostra-se inútil; e o fascínio da nova situação encontra-se justamente no fato de esta não estar comprometida por experiências passadas, sempre “mantendo as opções abertas” (BAUMAN, 1998, p. 113).

Em um jogo da vida cujas regras não cessam de mudar no curso da disputa, a estratégia sensível é manter curta cada partida. Para Lasch (1983), a determinação de viver um dia de cada vez, e de retratar a vida diária como uma sucessão de emergências menores – ou, poderíamos dizer, como uma sucessão de *flashes* –, se tornaram os princípios normativos de toda estratégia de vida racional. Manter o jogo curto significa tomar cuidado com os planos longínquos, com os compromissos de longo prazo; isto é, *recusar-se a “se fixar”*, a se prender a um lugar, objeto de amor ou vocação. Trata-se, assim, de tomar cuidado para que as consequências do jogo não sobrevivam ao próprio jogo, proibindo o passado de se relacionar com o presente, cortando o presente nas duas extremidades e separando-o da história e aplanando o fluxo do tempo num *presente contínuo*, em *um presente que não passa, que não cessa*.

Ocorre que quando o tempo deixa de funcionar como um vetor, como uma seta que indica, que direciona, o tempo deixa de estruturar o espaço e, conseqüentemente, já não há mais um “para a frente” ou “para trás”; o que conta é exatamente a habilidade de se mexer, de não ficar parado. É por isso que Bauman defende que, hoje, a *adequação* (a capacidade de se mover rapidamente para onde a ação se encontra e de estar pronto a assimilar experiências imediatamente, logo que chegam) tem precedência sobre a *saúde* (a qual ele define, neste

contexto, como a ideia de padrão de normalidade e de conservar tal padrão estável, incólume). Isso porque, no jogo pós-moderno, toda demora – e também a “demora da satisfação” – perde o seu significado: não há nenhum tempo como seta capaz de medi-la, de atribuir-lhe valor.

Bauman traz a figura dos turistas como o epítome dessa evitação de uma fixação, pois eles realizam a façanha de não pertencer ao lugar que podem estar visitando: turistar é a expressão do milagre de *estar dentro e fora do lugar ao mesmo tempo*. Em suas palavras, “é como se cada um deles estivesse trancado numa bolha de osmose firmemente controlada; só coisas tais como as que o ocupante da bolha aceita podem verter para dentro, só coisas tais como as que ele ou ela permitem sair podem vazar” (BAUMAN, 1998, p. 114).

Viajando sem preocupações, estritamente com os pertences necessários para se protegerem nos lugares estranhos pelos quais estão de passagem, os turistas podem sair novamente a caminho de outro lugar, de uma hora para a outra, logo que as coisas ameacem sair do controle, ou quando seu potencial de diversão se exaurir, ou quando aventuras que prometam estímulos ainda mais excitantes acenarem de longe. O nome desse jogo é mobilidade e as regras são claras: a pessoa deve poder mudar-se quando as necessidades impelem a isso, ou os sonhos o solicitam.

O mundo líquido é, para o autor, fabricante e fomentador de um modo turista de estar no mundo. Acima de tudo, para os turistas, não há comprometimento do futuro ou incursões em obrigações de longo prazo, nenhuma admissão de que algo que aconteça hoje pode se ligar ao amanhã. Em tempos líquidos, nada é feito para durar.

## **I.5 – O consumo como imperativo**

E o que esse turista faz? Acima de tudo, o turista é aquele que consome e, aqui, o que chamamos de consumo não significa apenas o ato de comprar. Neste sentido, Costa (2004) diz que houve um declínio do comprador e uma ascensão do consumidor, já que há muito o consumo deixou o terreno meramente utilitário a serviço das necessidades da vida civilizada e passou a criar demanda, seduzindo o consumidor em potencial. Mais do que nunca a propaganda persegue um único fim banal: fazer as mercadorias falarem um “compre-me” irresistível.

Pensamos o consumismo aqui como uma lógica que estimula a voracidade e uma atividade de mercado que interfere na subjetividade. A ideia é que tudo aquilo que existe está

acessível ao consumo. E quais seriam os efeitos desse discurso para uma cultura? Se dizemos que tudo está acessível ao consumo, não nos referimos apenas aos objetos, às coisas, afirmação que verificamos presente na máxima popular corrente que declara que *todo mundo tem um preço*. Nesta lógica, tudo se torna produto, coisa, objeto a ser consumido, inclusive o próprio sujeito, que passa a encarnar, conforme expressão de Baudrillard (1970), uma *moeda viva*. E é justamente o consumismo desenfreado como marca dos dias atuais que seria o principal responsável, na visão do autor, pela grande frustração que assola os sujeitos contemporâneos.

Ou seja, se na modernidade era a restrição pulsional quem frustrava os indivíduos, na modernidade líquida é o consumismo que nos frustra. O axioma da liberdade do sujeito é a sua liberdade para o consumo – isto é, eu só sou se consumir. Os que não podem consumir são, assim, afastados não apenas do acesso aos bens e serviços, mas também da própria condição de existência.

Ainda para Bauman, o grande medo deste sujeito líquido é o medo de ser excluído, de ficar de fora. Este temor mostra-se tão grande nos dias de hoje, a ponto de uma nova síndrome nomeada “*Fear of Missing Out*” (ou medo de estar perdendo algo) ter sido cunhada no início dos anos 2000 e, no mundo digital da atualidade, estar tomando terreno cada vez mais amplo. Os medos do homem de ser excluído do grupo ou das boas experiências documentadas e divulgadas por outras pessoas nas redes sociais parece ser uma nova forma de expressão do antigo medo do ser humano de ver-se em uma situação de completa solidão e desamparo; porém hoje estes medos ganham dimensão excessiva em um presente superconectado. É crescente o número de pessoas que reconhecem em si mesmas os sintomas descritos na referida síndrome, como a checagem constante e compulsiva de suas redes sociais. O sujeito teria medo de que outras pessoas tenham boas experiências que ele não está tendo.

Conforme Baudrillard (1970), a insatisfação emocional seria o motor para o consumismo. Segundo o autor, muitos estudiosos imaginaram uma realidade social inexistente, uma sociedade da abundância, para explicar o consumismo. No entanto, a sociedade atual não é abundante nem para os ricos, nem para os pobres, pois o objetivo é regular a escassez de bens materiais ou simbólicos. Com um sistema econômico em que predominam as diferenças sociais extremadas, seria uma sociedade da penúria não só no plano subjetivo, mas também estruturalmente. Carência e privilégio são, então, constitutivos do consumismo, movido pela lógica da diferenciação, e é o estado de insatisfação crônica que

torna o indivíduo um consumidor modelo. Para corroborar a ideia de que o consumo é totalmente dissociado da satisfação, diz Baudrillard:

... a melhor prova de que o princípio e a finalidade do consumo não são o gozo, é que o gozo, hoje, é obrigatório e institucionalizado, não como direito ou como prazer, mas como *dever* do cidadão... o homem-consumidor se considera como *devendo-gozar*, como um *empreendimento de gozo e satisfação* [itálicos do autor] (1970, p. 112).

A “obrigação de ser feliz” substituiu a coerção do trabalho e da produção e esta nova moral do gozo vem sempre acompanhada da experiência de insaciabilidade emocional. Ou seja, a satisfação é instrumentalizada de forma a tornar-se ela própria um item cultural submetido à lógica da penúria (COSTA, 2004, p. 140). Na equação teórica de Baudrillard, então, a insatisfação psicológica faz parte do hábito de consumir. Fazem parte das regras do ideal consumista a inquietação e o receio, conforme nos mostra o autor:

Não é mais o desejo, nem mesmo o gosto ou a inclinação específica que estão em questão. É uma curiosidade generalizada, movida por um receio difuso – é a *'fun morality'*, na qual o imperativo de se divertir, de explorar a fundo todas as possibilidades de vibrar, gozar ou se gratificar [itálicos do autor] (BAUDRILLARD, 1970, p. 113).

O que o autor chama de *fun morality* é a insatisfação própria à sociedade de consumo. A vontade de gozar de forma generalizada é o lado positivo da injunção de não se satisfazer, ponto que veremos melhor adiante.

O incentivo a um gozo generalizado, a uma avidez desenfreada por objetos supérfluos nos lança luz sobre as subjetividades contemporâneas. A vida na cidade ganhou velocidade e ritmo frenéticos e, nesse contexto, as compulsões e as depressões se destacam entre as patologias representantes do sintoma social.

De acordo com Ehrenberg (2016), se a loucura era o inverso do sujeito da razão, a depressão contemporânea aparece como o contrário de um indivíduo que é somente ele mesmo e, por consequência, nunca suficientemente autônomo, como se corresse constantemente atrás de sua sombra, da qual é dependente. Se a depressão é a patologia de uma consciência que não é nada além dela mesma, a adicção é a patologia de uma consciência que nunca é suficientemente ela mesma, que nunca é suficientemente preenchida de identidade, jamais suficientemente ativa – indecisa demais, explosiva demais. A depressão e a adicção seriam, então, para o autor, o inverso de uma mesma patologia da insuficiência.

Na atualidade, a experiência do tempo pode ser resumida na palavra velocidade e, em consequência disso, os sintomas psíquicos, que sempre se revestem com as cores da cultura,

passaram a refletir essas mudanças e ganharam novas feições. Enquanto as adições nos falam de uma busca rápida e urgente de alívio imediato à dor, de uma busca apressada e acelerada por satisfação, as depressões contemporâneas nos dão notícias de um indivíduo esgotado do esforço de tentar ser ele mesmo.

## **I.6 – Um tempo veloz e excessivo**

O excesso de positividade da sociedade do desempenho também se manifesta como excesso de estímulos, informações e impulsos, o qual modifica radicalmente a estrutura e a economia da atenção.

O filósofo Christoph Türcke (2010), em seu livro *Sociedade excitada*, leva adiante o conceito de sociedade do espetáculo, desenvolvido por Guy Debord. Em linhas gerais, Debord (1997) aponta que as imagens “espetaculares” são a forma de organização primordial das relações do mundo capitalista contemporâneo, veiculadas nos meios eletrônicos. Em outras palavras, para existirem as relações precisam de uma face espetacular e midiática. A tal elaboração, Türcke agrega o tema da fisiologia das sensações:

E o mais notável é que, justamente, a alta pressão noticiosa do presente, que quase automaticamente associa “sensação” a “causar sensação”, não apenas se sobrepõe ao sentido fisiológico antigo de sensação, mas também o movimenta de uma nova maneira. Ou seja, se tudo o que não está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido, então isso quer dizer, inversamente, que o rumo vai na direção de que apenas o que causa sensação é percebido (TÜRCKE, 2010, p. 20).

Logo, no tempo em que vivemos, cada vez mais a sensação se restringe àquilo que atrai a percepção magneticamente: o espetacular, o chamativo, o midiático. A articulação da sociedade em torno de bombardeios de imagens “sensacionais”, por sua vez, provoca um vício dos indivíduos nas mesmas, de forma que eles buscam reiterada e crescentemente o “sensacional”.

Nessa perspectiva, Türcke (2010) propõe o conceito de sociedade excitada a partir de uma análise das transformações da concepção de sensação. Para tanto, o autor pensa a questão do vício em imagens sensacionais e revela a crescente importância e necessidade de se criar impacto sobre o outro, isto é, de mexer com a fisiologia de sensações do outro. Na mesma linha, Bauman já havia observado que o outro atrai não por ser uma “chance para a ação”, mas por ser uma “promessa de sensação” (BAUMAN, 1998, p. 123). Diz Türcke:

Quem não emite não é, ou seja, ele pode estar tão vivo quanto possível, ter os melhores parâmetros sanguíneos e o melhor caráter; midiaticamente está morto. E a ilusão midiática, que o faz parecer morto, é irradiada, por sua vez, como se representasse a vida plena, embora seja feita de pixels mortos (TÜRCKE, 2010, p. 46).

Emitir quer dizer tornar-se percebido: ser. Não emitir, por sua vez, é equivalente a não ser, a ser nada além de vácuo. Quem não transmite não está “aí”, não irradia nada. Em um sentido imediato, isso é tão falso quanto a ideia de que ser é ser percebido, já que “todos irradiam, mesmo se o cheiro de seu corpo for leve, sua respiração, fraca, sua postura, gestos e caras, tão discretos que praticamente não se possam percebê-los” (TÜRCKE, 2010, p. 45). Contudo, a tecnologia parece ir tão fundo no indivíduo que cada um não pode metamorfosear-se em um transmissor de si próprio, de forma que a radiação pessoal é obscurecida por uma etérea, o que abala o próprio fenômeno do estar-aí.

Esse “aí” do emissor está separado de um aqui e agora, de um ser-presente físico em determinado meio. Para o autor, este “aí” sem o aqui e agora é produto de uma “absurdização” generalizada que já estava em curso desde o advento do telégrafo, do telefone e da televisão, mas é apenas com a enorme pressão de notícias dos meios de comunicação de massa – que seria geradora de uma compulsão em todos os indivíduos a emitir – que ela adquire o caráter de uma condição existencial. Realidade virtual é o termo introduzido para designá-la. Apesar de virtual, ela existe e a irradiação midiática é um fato que traz graves consequências subjetivas.

A presença etérea é uma presença real com um efeito tão poderoso que é fácil esquecer-se de que, sob um ponto de vista, é nada mais do que um espectro, uma vez que basta que a eletricidade acabe ou que a bateria se esvazie para que desapareça. Quando a tecnologia falha ou é interrompida, o aqui e agora não brilha em um novo frescor de vida, mas permanece ocioso como resíduo de emissão e os sintomas de abstinência vitais se iniciam, como se o sujeito fosse um paciente do qual se retirasse o soro. É no momento da ausência, então, que se mostra o quanto é real a chamada realidade virtual, que adquire a aparência de uma força vital coletiva, cuja ausência não pode mais ser suportada. Assim, uma sociedade inteira sente-se compelida a aparecer em emissões, a exigir atenção, a criar uma sensação. Com isto em mente, o autor defende que a nossa época produz nos indivíduos uma *compulsão à emissão*.

Com a mudança da fisiologia das sensações, sensação se torna sinônimo de “aquilo que chama a atenção” e o sujeito sente que precisa emitir, precisa chamar a atenção para que não sucumba. Assim, ele precisa de choques sensoriais cada vez mais fortes e frequentes,

pois a sua percepção alterou-se e continua alterando-se, de maneira que ele busca sempre por mais uma dose e por uma dose maior. Türcke, inclusive, compara tal procura por torrentes de crescentes estímulos visuais à relação do drogado com a droga, lançando mão das palavras pico e trago para dizer da satisfação fugidia, fugaz, advinda do *tsunami* de estímulos visuais que o sujeito recebe.

Já dizia Freud, ao discorrer sobre a felicidade no texto *O mal-estar na civilização*, que:

Aquilo a que chamamos “felicidade”, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico. Quando uma situação desejada pelo princípio do prazer tem prosseguimento, isto resulta apenas em um morno bem-estar; somos feitos de modo a poder fruir intensamente só o contraste, muito pouco o estado (FREUD, 1930/2010, p. 30-31)<sup>4</sup>.

A partir dessa perspectiva, à medida que a fisiologia das sensações do homem é alterada para uma diminuição do sensível – juntamente ao deslocamento da própria palavra “sensação” de uma percepção totalmente comum para a percepção do incomum e, finalmente, para este próprio incomum –, este precisa de doses, de picos cada vez mais intensos<sup>5</sup>.

A sociedade do desempenho descrita por Han (2015) suscitou, então, uma nova vivência das sensações no indivíduo contemporâneo. Viciado em estímulos e apartado de uma interioridade uma vez que se ocupa compulsivamente em emitir, em externalizar, a criar impacto sobre o outro, o sujeito do desempenho possui diante de si duas tendências. A primeira seria permitir-se entrar na lógica do paradigma do desempenho e da sociedade das sensações e moldar-se um empresário de si – ou, nos termos de Bauman, um turista jogando um jogo interminável com regras móveis – e, para tanto, emitindo a todo o tempo para que o seu sentimento de existência seja preservado. Inversamente proporcional a esta, a segunda tendência é a depressão diante da dificuldade crescente de sentir-se dono de si mesmo, conforme já vimos acima.

Por essas razões, Han (2015) defende que a atenção dispersa característica da contemporaneidade, na forma da multitarefa, não é um progresso civilizatório e sim um retrocesso, equivalente ao do animal que realiza suas tarefas sempre alerta ao regime da

---

<sup>4</sup> Em sentido próximo, Freud ilustra, em nota de rodapé do mesmo texto, a seguinte frase-advertência de Goethe: “Nada é mais difícil de suportar do que uma série de dias belos”.

<sup>5</sup> No entanto, ainda em *O mal-estar na civilização*, Freud também acautela que “a satisfação irrestrita de todas as necessidades se apresenta como a maneira mais tentadora de conduzir a vida, mas significa pôr o gozo à frente da cautela, trazendo logo o seu próprio castigo” (p. 32).

sobrevivência. Frente ao sentimento atual de transitoriedade da vida e do mundo, o indivíduo reage com a histeria hiperativa da produção, como uma forma de terapia ocupacional. Assim, defende o autor que a dita atenção dispersa estaria propiciando ao indivíduo contemporâneo uma impossibilidade de elaboração e, conseqüentemente, reações reflexas. Em termos psicanalíticos, o que Han chama de reações reflexas nos levam a pensar nas respostas egóicas mais arcaicas e elementares, através, muitas vezes, da convocação do registro do corpo e do ato, as quais serão objeto de estudo no segundo capítulo.

De acordo com Türcke, na época moderna o progresso científico minou tudo o que parecia ser natural, transformando as relações de trabalho, de propriedade, os hábitos, os rituais, etc. Nas suas palavras, “somente o inconstante se tornou constante: o estado de uma inquietude geral, de excitação, de efervescência” (2010, p. 9). Tal estado, para o autor, teve algo de extremamente produtivo nos séculos XVIII e XIX, tempo no qual se acreditava na perspectiva de uma nova época liderada pela razão, na qual os indivíduos agiriam de maneira produtiva e solidária. No entanto, no século XX essa perspectiva teria se fechado, enquanto a efervescência dos séculos anteriores não cessou nem diminuiu.

Com a torrente de estímulos visuais “sensacionais” dos meios de comunicação, ninguém fica imune a eles nem consegue dominá-los. A esse respeito, diz o autor o seguinte:

Nem o mais distinto intelectual que torce o nariz consegue fechar-se diante dos estímulos, de tal modo que o sentido de sua atenção, a escolha dos temas e das palavras, o tempo e o ritmo de seus pensamentos não conseguem permanecer sem ser por eles molestados de alguma forma. Em curtas palavras, é chegado o momento de se falar de uma sociedade da sensação (TÜRCKE, 2010, p. 9-10).

O bombardeio audiovisual faz com que os sentidos fiquem adormecidos e as sensações criam a necessidade de outras mais fortes. Cria-se imenso potencial de distração, uma vez que o emissor compulsivo não pode mais envolver-se em nada sem reservas, “sempre mirando de soslaio para outras coisas” (TÜRCKE, 2010, p. 70).

A sua suspeita permanente é a de que está *de fora*, de que onde ele está não é o “aí”; em outras palavras, de que ele está excluído daquilo que é decisivo. De fato, sua suspeita está certa, uma vez que a mesma tela que o liga ao mundo todo é também a divisória que o separa dele, de forma que o sujeito completamente “integrado” ou “adaptado” também é um excluído do que Türcke chama de um aqui e agora, de presente que envolve as dimensões de um passado e de um futuro.

A dimensão de um aqui e agora nos interroga a respeito do corpo, uma vez que é através dele que há presença possível. Salientamos no início do presente capítulo importantes

efeitos e contradições de uma sociedade marcada por uma perseguição coletiva por um corpo perfeito, por um corpo *como aquele* dos bem-sucedidos.

Em seu denso estudo sobre a cultura somática, Costa levanta diversas facetas da mesma e, embora ressalte a incidência crescente da corpolatria, o autor não adota uma postura catastrofista a respeito da grande valorização do corpo dos dias de hoje. Pelo contrário, acredita que, uma vez que o carro da história não tem marcha à ré e as novas experiências corporais compõem a nossa identidade, “compete a cada um fazer uma ponte para a autonomia ou uma reserva a mais de sofrimento e destruição” (COSTA, 2004, p. 240). Afinal, falamos de um corpo cansado, de um corpo amplamente explorado, mas, enquanto ainda há vida, há possibilidade de reinvenção, de elaboração, de construção de pontes. Mas como?

A resposta para esta pergunta não é nada simples, pois parece-nos que, hoje, os corpos estão sobrecarregados da busca constante de superação, melhoria e desempenho. Corpos ininterruptamente medidos, avaliados, cobrados, *convocados*; corpos no centro da cena subjetiva ou, ainda, no lugar de uma cena que não pôde ser montada. Além disso, como nos mostra Türcke, esses corpos viciados em estímulos sensoriais precisam de doses cada vez mais cavalares para sentirem e, assim, vão atrás de enxurradas de estímulos que impactem este corpo que se insensibiliza continuamente. E o que resta de um corpo diante do discurso veiculante que prega publicitariamente que é preciso aprimorar mais e mais os corpos, uma vez que um corpo aprimorado virou sinônimo de um sujeito aprimorado? Corpos – e sujeitos – constantemente manipulados e sempre insuficientes.

O culto ao corpo (bem como os fenômenos da medicalização excessiva e do fator de risco) parecem nos dar notícias de um coletivo apelo ao corpo. Como sabemos, em psicanálise o Eu apela ao corpo e ao ato, dimensões mais elementares da vida psíquica, quando o excesso é tamanho que impossibilita o trabalho de elaboração. Assim, este *corpo-espetáculo* buscado na crescente lógica discursiva da corpolatria nos fala de um corpo que passou a ser usado como um fim em si mesmo e não mais como um meio, como uma ferramenta. Este *corpo-meta* que quer constantemente se superar, nunca envelhecer e evitar todos os riscos é um corpo compulsivamente investido, um corpo que não cessa de repetir essa busca, um corpo sempre presentificado e conectado (*on-line*), um corpo *sem respiro* e, portanto, *cansado, esgotado*.

O risco (de doença, de gordura, de velhice, etc.) precisa ser evitado a qualquer custo e, para isso, paga-se com o corpo, apela-se ao corpo na esperança de que, com esse apelo, o

risco será *de fato* evitado. Como se o risco pudesse ser evitado... Há, por trás dessa corrida contra o tempo, uma clara dificuldade em se lidar com a finitude e com o desconhecido, o estrangeiro – não apenas com o outro diferente e estranho, mas acima de tudo com a alteridade interna.

A sociedade do desempenho transforma as frustrações em derrotas pessoais e as derrotas pessoais em demérito dos sujeitos, como se eles passassem a *ser* nada além de suas derrotas – como o popular termo *loser* nos evidencia, quem perde torna-se um perdedor.

Este sujeito que não para, sempre insuficiente, nos fala de uma presentificação constante. Lembrando Bauman, como já pontuado, é como se ele tivesse cortado o presente nas duas extremidades e o tivesse separado da história. O fluxo de tempo passa a ser aplanado em um *presente contínuo*, que não cessa.

A ideia de *presentificação constante* nos remete ao campo do traumático, a um psiquismo que está preso, enalhado diante do excesso, sem deslizamento possível. Tendo em vista a percepção da corpolatria como um apelo coletivo e com o intuito de aprofundar nossa compreensão sobre os contemporâneos usos dos corpos, passaremos a seguir a um estudo metapsicológico do que está em jogo nas saídas pulsionais onde o Eu apela ao corpo e ao ato.

## II

# UM CORPO QUE GRITA

Não quero que ninguém ignore meus gritos e quero que eles sejam ouvidos.

*Antonin Artaud*

No primeiro capítulo partimos da obra fundamental acerca da interpretação psicanalítica da cultura, *O mal-estar na civilização* (FREUD, 1930), colocando-a em perspectiva com o mal-estar contemporâneo. A questão colocada é: se Freud analisou e descreveu as características do mal-estar inerente à condição trágica do sujeito moderno, qual seria o estatuto da questão hoje?

A partir da exposição de condições sócio-históricas que organizam as formas de subjetivação na atualidade, caracterizamos novas modalidades de inscrição das subjetividades. Ao analisar a cultura de sua época com tamanho empenho, o próprio Freud nos convida a observar e sinalizar as transformações culturais e discursivas entre o período moderno, solo do nascimento da psicanálise, e os dias de hoje. Com base na convicção de que a cultura carrega estreita relação com os sintomas dos pacientes que frequentam nossos consultórios, este olhar parece-nos imprescindível para o avanço do trabalho de pesquisa e para refinarmos continuamente o tom de nossas escutas a fim de melhor acolhermos as novas formas de apresentação da dor próprias dos tempos atuais.

Neste percurso, vimos que nossa época é marcada por um estado geral de inquietude, excitação e efervescência e que esta conjuntura traz consigo um efeito colateral perceptível tanto no plano da vida social quanto no da vida íntima e, muito nitidamente, na mudança daqueles que nos procuram no dia a dia do consultório (EDLER, 2017, p. 38). O imediatismo se impõe e traz consigo o apelo à satisfação imediata, manifesto em crescente incidência de quadros clínicos de transtornos alimentares, adicção, dor física crônica, automutilação e sensação de pânico e terror.

As chamadas patologias atuais têm, assim, se presentificado no *setting* de maneira crescente e em sintomas corporais variados. Impactada por tais mudanças, a clínica psicanalítica tem sido instigada a refletir teoricamente a partir da presença exacerbada desses sintomas corporais que se manifestam em patologias eminentemente psíquicas. Esses quadros nos mostram pacientes que apresentam o vivido como sensações, o que expressa precariedade

dos mecanismos de elaboração psíquica, dificultando a utilização do método associativo-interpretativo (TOSTES, 2005, p. 13).

Se, no plano da coletividade estamos diante de abundância de estímulos sem precedentes, no plano interior o psiquismo dos sujeitos contemporâneos está igualmente sendo alvo de um excesso. Estamos, portanto, no plano do excesso pulsional, daquilo que sobrepuja a capacidade de elaboração do sujeito, de um *além* da representação.

Neste capítulo, buscaremos caracterizar as patologias atuais e expor as particularidades dos sintomas corporais tipicamente atuais, contrapondo-os aos sintomas próprios dos funcionamentos neuróticos tradicionais. Algumas questões importantes são, assim, colocadas diante de nós: Qual é o lugar do registro corporal nas novas formas de apresentação da dor? De que maneira esses sujeitos contemporâneos se diferenciam dos pacientes histéricos de Freud? O que essas “descargas” corporais expressam em termos de sofrimento psíquico e qual seria a peculiaridade dessas sintomatologias corporais que têm proliferado entre as subjetividades contemporâneas?

Para avançarmos na compreensão dessas questões, estudaremos a relação entre corpo e psiquismo a partir do conceito fundamental de pulsão para, em seguida, nos direcionarmos à questão do trauma em sua relação com o corpo<sup>6</sup>. O trauma, pensado neste trabalho à luz do problema do excesso pulsional e dos limites da representação, nos remonta ao estudo do fenômeno da compulsão à repetição, noção-chave que, aliada a uma condição de fragilidade narcísica ao nível do Eu, parece residir na base das patologias atuais. A partir deste trajeto, tentaremos ir mostrando a sua imbricação com esse corpo situado no âmbito da clínica do traumático.

## **II.1 – A pulsão como demanda contínua de trabalho**

Nas palavras de Jacques André (2015), “psique e soma são vasos comunicantes: quando a primeira está sobrecarregada, muitas vezes descarrega no outro aquilo com que não consegue lidar” (p. 126). Em “Pulsões e destinos da pulsão” (1915), com o conceito de pulsão, Freud busca justamente ultrapassar a relação de oposição tradicionalmente estabelecida entre essas duas ordens do mundo, definindo-a como um conceito-limite entre o

---

<sup>6</sup> Esta relação entre trauma e corpo fora pensada por Freud desde os primórdios da psicanálise ao estudar a histeria, como podemos observar a partir de sua afirmação clara e direta de que “o trauma deve ter alguma relação especial com alguma parte do corpo” (1893, p. 38).

somático e o psíquico, sendo compreendida como o representante psíquico das excitações oriundas do interior do corpo ou, ainda, como uma medida da exigência de trabalho que é imposta ao psíquico em consequência de sua ligação ao corporal.

O psíquico se origina do somático, mas as relações entre ambos não são simples e diretas, pois é necessário um trabalho psíquico para que essa espécie de delegação do somático ao psíquico possa realizar-se. Antes de mais nada, as pulsões são sempre um *afazer*: a fim de evitar o desprazer, as pulsões têm que (se) descarregar por meio de um objeto. Para dar conta deste trabalho, a pulsão conta com quatro elementos – pressão, fonte, objeto e meta. A pressão, entendida como o seu fator motor, nos atenta para o caráter impelente da pulsão, exigindo constante e ininterrupto trabalho psíquico. A fonte, por sua vez, nos remonta à ligação inexorável entre o somático e o psíquico, uma vez que toda pulsão é originada no corpo, por um processo somático em um órgão ou parte do corpo e cujo estímulo é representado no psiquismo pela pulsão. O objeto é o que há de mais variável na pulsão, já que não há um objeto pré-determinado, sendo este atribuído a ela por sua capacidade de tornar possível a satisfação. Por último, a meta da pulsão consiste na atividade a que a pulsão impele, ou seja, a satisfação. A satisfação levará a uma resolução da tensão interna, a uma descarga que é sentida como prazer à medida que o desprazer é diminuído.

Se tomamos a libido como uma energia somatopsíquica, que se organiza sob a forma de pulsões, veremos que ela não se mantém igualmente distribuída pelo corpo, que é todo libidinal. Assim, este trabalho de ligação das excitações corporais é a fonte originária específica da psiquê, entendida como o espaço simbólico onde as excitações corporais se inscrevem no universo da representação. Como nos diz Jacques André, “a doce excitação desenha o corpo de Psiquê” (2015, p. 39). Considerando o aparelho psíquico como um aparelho de captura das forças pulsionais, o trabalho psíquico é uma resposta à própria exigência de satisfação que a pulsão faz a esse aparelho.

Em *A interpretação dos sonhos* (1900), Freud concebe o aparelho psíquico como um instrumento assemelhado ao telescópio, constituído de “instâncias” ou “sistemas psi” que se dispõem em “sequência temporal”, indicando um sentido ou direção, pois parte de estímulos (externos ou internos) e culmina numa ação. Assim, Freud sugere a ideia de uma disposição interna, de uma organização, “mas faz mais do que ligar diferentes funções a ‘lugares psíquicos’ específicos; atribui a estes uma dada ordem que acarreta uma sucessão temporal determinada” (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001, p. 29). Supõem-se, assim, duas extremidades: uma sensorial, ligada à recepção dos estímulos, e outra motora, destinada a

reagir a eles, mecanismo cujo protótipo é o arco-reflexo. Em resumo, a função do aparelho psíquico é manter a energia interna de um organismo no nível mais baixo possível.

Inserese-se aí a importância fundamental de um trabalho psíquico contínuo que consiste em um processo de ligação de uma energia não diferenciada, fazendo com que ela deixe de fluir livremente, permanecendo ligada a certos conteúdos. Quando a excitação somática não encontra o seu fiador no nível psíquico, isto é, quando a elaboração psíquica se mostra faltante, o indivíduo se vê diante de um excesso pulsional.

Para quem exerce o ofício de psicanalista, é bastante evidente que o processo de análise comporta uma grande dimensão de trabalho e de esforço: o trabalho de buscar maneiras para lidar com o excesso de afetos que causa sofrimento; o trabalho de colocar em palavras aquilo que acossa e aflige o paciente; o trabalho de se defrontar com o estranho dentro de si; o trabalho de afirmação de uma singularidade diante de um mundo normativo que sufoca o sujeito que se vê fora das normas e dos padrões estabelecidos pelo seu entorno; e o trabalho de, diante do medo e da angústia, criar destinos para a sua própria existência. Em síntese, um árduo trabalho de transformação de seu modo de vida.

Ao longo de sua obra, Freud enfatiza a proporção e a complexidade próprias do trabalho presente na experiência psicanalítica, como podemos observar a partir do texto “Sobre a psicoterapia” (1905[1904]/1996), onde Freud lança mão de uma comparação bastante criativa e elucidativa entre o trabalho analítico e as artes da escultura. Segundo ele, a terapia analítica, assim como a escultura, trabalha *per via di levare*, “pois retira da pedra tudo o que encobre a superfície da estátua nela contida” (Id., *ibid.*, p. 250). O importante a ressaltar aqui é a cena do escultor se esforçando e trabalhando arduamente na forma que pretende dar à sua obra. A partir da comparação de Freud, nota-se que o trabalho de análise é igualmente difícil e dispendioso para o paciente, que trabalha como um escultor de si mesmo, trabalhando para dar forma a sua própria vida, sua obra mais importante (VENTURA, 2013).

A noção de trabalho está, portanto, na base do conceito de pulsão. Elaborar é uma tarefa necessária à vida psíquica, porém trabalhosa e árdua. No entanto, este trabalho psíquico de ligação é tido não apenas como custoso, mas simplesmente como inviável para o sujeito que se vê confrontado ao excesso pulsional. Essa problemática nos remete à questão dos limites da representação, daquilo que sobrepuja, extrapola a capacidade egóica de elaboração, temática que trataremos a seguir.

## **II.2 – Fronteiras precárias**

Como dissemos anteriormente, nos dias de hoje há considerável incremento do número de casos de patologias graves, de afecções psicossomáticas e de quadros identificados como estados limites, os quais desafiam a teoria e a clínica psicanalíticas pela singularidade de suas configurações psíquicas. O que esses quadros clínicos apresentam em comum é justamente uma acentuada dificuldade, um obstáculo de uma outra ordem, na esfera das representações psíquicas. A dificuldade a que nos referimos ultrapassa o caráter trabalhoso próprio do trabalho de ligação empreendido nas análises de quadros neuróticos tradicionais. Independentemente da maneira como são concebidas, tais dificuldades acabam ocupando posição de contraponto se comparadas às configurações neuróticas bem estabelecidas, onde a capacidade de simbolização do aparelho psíquico está construída e preservada.

Esta problemática nos direciona à noção de irrepresentável, ideia fundamental para a compreensão das organizações psíquicas dos sujeitos contemporâneos. Desde Freud sabemos que a experiência psicanalítica não se constitui apenas a partir dos quadros clássicos centrados no registro da representação, ponto que será explorado no tópico seguinte.

Por ora, tratamos de desdobrar a questão das fronteiras, especialmente no tocante de sua conexão com (a falta) do trabalho de elaboração. A ligação psíquica nos remonta à instância egóica que, do ponto de vista econômico, é a responsável por ligar os processos psíquicos. Estamos diante, então, de configurações psíquicas marcadas pelo que chamamos de fragilidade egóica, de um Eu precário que tem de se haver com o encontro com o disruptivo pulsional.

Esta fragilidade egóica ou narcísica guarda estreito vínculo com o processo de deslocamento do eixo subjetivo para a dimensão corporal. De acordo com Fernandes, na base desse movimento de deslocamento estaria uma cultura de evitamento da dor, em função de “uma espécie de precariedade da atividade psíquica, na qual o espaço para a reflexão sobre o sofrimento encontrava abrigo e possibilidade de elaboração” (FERNANDES, 2011, p. 49). Sem ferramentas psíquicas para elaborar, o corpo desses pacientes é elevado à condição de lugar privilegiado de abrigo do sofrimento (RITTER, 2013, p. 34). Resta-lhes, assim, a inscrição corporal, saída arcaica da qual o Eu lança mão.

As tradicionais modalidades de sofrimento neurótico, organizadas em torno do conflito psíquico entre o imperativo pulsional e as interdições morais, deram lugar a configurações subjetivas nas quais a problemática dos limites é fundamental. Não por acaso “estados limites” é uma das definições usadas para designar as patologias contemporâneas.

Isso nos mostra que a problemática dos limites adquiriu grande importância na clínica contemporânea, com menção especial para a tradição francesa. Fazemos referência aqui, principalmente, aos limites entre o eu e o outro; isto é, à relevância que o problema da alteridade, tanto externa quanto interna, possui nesses casos (CARDOSO, 2005).

De acordo com Cardoso (2005), “estamos diante de patologias nas quais elementos ‘irrepresentáveis’ têm forte dominância, aspectos da vida subjetiva diante dos quais os mecanismos psíquicos mais elaborados tendem a falhar, e em seu lugar são acionadas defesas de caráter mais elementar”. Assim, na inexistência ou escassez da mediação possibilitada pelas formações simbólicas, o excesso pulsional acarreta sintomas que se situam no registro do corpo e da ação (RITTER, 2013, p. 15).

O registro corporal, do ponto de vista lógico, faz parte de um registro sensorial anterior à possibilidade de elaboração e mantém-se como recurso arcaico ao longo de toda a vida do sujeito. As experiências vividas, ainda que não possam ser facilmente rememoradas pela via da linguagem, ficarão impressas no corpo do sujeito para sempre, “como uma ‘lembrança’ a ser despertada, pois o corpo a mantém viva na memória do acontecimento” (TOSTES, 2005, p. 14). Logo, faz-se fundamental a valorização da dimensão da sensorialidade na constituição do psiquismo e, por conseguinte, no manejo transferencial. Tendo isso em vista, mais adiante nos debruçaremos também sobre o estudo da memória corporal, uma vez que a apreciação de uma via sensorial, inerente à relação entre analista e analisando, nos orienta em direção a uma maior compreensão dos impasses clínicos que se apresentam como desafio para a clínica atual.

A produção teórica sobre o tema dos estados limites é bastante vasta, o que torna árdua a tarefa de busca de consenso entre tantos autores que o estudam para além da mesma tradição teórica. O termo limite ou fronteira nos remete à ideia de margem ou borda e, originalmente, foi cunhado nos anos 1930, por Adolf Stern (1938/1999), em referência a esse espaço fronteiro que parecia conter, paradoxalmente, os pacientes que não se continham dentro das molduras de nenhuma das estruturas regulares. A escola inglesa se dedicou de forma interessada aos quadros *borderline*, mas foi a tradição francesa que levou o debate sobre os limites psíquicos a um outro patamar, “quando o limite em si é transformado em conceito metapsicológico indispensável à compreensão clínica das patologias contemporâneas” (RITTER, 2013, p. 23). O que nos interessa no presente trabalho é empregar a noção de limite como operador teórico capaz de iluminar a polêmica das “novas patologias”.

A noção de limite, de acordo com Garcia (2010), apesar de já estar presente na literatura psicanalítica desde os anos 1930, só se consolida de fato como conceito psicanalítico com a publicação de *La folie privée* (GREEN, 1990a). Neste trabalho, Green trata do fundamental papel da constituição de limites do aparelho psíquico para a constituição subjetiva. Para além do domínio da psicopatologia, essa problemática se relaciona com a própria constituição do psiquismo, responsável por delimitar as fronteiras intrapsíquicas e intersubjetivas, e com o estabelecimento das relações entre o mundo interno e o mundo externo. Este é o esclarecimento de Green em *Conferências brasileiras* (1990b), conforme se depreende do trecho a seguir:

A meu ver, nos casos-limites, não se trata simplesmente dos problemas dos limites do ego, mas também da desorganização dos limites no interior do aparelho psíquico, isto é, da importância de mecanismos que acarretam tanto esclerose e rigidez entre as diferentes partes do aparelho psíquico e não apenas na relação do ego com o objeto, como também, da permeabilidade excessiva entre o ego, o id e o superego, o que leva a conceber o limite como um conceito suscetível de nos ajudar na compreensão da psicopatologia dos casos-limites (GREEN, 1990b, p. 13).

Ou seja, mais do que uma concepção de limite como ligada à problemática da diagnóstica que os casos *borderline* ocupam na nosografia, Green consolida o conceito de limite em perspectiva com a metapsicologia, retomando esta ao levá-lo em consideração. Esse movimento de retorno a Freud mostra o quanto a noção de limite, apesar de não tematizada em Freud, está presente em diversos momentos da sua obra (RITTER, 2013, p. 24), como podemos perceber, por exemplo, no conceito de pulsão, o qual traz em sua própria conceituação a ideia de fronteira entre o mental e o somático, resultando em um espaço fronteiro entre corpo e psiquismo.

Em esclarecedor trabalho intitulado “A questão das fronteiras nos estados limites”, Villa e Cardoso (2004) destacam que não se trata de supor, nas patologias atuais, simplesmente uma fragilidade nessas fronteiras, o que significaria reduzi-las a simples linhas divisórias, “barreiras que impediriam ou limitariam a comunicação entre dois territórios” (Id., *ibid.*, p. 41). As autoras consideram mais adequado pensar, em eco com as contribuições de Green, a fronteira como espaço e não como linha divisória; isto é, um espaço fronteiro como “um terceiro território, uma espécie de área destinada à mediação e à criação das demais” (loc. cit.). O sujeito fronteiro, para as autoras, teria como uma de suas principais marcas a presença de uma dificuldade na capacidade de trânsito entre os diversos espaços fronteiros que compõem seu universo psíquico, o que conversa com a ideia de que nas patologias atuais há importante estreitamento no registro representacional e nos espaços de

trânsito entre o eu e o outro. Ou seja, as situações clínicas ditas limítrofes são assim consideradas pelo fato de que seu núcleo central seria a maneira particularmente problemática pela qual a própria questão de limite, de fronteira psíquica, é colocada (Cardoso, 2007).

A propósito das contribuições de Green sobre o tema, Figueiredo observa:

(...) Green assinala a importância na constituição subjetiva e na montagem do aparelho psíquico dos limites externos ao eu. Nesse contexto, ele aponta as duas angústias características dos *fronteiriços*: a angústia de abandono, separação e perda do objeto e a angústia de invasão ou engolfamento pelo objeto. Ambas, abandono e perda ou engolfamento, seriam doenças das fronteiras do ser e implicariam possibilidades aterrorizadoras de morte e dissolução (FIGUEIREDO, 2003, p. 82, citado por CARDOSO, 2007).

Não é nosso interesse manter aqui discussão mais aprofundada quanto às teorizações sobre os estados limites, pois este estudo fugiria da proposta do presente trabalho. Por ora, basta salientarmos que o trabalho de elaboração das excitações depende da constituição dos limites do aparelho psíquico. Na falta do estabelecimento desses espaços fronteiriços, o sujeito vê-se incapaz de realizar o trabalho de elaboração e o desprazer se acumula e é levado às alturas, sobrecarregando o Eu que, saturado, inundado, tende a buscar qualquer saída para descarregar esse excesso. Em outras palavras, a constituição das fronteiras é fundamental para que o psiquismo possa dar um destino diferente ao excesso, que não seja a descarga incontrolável.

### **II.3 – Os limites da representação**

Vimos acima que as fronteiras psíquicas são fundamentais para o trabalho representacional. Conforme já fora apontado anteriormente, os quadros marcados por dificuldades na esfera das representações psíquicas se contrapõem às configurações neuróticas bem estabelecidas, nas quais a capacidade de elaboração do aparelho psíquico está constituída e preservada.

A ideia de configurações psíquicas que se diferenciam dos quadros neuróticos clássicos não é novidade na teoria psicanalítica e Freud já nos indicava que a experiência psicanalítica não se constitui apenas a partir de casos centrados no registro da representação. Já em seus escritos iniciais, Freud buscava ampliar o seu entendimento a partir de casos clínicos que se situavam *além* das psiconeuroses, tendo, a partir dos anos 1890, feito uma distinção entre as psiconeuroses e as neuroses atuais (FREUD, 1898). Acontece que, aos poucos, o conceito de neuroses atuais foi sendo deixado de lado e, durante décadas, estas passaram a ser vistas como simples resquícios do percurso de Freud até as psiconeuroses de

defesa, as quais pareciam ser as verdadeiras pérolas de seu caminho (RITTER, 2013, p. 14). Contudo, nos dias de hoje, ao nos debruçarmos sobre os escritos de Freud no que tange às neuroses atuais (grupo que engloba a neurose de angústia, a neurastenia e a hipocondria), percebemos como muitas das descrições destas aproximam-se de forma impressionante de alguns dos sintomas que se apresentam com frequência marcante na clínica de hoje e daquilo que se compreende atualmente como sendo do campo da psicossomática (FERRAZ, 2012, p. 74). É, portanto, a frequência e a intensidade desses quadros que parecem ser o diferencial da clínica atual.

A rememoração de algumas das afirmações de Freud a respeito das neuroses atuais pode, assim, nos iluminar no estudo das patologias da atualidade. Em ambas, é o próprio processo de elaboração psíquica que se encontra prejudicado, trazendo como consequência ampla dificuldade na realização da “exigência de trabalho” que as pulsões impõem ao psiquismo. De acordo com Laplanche e Pontalis, no que tange à distinção entre as psiconeuroses e as neuroses atuais, o termo *atual* “vem exprimir aqui a ausência daquela mediação que encontramos na formação dos sintomas das psiconeuroses (deslocamento, condensação, etc.)” (2001, p. 300). Parecendo prever a importância que esta distinção viria a ter na expansão do campo psicanalítico, Freud já nos alertava para o fato de que não haveria apenas uma, mas duas formas bastante distintas de se processar a excitação psíquica: procedendo-se à mediatização simbólica, donde resultariam sintomas eminentemente psíquicos, ou transformando-a diretamente em angústia, a qual acabaria por desaguar no corpo (FERRAZ, 2012, p. 74).

Esta apuração é muito rica para a constituição do campo teórico das patologias atuais e da psicossomática, já que aquilo que demarcaria o terreno das neuroses atuais seriam as características *somáticas* da sintomatologia. Entre os *insights* de Freud a respeito das neuroses atuais que nos iluminam o entendimento dos “novos” quadros clínicos, destaca-se justamente a afirmação da sintomatologia somática – a qual se distingue da sintomatologia psíquica própria das psiconeuroses – e, ainda, a singularidade da relação temporal entre sintoma e causa precipitante. Essas duas importantes marcas das neuroses atuais são igualmente encontradas nas patologias da atualidade e serão retomadas mais adiante para maior compreensão da singularidade desses quadros clínicos que se multiplicam nos consultórios hoje, desafiando os psicanalistas a ampliarem a técnica para além do tratamento segundo o método tradicional baseado na associação livre e na atenção flutuante, na transferência e na interpretação.

Embora extremamente rico, o paralelo entre as neuroses atuais e as patologias da atualidade não é o propósito do nosso trabalho e, portanto, não será aqui esmiuçado. A nossa intenção fora simplesmente elucidar o fato de Freud, com grande sensibilidade clínica, ter levantado esta poderosa distinção entre as psiconeuroses e as neuroses atuais, abrindo espaço para pensarmos as afecções somáticas que, ao longo das últimas décadas, cresceram substancialmente em número e grau expressando-se nesses quadros onde o excesso é descarregado no corpo, uma vez que o Eu mostra-se incapaz de simbolizar.

Kristeva (2002), em seu livro *As novas doenças da alma*, nos lança a seguinte pergunta: “quem, hoje em dia, ainda tem alma?” (p. 13). A partir dessa pergunta, a autora pontua que a vida psíquica é condição para se estar vivo. Pontua Kristeva:

Você está vivo se – e somente se – tiver uma vida psíquica. Intolerável, dolorosa, mortífera ou jubilatória, esta vida psíquica – que combina sistemas de representações transversais à linguagem – lhe dá acesso ao corpo e aos outros. Por meio da alma você é capaz de ações. Sua vida psíquica é um discurso em ato, nocivo ou salvador, cujo sujeito é você (KRISTEVA, 2002, p. 12).

Para a autora, a experiência cotidiana parece demonstrar uma “espetacular redução da vida interior” (Id, *ibid.*, p. 13), uma drástica redução da atividade psíquica. Em outras palavras, uma diminuição justamente da atividade do aparelho que registra as representações e seus valores simbólicos para o sujeito, de modo que “as novas doenças da alma são dificuldades ou incapacidades de representação psíquica que chegam até a matar o espaço psíquico” (Id., *ibid.*, p. 16).

O que as diferentes configurações psíquicas que estão por trás das patologias da atualidade teriam em comum, então, seria justamente a dificuldade ou impossibilidade de elaboração. De acordo com Kristeva, “essa carência da representação psíquica entrava a vida sensorial, sexual, intelectual e pode prejudicar o próprio funcionamento biológico” (Id., *ibid.*, p. 15-16), seja por uma espécie de passividade radical que o sujeito pode vir a experimentar, seja pela sensação de vazio e de artificialidade que dará o tom às suas vivências percebidas como aleatórias. Na falta da possibilidade de simbolização que, em última instância, é responsável pela atribuição de sentido às vivências do indivíduo, este se sente vivendo uma vida “sem sentido”, podendo até mesmo perceber-se como mero espectador de si mesmo.

De acordo com Knobloch (1998), “*temos passado por uma crise de valores que tem por efeito uma miséria narcísica, o que fez com que o irrepresentável, a situação crise (o momento máximo de estilhaçamento de nossas representações), ou seja, o traumático, retorne nos consultórios, nas instituições, no social, na realidade*” (KNOBLOCH, 1998, p.

15, grifo nosso). Diante disso, hoje, o psicanalista se depara, cada vez mais frequentemente, com sujeitos precários em matéria de elaboração psíquica, precariedade que se evidencia através da ausência de associações, do vazio da linguagem e da falta de produção fantasística. Os sintomas desses pacientes evidenciam aquilo que não se inscreveu, mas que toma corpo na atualidade da sessão, agitando-se no silêncio e aparecendo no sofrimento que não pode “ser sofrido” (Id., *ibid.*, 16). Estamos diante de sintomas sem história – ou, melhor dizendo, incapazes de contar uma história –, uma vez que o sujeito vive mergulhado no tempo do *atual*, de um atual insistente que não cessa de não se inscrever. A construção de uma história exige a demarcação temporal de um passado para que possamos falar de um presente. Sem passado, o presente não também existe e o *atual* toma o sujeito, colocando o psiquismo em situação de *curto-circuito*, impossibilitando a simbolização – que tem por função a ligação entre as pulsões e seus representantes psíquicos – e, diante disso, é o corpo que fica “a descoberto, exposto às somatizações” (KNOBLOCH, 1998, p. 21).

#### **II.4 – Corpo que transborda**

As ideias de irrepresentável e *atual* trabalhadas acima são pistas diretas para desdobrar melhor a ideia de um corpo exposto às somatizações, ideia a ser potencializada neste tópico. Tal corpo exposto, escancarado, difere do corpo dos primórdios da psicanálise que tem como paradigma a histeria (isto é, um corpo da representação). Na histeria, o corpo é simbolizado e é justamente por carregar em si a representação que a conversão dá a ver a fantasia da histérica, presentificada no corpo. Nas patologias da atualidade, diferentemente, estaríamos diante de um corpo que está aquém da representação e que é convocado pelo Eu na falta de possibilidade de elaboração psíquica do sujeito. Os limites da representação se colocam e crescem na moral do espetáculo, uma vez que esta contribui para a diminuição da vida interior e, conseqüentemente, da tarefa de simbolização singular do sujeito. Diante disso, se faz importante pensarmos na especificidade do corpo nas ditas patologias da atualidade – ou, mais especificamente, nas configurações psíquicas que apresentam dificuldade representacional. Tratamos anteriormente de pulsão para entendermos melhor a relação entre corpo e psiquismo, mas faltou tratarmos da pulsão de morte, conceito desenvolvido por Freud mais tardiamente, e mostra-se imprescindível para pensarmos esse corpo exposto às somatizações. As importantes formulações de 1920 não deixaram de partir de um esforço de Freud para esclarecer o enigma clínico de situações nas quais não conseguia encontrar nenhuma dimensão de prazer, mas, contrariamente, pareciam ser manifestações de uma

lógica puramente destrutiva (FERNANDES, 2011). Tais formulações permitiram à psicanálise uma abertura para a compreensão de fenômenos que se apresentam através de formas de sofrimento e funcionamento psíquicos distintos dos da neurose, onde há a predominância de um “além do princípio do prazer” (CARDOSO, 2010).

Conforme nos esclarece Freud em “Além do princípio do prazer”, a função do psiquismo é justamente controlar o pulsional que se apresenta em excesso, promover a ligação psíquica, inserir as representações em cadeias associativas. Na ocasião do excesso pulsional, a impossibilidade de inscrição psíquica evidencia a dimensão traumática e, assim, pode ocasionar o apelo ao registro do corpo daquilo que não pôde ser simbolizado. O contexto da segunda tópica freudiana, levando em conta as compreensões da pulsão e do trauma elaboradas nesse período da década de 1920, “traz em seu entorno de forma mais explícita o corpo pulsional enquanto campo de expressão. As impressões traumáticas são, assim, inscritas no corpo e irrompem também no corpo quando o trabalho de representação não é realizado” (CARDOSO, DEMANTOVA & MAIA, 2016, p. 118).

Felícia Knobloch (1998) argumenta que a problemática daquilo que não se inscreve, que não é representado, entra em cena na teoria freudiana a partir da segunda teoria do aparelho psíquico, a chamada segunda tópica, com a noção de Isso. Nesta fase, o excesso pulsional será visto como o que resiste à inscrição no registro representacional. De acordo com Knobloch (1998), com a segunda tópica, a partir da ideia de um Isso não identificado com o inconsciente, Freud ressalta que, para além do inconsciente, existem pulsões sem representação – ou seja, pulsões que não se inscreveram na representação. O inconsciente da primeira tópica, que era ordenado em representações, dá lugar ao Isso, passando a considerar, portanto, o infigurável, o irrepresentável (KNOBLOCH, 1998, p. 78).

Dessa forma, é o conceito de pulsão de morte que nos permite trabalhar para além da representação, uma vez que esta, com seu trabalho silencioso, refuta as tentativas de simbolização feitas por Eros (MENDONÇA, 2006). O novo dualismo pulsional, dessa forma, nos encaminha a pensar, para além da representação, à lógica do transbordamento, do excesso.

Neste momento, Freud passa também a uma nova concepção do trauma. Resumidamente, em 1920, o autor apresenta que, diante de um trauma, o sujeito se vê impossibilitado de realizar um trabalho de ligação de uma força pulsional que se torna excessiva, ameaçando seu funcionamento psíquico. A compulsão à repetição aparece aí como tentativa de dominação desse excesso – isto é, de conter a excitação traumática –, por

meio da repetição compulsiva da experiência dolorosa sofrida. Nessa repetição, há uma busca pela preparação que o sujeito não pôde ter no instante do trauma, quando foi apanhado de surpresa. A compulsão à repetição se mostra de diversas maneiras, podendo se dar através dos sonhos traumáticos – como exemplificado por Freud no texto em questão –, mas também através da repetição de atos, por uma mobilização do corpo. Os atos compulsivos incitam uma reflexão acerca da relação estabelecida entre o corpo e “*uma realidade interna devastada pela potência traumática*” (MORICONI, 2008, p. 29).

A noção de traumático, justamente por sua impossibilidade de representação, situa-se num lugar limítrofe do psíquico e o que não tem representação psíquica tentará se inscrever, uma vez que não cessa de se repetir, utilizando-se do corpo. Nesse sentido, Freud, em “Moisés e o monoteísmo” (1938/1996) diz que “*os traumas são ou experiências sobre o próprio corpo do indivíduo ou percepções sensoriais, principalmente de algo visto e ouvido, isto é, experiências ou impressões*” (p. 87, grifo nosso).

Pensar o corpo a partir da segunda teoria pulsional é, portanto, trabalhar com outra lógica que não a da representação e é o conceito de trauma que nos orienta a entendermos o excesso que a pulsão de morte impõe ao incidir sobre o corpo. Diferentemente da conversão histórica, abarcada pela lógica da representação, o ato compulsivo é uma expressão, pelo corpo, daquilo que não é representável, daquilo que é puro excesso para o psiquismo do sujeito que o sente. Convoca-se, assim, o corpo como lugar de apaziguamento das pulsões excessivas. Numa contínua insistência em se fazer representar, o excesso “*só consegue se apresentar como trauma, que acaba transbordando no corpo*” (Mendonça, 2006, p. 79, grifo nosso).

É nesse sentido que Fernandes (2011) nos apresenta a ideia de que há um corpo do transbordamento em contraposição ao corpo da representação. Tal concepção nos ajuda a entender de que maneira a dimensão corporal se faz presente nas patologias da atualidade.

De acordo com essa autora, “as problemáticas internas vêm migrando progressivamente para o corpo; a ênfase na corporalidade parece sugerir que a plataforma dos conflitos migra para o exterior do sujeito” (2011b, p. 48-49). Vemos progressivamente crescerem as demandas de análise que passam por questões corporais. O corpo toma a frente da cena, aparecendo como fonte de frustração, insatisfação, de impedimento à potência fálico-narcísica (2011, p. 21).

De maneira instrutiva, Fernandes (2011) nos mostra que o corpo encontra-se no centro da construção teórica freudiana, desde os primórdios da psicanálise em seus

desenvolvimentos a respeito da histeria e do sonho, em complexidade crescente que vai da pulsão ao Eu corporal. Os avanços teóricos após 1920 vêm, então, ampliar as possibilidades de compreensão do corpo para além da lógica da representação.

O corpo da representação, corpo da histeria e do sonho, é aquele que narra o que mostra, e o que aparece nele tem sua origem no psíquico. Inclusive, o sintoma histérico aparece como enganosamente somático e suscetível de desaparecer sob interpretação (Id., *ibid.*, p. 40). Em oposição ao corpo da representação, Fernandes (2011), a partir da postulação freudiana da pulsão de morte como pulsão sem representação, em que há uma eficácia psíquica que se situa aquém da simbolização, fala de um corpo do transbordamento que se situa *aquém* da simbolização, colocando em evidência o excesso impossível de ser representado (Id., *ibid.*, p. 57).

Assim, o corpo na teoria freudiana revela e preserva ambas as dimensões corporais: tanto a incidência da representação como a do transbordamento. A dimensão do transbordamento nos abre espaço para pensarmos o sintoma corporal como mera descarga, um excesso que atravessa o aparelho psíquico sem se organizar necessariamente pela lógica da representação.

Conseqüentemente, conforme nos aponta Knobloch (1998), colocar a problemática do trauma “além do Inconsciente”, isto é, para fora do recalque, para aquilo que não poderá ser inscrito, acaba por nos obrigar a pensar na problemática que se abre a partir daí: as relações entre trauma e memória. A autora se coloca então, as seguintes questões:

Se o recalque não foi possível, como pensar a questão da memória? Há lembrança? De que ordem seria ela, uma vez que não há inscrição? A questão que se coloca será: quais são as marcas ou ausências delas, deixadas pelo trauma? Será que são dramatizadas ou silenciadas? (...) Será com uma outra teoria da memória, implicando uma outra noção de temporalidade que Ferenczi responderá a suas problematizações. E aqui encontraremos o que mais tarde veio a se constituir como as primeiras formulações da psicossomática (KNOBLOCH, 1998, p. 65).

Com efeito, abordaremos a teoria da memória de Ferenczi em uma articulação com a memória em Freud para que possamos melhor compreender o papel do corpo neste “além do Inconsciente” ou, melhor dizendo, no aquém da representação.

## **II.5 – A memória do corpo**

De acordo com Ferenczi, a memória encontra-se no corpo. Em suas palavras, “a 'lembrança' permanece imobilizada no corpo e é somente aí, que ela pode ser acordada”

(1932-1933/2011, p. 304), como uma espécie de fotografia do corpo. Para melhor entendermos a originalidade das contribuições ferenczianas, retomaremos o esquema de memória de Freud para, a partir daí, desenvolvermos as inovações trazidas por Ferenczi.

Na “Carta 52” (1896 [1950]/1996), Freud apresenta a Fliess a sua compreensão de que a memória não se faz presente de uma só vez, sendo constituída por rearranjos e reorganizações dos traços mnêmicos, de forma que se desdobra em vários tempos. Freud propõe um esquema composto de três etapas e de registros diferentes. Na primeira etapa, a da percepção, não há qualquer conservação de traço do que fora vivido. Após esta etapa, temos os índices de percepção como o primeiro registro do campo da memória. O segundo registro corresponde à inscrição de traços mnêmicos do inconsciente, correspondentes às lembranças. No registro seguinte se dá a terceira transcrição, a pré-consciência, ligada às representações verbais, correspondente ao Eu.

O importante a ser ressaltado é a exposição de Freud que defende que a percepção deixa marcas: os primeiros signos de percepção, que configuram as primeiras transcrições e fazem parte do aparelho de memória. O que se conserva como impressão é o que virá a ser transposto, mas, para se tornarem traços mnêmicos, integrando o sistema inconsciente e, portanto, passíveis de lembrança, será necessária outra transcrição (LEJARRAGA, 1996).

Knobloch (1998) parte das elaborações da “Carta 52” para opor traço e marca na sua relação com a inscrição: enquanto os traços mnêmicos são inconscientes e podem tornar-se conscientes por suporem uma inscrição que poderá ser reinscrita e transcrita, a marca (isto é, signos ou índices de percepção) pressupõe uma não inscrição, apresentando-se como “*sensações sem palavras*”. Tais vivências não entram no circuito psíquico representacional, mas ainda assim compõem a memória. A autora distingue, assim, duas modalidades de memória: Uma forma memorável, responsável pela construção da lembrança, na qual as impressões deixam seus traços que, por terem sido ligados, se inscreveriam como representações no aparelho psíquico, sendo transferidos de forma incessante a partir do trabalho da fantasia e da interpretação; e outra, que alguns denominam imemorável, imutável e repetitiva, não ligada (KNOBLOCH, 1998, p. 91).

Com apoio em Fédida, que opõe uma memória narrativa a uma memória do infantil, Knobloch mostra que a memória do infantil seria constituída por marcas que permanecem não representadas. Esse infantil não deve ser entendido como próprio da infância, mas sim como algo da ordem do arcaico, do primordial, uma dimensão que acompanha o sujeito ao longo de toda a sua vida. O infantil alude aqui a uma marcação impossível de ser narrada ou,

como diz a autora, às marcas inafiançáveis, “modalidades específicas de uma influência real que se exerce sobre a vida pulsional, durante toda a existência, sendo, neste sentido, sempre *atual*” (KNOBLOCH, 1998, p. 92).

Em “Princípio de relaxamento e neocatarse”, Ferenczi (1930/2003) formula a ideia de uma memória do infantil que nasceria do que ele chama de “símbolos mnêmicos corporais”, os quais consistem em marcas antigas oriundas de estágios do desenvolvimento em que “não estando o órgão do pensamento completamente formado, só eram registradas as lembranças físicas” (p. 74). A expressão “lembranças físicas” nos aponta um corpo que age a dor decorrente de um excesso não representável.

A ideia de uma memória do irrepresentável, marcada no corpo, nos conduz ao campo do *atual*, do excesso pulsional, do traumático. Além disso, a partir da fundamentação de uma memória corporal, Ferenczi nos aponta que há sensações e afetos irrepresentáveis e que as reações do *infans*, antes de qualquer coisa, são de natureza corporal. É nesse sentido que o psicanalista defende que a “lembrança” permanece imobilizada, presa no corpo e é somente neste que pode ser despertada. É concebido, assim, um outro plano do funcionamento psíquico em um outro tempo-espaco: um funcionamento psíquico outro, que tem como *locus* o fora da representação e, como tempo, um infantil incessante, um presente que nunca passa, um constante atual.

Acrescente-se que “essa memória imobilizada no corpo somente poderá ser acionada na concretude do corpo” (PARABONI & CARDOSO, 2016). Calcada e circunscrita ao corpo, a memória corporal somente poderá ser acordada através do sensório, das manifestações somáticas.

A seguir, nos debruçaremos sobre o estudo dos procedimentos autocalmantes, comportamentos que nos ensinam a respeito do papel de importância da motricidade na vida psíquica e nos auxilia a ir adiante na compreensão das descargas pulsionais pela via corporal.

## **II.6 – Os procedimentos autocalmantes**

Os procedimentos autocalmantes têm alcance geral e irrestrito, estando presentes na economia psicossomática de todos e em suas maneiras de estar do mundo. Em função do lugar que ocupam nessa homeostase, podemos apreciá-los e estudá-los. Isso quer dizer que, em muitos casos, fazem parte da psicopatologia cotidiana, conforme pontuam Smadja e Szwec (1993), não impedindo o sujeito de pensar e, podendo, inclusive, contribuir para o pensamento através da liberação da disponibilidade de pensar. Em outros casos, no entanto,

os procedimentos autocalmantes ocupam lugar problemático nessa homeostase, tomando espaço excessivo, exorbitante, no funcionamento psíquico habitual.

Assim, a sua importância quantitativa está associada à sua natureza qualitativa na economia psicossomática, de maneira que quando tomam esse espaço exorbitante, costumam expressar dificuldades para o aparelho psíquico de assumir suas funções elementares de domínio das excitações.

Smadja e Szweg elucidam que como procedimentos, podem ser definidos como formas utilizadas pelo Eu na tentativa de se adaptar a uma certa conjuntura imprópria e perigosa, compondo o quadro geral das defesas que garantem a proteção do Eu contra um perigo que ameaça a sua integridade. Trata-se de defesas, portanto, que se opõem ao recalçamento e aos sintomas neuróticos, de tal forma que, neles, o qualificador *calmante* aparece em oposição ao qualificador *satisfatório*. O que acalma, aqui, não traz satisfação alguma.

O termo autocalmante nos indica que o Eu é simultaneamente sujeito e objeto desses procedimentos que visam trazer a calma de volta, situações que se opõem aos casos onde a calma vem de um objeto exterior ao qual a pulsão se liga e a partir do qual se satisfaz, como acontece no caso de uma mãe para com o bebê, de alguns terapeutas para com seus pacientes ou de um grupo, associação ou sociedade para a maioria das pessoas.

Como característica clínica principal, esses procedimentos apelam constantemente à motricidade e à percepção e, em outras situações, à realidade, “*mas trata-se de uma realidade despojada de toda uma carga simbólica, bruta, factual, operatória*” (SMADJA & SZWEC, 1993, p. 6, grifo nosso). Visando o restabelecimento da calma através da busca repetitiva da excitação, os procedimentos autocalmantes são usados por sujeitos que procuram o que chamamos de *relaxamento*, por comportamentos motores ou perceptivos que podem curiosamente incluir uma parte de sofrimento psíquico e, por vezes, podem chegar a realmente ir em busca de verdadeiros traumatismos, de choques disruptivos. Em outros casos, o corpo, transformado em *máquina automática* pelos comportamentos mecânicos de natureza compulsiva, exaure-se e é justamente essa exaustão da máquina corporal automática que traz a calma, ou melhor dizendo, o relaxamento.

Michel Fain e Pierre Marty, autores da psicossomática, em trabalho sobre “A importância do papel da motricidade nas relações de objeto” (1954), mostram como, a partir de uma relação motora pulsional primitiva, se desenrolam progressivamente, em cada indivíduo, modos de relação mais mentalizados, sob certas condições, tanto internas como

externas. O que nos interessa aqui é menos sobre essa evolução que os autores traçaram da motricidade ao pensamento e mais, principalmente, sobre o que nos dizem a propósito da regressão do pensamento à motricidade.

De acordo com os autores, a motricidade pulsional permanece subjacente a todas as formas de relações objetais, e isto se dá por duas razões essenciais (Smadja, 2013, p. 18). Primeiramente, porque as próprias formas de relações objetais resultam da motricidade. Em segundo lugar, porque a ameaça de retorno da energia pulsional sob o modo motor mantém e reforça a edificação de sistemas de relações mais complexos, psicológicos. Ou seja, o processo secundário protege o Eu de uma regressão em direção à motricidade primária. Freud entendia da mesma forma, como mostra a sua afirmação ainda em “Projeto para uma psicologia científica”, na qual ele diz que “se um ego existe, ele deve inibir os processos psíquicos primários” (1895 [1950] /1996, p. 386)

Os procedimentos autocalmantes do Eu são regularmente associados ao sistema de angústia, afeto responsável por causar interrupção no curso dos processos psíquicos. Em 1926, Freud define o afeto de angústia como um estado de desprazer particular acompanhado de ações de descargas ao longo de vias específicas. Na verdade, essa definição concerne a um tipo de angústia, a qual chamamos habitualmente de angústia automática. Freud (1926), em *Inibições, sintomas e ansiedade* diferencia esta angústia do que chama de angústia-sinal. A angústia-sinal tem a função de prevenir, de proteger o eu da ameaça de desorganização. De acordo com as autoras Paraboni e Cardoso (2016), “a angústia-sinal comporta ligação, constituição de traços que funcionam como sistema de autoinformação para o eu, de modo que ele possa se antecipar e empreender defesa ante a possibilidade da irrupção do excesso pulsional”. Desse modo, a angústia-sinal afasta do Eu a ameaça de transbordamento. Diferentemente, como já falado acima, diante da angústia automática, o paciente que a experimenta sente imperiosamente a necessidade de agir nas descargas, mais frequentemente nas motoras. Na angústia automática, verificamos que o Eu não pôde emitir qualquer sinal de angústia que pudesse dar conta de acautelá-lo quanto ao perigo da disrupção pulsional. A temporalidade aqui envolvida é de uma dimensão de urgência, do *atual*, do desespero.

É esta natureza de angústia que nós reconhecemos nos pacientes que utilizam os procedimentos autocalmantes, angústia que é resultado de um perigo de desintegração do Eu diante da perda de um objeto de importância vital para a sobrevivência psíquica do sujeito. De acordo com Smadja (1993, p. 21), “definitivamente, é a presença ou a ausência, no seio do funcionamento mental, de sistemas preparados para encarar/enfrentar as situações de

perigo que resultam na qualidade da angústia sentida pelo paciente e, em consequência disso, nas medidas tomadas por ele para se proteger das mesmas”.

Pensamos que os procedimentos autocalmantes recobrem habitualmente as angústias automáticas, invadindo perigosamente o Eu em razão da falha/insuficiência, em seu seio, de sistemas aptos a realizar a ligação da excitação pela via da elaboração mental. Podemos avançar na hipótese dizendo que os procedimentos autocalmantes do Eu estão para a angústia automática assim como os sintomas neuróticos estão para a angústia de castração (Smadja, 1993).

Esses funcionamentos psíquicos são marcados pela má qualidade do funcionamento pré-consciente dos pacientes – ou seja, por um desequilíbrio entre os processos primários e secundários no seio do psiquismo, constatação que nos remete à noção de estado traumático, entidade clínica que parece resumir da maneira mais apropriada a conjugação dos fenômenos dos quais havíamos falado. Para Michel Fain (citado por Smadja e Szewec, 1993), o estado traumático deve ser entendido como uma situação caracterizada pela perda de um objeto narcisicamente investido e que confronta o sujeito a uma castração brutal, sendo mergulhado em afetos de agonia e em diversas manifestações de descarga que, provável e possivelmente, conterão acidentes somáticos. O funcionamento mental se caracteriza pela *sideração psíquica*, momentânea ou crônica, o que coloca o sujeito em estado de sofrida desorganização temporal. Enquanto durar o estado traumático, a repetitibilidade é a regra e o sujeito fica condenado a dar voltas e mais voltas infinitas, fadado a repetir as atividades motoras às quais o Eu recorreu sem obter qualquer satisfação. Embora se traduza em uma falha de ligação do excesso de excitações pelos processos secundários do Eu, essa repetição conserva também uma importante função de domínio dessas mesmas excitações.

Podemos pensar, a partir das contribuições de Michel Fain, Smadja e Szewec, que acalmar-se é desempenhar, simultaneamente, a mãe e a criança diante de si mesmo. Diante de falha ou insuficiência da fantasia de uma mãe calmante, o procedimento autocalmante aparece como uma cura de si mesmo. Na falta de uma ligação psíquica, buscando o estabelecimento de uma conexão a qualquer custo, a partir de um apelo ao registro da percepção e da motricidade como tentativa de restabelecimento de um equilíbrio entre os aspectos pulsionais eróticos e os aspectos mortais. Quando dominam o espaço do funcionamento psíquico, os procedimentos autocalmantes expressam a marca de uma desfusão pulsional e da "cultura pura da pulsão de morte". De acordo com Szewec (1993), trata-se, portanto, de encontrar fisicamente, corporeamente, na realidade material e concreta e

com a ajuda da percepção e da motricidade, o berço materno, que não deu origem a uma introjeção psíquica de qualidade suficiente.

Como um recurso que faz parte da economia psicossomática de todos nós, os procedimentos autocalmantes são encontrados, em linhas gerais, na necessidade dos sujeitos de realizar uma atividade repetitiva. A atividade motora torna-se urgente e necessária para descarregar um excesso pulsional que não encontrou escoamento de outra forma. Apesar de estar presente na psicopatologia da vida cotidiana, a atividade motora varia então não apenas quantitativa, mas também qualitativamente de um sujeito para o outro. Podem contribuir para que o sujeito pense, liberando-o para tanto ou, em via contrária, inibir o pensamento, impedindo-o. Os procedimentos autocalmantes podem acontecer, por exemplo, por meio dos esportes, como caminhada ou remo, mas também podem estar presentes ao se tocar um instrumento musical ou, ainda, na atividade da dança.

Tais comportamentos criam um círculo vicioso no qual a necessidade urgente de diminuir o nível de excitação acaba, de certa forma, promovendo ações que a incrementam, exigindo novo comportamento que a reduza e assim por diante. Assim, os procedimentos autocalmantes assemelham-se às condutas adictivas (VOLICH, 2010).

A memória corporal elucidada por Ferenczi parece ter estreita relação com os procedimentos autocalmantes, uma vez que estes falam do *infantil*, do *arcaico* ou, ainda, da dimensão *atual* que remonta ao primordial. Como apresentado acima, esta memória corporal e os apelos arcaicos de que o Eu lança mão diante do excesso pulsional estão na base de todo e qualquer funcionamento psíquico. Freud, em “O Ego e o Id” (1923) já salientava que o Eu é, antes de tudo, um Eu corporal. A instância egóica, dessa forma, cria-se a partir dos estímulos corporais sentidos como prazer e desprazer pelo aparelho psíquico. Como o *infantil* acompanha-nos por toda a vida, os procedimentos autocalmantes têm alcance geral e podem ser encontrados em toda e qualquer economia psicossomática e, conseqüentemente, em todos os modos de vida.

Constatamos a existência desse aquém da representação basal, pois a motricidade aparece como um registro de base para a formação do psiquismo e prossegue, ao longo do crescimento do animal humano, como meio para facilitação do pensamento – ou, poderíamos dizer, palco para o nascimento de uma elaboração. Contudo, como já apontado acima, em alguns casos os procedimentos autocalmantes se dão *compulsivamente* e, aqui, estamos diante de comportamentos que obstruem o pensar, que impedem a elaboração.

Parece-nos que, hoje, há um incremento de subjetividades que expressam este círculo vicioso que impede o pensar. As patologias da atualidade nos falam justamente de situações clínicas nas quais, diante de uma incapacidade de elaboração psíquica por parte do Eu do sujeito, testemunhamos um predomínio das saídas arcaicas, que apelam para o registro do corpo e do ato. No domínio do *aquém* da representação, a tentativa de saída desse círculo vicioso acontece por meio da repetição e, primordialmente, através do acionamento do corpo, convocando-o como lugar de descarga. O irrepresentável que está em jogo aqui nos remete, então, ao predomínio da pulsão de morte e à consequente atuação da compulsão à repetição.

No entanto, quando observamos as manifestações artísticas, constatamos *estranhamente* estar diante de algo da ordem de um irrepresentável, de um inominável, de uma obra que não cabe nas divisas da representação e da elaboração. Parece-nos que as manifestações artísticas possuem também uma relação intrínseca com o *atual* ou, ainda, com a dimensão de um excesso, mas que, por alguma razão, parece ter desaguado de uma maneira distinta a partir da produção criativa da obra de arte. Será que, em contrapartida ao *aquém* da representação, poderíamos falar de um *além* da representação que estaria em jogo na arte? Qual seria o estatuto do *irrepresentável* presente na arte?

Adiante, lançaremos mão desses questionamentos como motor de investigação para pensar o irrepresentável que está em jogo na manifestação artística e, especificamente, escolhemos trabalhar a expressão artística da dança pela concretude e fascinação que o corpo carrega nesta: um corpo que, diante de um *atual*, encontra uma outra saída; diferentemente do corpo que é convocado e *grita* – como vemos nas patologias atuais –, a figura que nos norteia neste contraponto é a figura de um corpo potente, vigoroso e em movimento. Este movimento, no entanto, mostra-se radicalmente diferente da ação repetitiva dos comportamentos *viciosos*, uma vez que o movimento na dança não se limita a uma repetição motora, expandindo-se e tornando-se uma obra. Portanto, na dança, vemo-nos diante de um movimento *criador*. Poderíamos pensar a dança como um procedimento autocalmante “bem-sucedido” no qual a repetição motora inaugura vias possíveis para a elaboração? No que a figura do *dançar* se diferencia da figura do *grito*?

### III

## UM CORPO QUE DANÇA

De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro.

*Fernando Sabino*

Entre a aventura do corpo dançante que cria seu lugar e o corpo sofredor que *grita*, as ressonâncias são fortes o suficiente para serem interpretadas. A dança é a arte do corpo em movimento, mas é evidente que os movimentos corporais não se restringem ao domínio desta. No meio social, cada pessoa se localiza e se muda de lugar, demarcando “localizações para si” ou, como dizemos, fazendo investimentos de toda ordem (afetivos, monetários, de poder): sempre investimentos corporais (SIBONY, 1995).

No registro do corpo que grita, objeto do capítulo anterior, constatamos uma grande dificuldade subjetiva do sujeito de fazer um movimento diferencial, de *se déplacer*, retirando-se da repetição compulsiva para ocupar um espaço outro e, com esse, encontrar um novo modo de ser. O solo deste *corpo que grita* parece extremamente infértil, tão infértil que o sujeito sente que não possui qualquer espaço para se mexer e se transformar e o seu corpo passa a ser o lugar de expressão por excelência do traumático, de um psiquismo sem deslizamento possível, afogado em uma presentificação constante.

Um corpo que dança, por outro lado, carrega e emprega uma potência de alterar ritmos, modos de (se) sentir e perceber (n)o mundo, mudando os seus registros de referências. Ao mesmo tempo, a dança exige um extremo grau de esforço e dedicação, o que nos remete a pensar na incontornável dimensão da repetição contida na experiência do bailarino. No entanto, dançar não se limita a repetir movimentos, formatando e “adestrando” o corpo para imitar e reproduzir um movimento passado. Ao contrário, o corpo que dança é um corpo que faz um *algo a mais*, algo inédito a partir de sua capacidade de simplesmente repetir, indo *além* da mesma.

Neste capítulo, nos debruçamos no estudo deste corpo que se aventura a desenhar novos gestos e ritmos. Partindo do entendimento de que ao falar de dança, também falamos

da vida, a nossa busca não é a de psicanalisar a dança, mas sim a de pensar a dança como um paradigma para a saída de uma revivência incessantemente repetitiva a partir da criação de novos modos de existência. Neste sentido, concordamos com a coreógrafa Pina Bausch em sua compreensão de que dançar “trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida; e, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas talvez possa se tornar arte<sup>7</sup>”.

### **III.1 – Dança autocalmante?**

No capítulo anterior, vimos que os procedimentos autocalmantes estão presentes na economia psicossomática de todos e de suas formas de estar no mundo, podendo contribuir para a liberação da disponibilidade de pensar e elaborar ou, quando tomam um espaço exorbitante na economia psicossomática, inibir o pensamento, impedindo-o e expressando a dificuldade extrema do psiquismo de dominar as excitações.

Tendo em vista que a motricidade está na base para a formação do psiquismo e, ao longo da vida, prossegue como meio para a facilitação do pensamento, poderíamos pensar a dança como um procedimento autocalmante “bem-sucedido” que, a partir da repetição motora de exercícios e passos, acalma o sujeito e contribui para a liberação da capacidade de elaborar. A prática da dança de forma cotidiana, assim como a prática de esportes, pode estar a serviço, então, de um escoamento dos excessos que inundam o psiquismo e, assim, liberar o caminho para a atividade representacional.

A dança exige grande dedicação, um trabalho árduo de incontáveis aulas e ensaios para que o corpo do bailarino torne-se ferramenta de criação artística. Sendo exercício e prática repetitiva, pode de fato ser incluída no hall dos procedimentos autocalmantes, mas parece-nos excessivamente limitante resumir a dança como arte do movimento a uma forma bem-sucedida de procedimento autocalmante que libera a disponibilidade do pensar. A busca da arte da dança não é meramente um alívio ou uma calmaria. Além disso, embora possa contribuir para a disponibilidade do pensar, a dança como expressão artística *sabe* bem que “o pensado é somente uma parte do vivido. Não o que foi vivido, mas o que se pensou enquanto se vivia e que é, ele mesmo, vivência, essa película fina que conseguimos apreender do que nos acontece” (TIBURI & ROCHA, 2012, p. 21). A dança explora também outras

---

<sup>7</sup> Esta frase foi retirada de seu discurso proferido na ocasião do recebimento do título de doutora "honoris causa" da Universidade de Bolonha (Itália).

partes do vivido e não é feita apenas de memória representacional, podendo ser enunciada também como criação de memória (Id., *ibid.*, p. 123). Isto é, ela não apenas recupera um passado perdido, mas cria um presente.

O dançarino, esse sujeito que precisa do ato de dançar e o pesquisa sistematicamente, torna-se autor e, conseqüentemente, carrega toda uma dimensão da vida que se refere não apenas a uma experiência pessoal que lhe é de grande importância, mas também a uma nova realidade, compartilhada com espectadores, outros bailarinos e todos aqueles a quem a sua arte “encanta”. O dançarino não é, assim, mero reproduzidor de passos sequenciados em uma coreografia: a técnica o leva além dela mesma. Os ensaios repetitivos e a disciplina necessária no domínio da dança são, de fato, uma constante para o bailarino, porém sua importância é operacional, funcionando como um trampolim: o bailarino faz uso de rígida disciplina necessária para incorporar a técnica e, com ela, construir o efeito estético de sua arte *enquanto* dança.

Segundo a psicanalista Daniella Angueli, já na Grécia Antiga, Platão declarara que os movimentos mais conducentes à terapia do corpo eram os realizados “dentro e através do próprio corpo” e o seu mestre Sócrates enxergava na dança a excelência do movimento e relacionou-a ao movimento intelectual e universal (ANGUELI, 2012).

No entanto, para esta autora, a dança é muito mais do que uma terapia corporal, provocando mudanças nos equilíbrios psíquicos. De acordo com a autora, o dançarino, por meio de seu ato, reconstrói o universo para que ele possa viver ali novamente (Id., *ibid.*). O mundo atual não comporta para ele uma existência possível e o seu corpo urge por existir, urge por *ir além*: além da sobrevivência biológica, além de seus limites físicos, além da sua capacidade representativa. O bailarino não busca apenas um alívio; ele se esforça com afinco porque buscaria inconscientemente manter um equilíbrio que lhe permita viver. No entanto, sabemos que o equilíbrio é sempre fugidio, quer estejamos nos referindo ao equilíbrio psíquico ou ao do corpo físico. E, como tudo o que é espetáculo, a dança é uma criação fugidia, talvez até de um modo mais intenso do que as demais, porque essencialmente passa pelo corpo e, portanto, requer a colocação em ação de uma intensa e constante repetição física. Entretanto, a repetição na dança possui, segundo Angueli, uma singularidade e se diferencia da repetição motora própria dos procedimentos autocalmantes. Em suas palavras,

Para além do retorno do recalcado que tal repetição representaria, a dança visa ao mesmo tempo o além dos prazeres e desprazeres ligados às origens da existência. O bailarino, tanto para o seu público como para si próprio, pretende realizar uma esperança secreta: descobrir, no espaço-tempo, uma

passagem para novas formas, se lançar no turbilhão de outras velocidades interiores e ter sucesso em fundir-se com a música ou com o som que a acompanha, de uma maneira tão nova, tão inaugural que o espetáculo e a experiência nos transportam para tempos desconhecidos, tempos inéditos. Se ele consegue nos transportar para essa nova dimensão através de sua dança, ele mesmo se convence da existência dessa dimensão. Porque, quando mais de dois sujeitos acreditam em algo, sua fé traz algo novo para o mundo, é uma fé criadora (ANGUELI, 2012, tradução nossa).

Neste sentido, o bailarino parece conseguir incorporar algo além das possibilidades do homem comum. E se ele, por meio de seus materiais carnais, consegue fazê-lo, o que podemos pensar e conhecer da força de seu corpo? Sabemos que independentemente da intensidade dessa força, a finitude se impõe suprimindo a potência do corpo: nem o homem comum nem o bailarino superam a morte. Mas o que o bailarino incorpora que vai além das nossas possibilidades? Para Angueli, a dança nos abre espaço para pensarmos o corpo em uma outra perspectiva: do desconhecido, da surpresa, do sonho, encantados que somos por um movimento de fora da natureza, que promete ultrapassagens e destila a esperança, esse estrangeiro nômade de nossa história arcaica. Conforme Pierre Michaut, além de exprimir emoções, sentimentos, movimentos da alma e do pensamento, a dança também permite abrir os domínios do sonho e do irreal (MICHAUT, 1971, p. 8).

Assim sendo, a dança produz efeitos psíquicos para além do alívio e da descarga, construindo novas modulações subjetivas, novos modos de se colocar no mundo, os quais, poderíamos dizer, no francês, se *déplacent*: movem-se; deslocam-se; isto é, desviam-se de seu lugar estagnado e cativo. Lugar cativo, como sabemos, consiste no lugar do cativo, do cárcere, ideia que nos remete aos conceitos psicanalíticos de trauma e compulsão à repetição, os quais foram trabalhados no capítulo anterior, associados ao apelo do Eu ao registro do corpo.

Ora, a dança materializa-se *pelo corpo* como a arte do movimento e denota um uso do corpo que, mediante o gesto dançado, esquia-se da repetição imperativa e mandatória que subjuga e encarcera o Eu na revivência de sua posição de passividade radical diante da cena traumática. A dança inaugura um espaço que não existia antes, mas um espaço paradoxal, pois se trata de um espaço *em movimento* e não de um lugar-recinto, fechado. Adiante, veremos com José Gil que o espaço criado pelo gesto dançante é, simultaneamente, o espaço do corpo.

Mas o que é a dança? E de que dança estamos falando? A seguir, nos dedicaremos a apresentar um breve panorama da história da dança com o intuito de conhecer melhor as diversas formas de dança, bem como diferentes compreensões sobre o sentido e a expressão dessas formas dançadas, por parte de teóricos da área.

### **III.2 – Um panorama da história da dança**

Sendo o homem um ser gregário, é própria da experiência humana a busca por formas de se expressar e se comunicar. Antes mesmo de pronunciar as primeiras palavras, o homem fazia sons e gestos para expressar ideias e emoções. Conforme Eliana Caminada (1999, p. 21), “a linguagem gestual mimética é a mais antiga forma de comunicação do ser humano, presente há milhares de anos em suas primeiras manifestações”.

De acordo com Iris Bertoni (1992), a dança surge como primeira manifestação do homem, funcionando como o elo com a estruturação dinâmica e gradual das outras possibilidades de expressão, tais como a música, a fala articulada e a expressão gráfica. Nesta linha de pensamento, a autora mostra que “a dança pode ser tida como o elemento responsável pela sociabilidade do homem” (Id., *ibid.*, p. 7-9). Destarte, traçar um panorama da história da dança não é tarefa simples. A esse respeito, Pina Bausch declara que:

A história do teatro pode ser traçada desde o início da civilização europeia... Ele tem sempre sido parte de, e protegida por, uma cultura baseada na linguagem verbal; uma cultura que por muito tempo estava convencida de que tudo, ou quase tudo, poderia ser dito com palavras. A história da dança é muito mais difícil de se juntar, devido ao fato de que dança não pode ser gravada na escrita. [...] [Hoje] há ainda a tendência de se considerar atores como os intelectuais do palco, e dançarinos como seres espontâneos capazes de entrar em contato com as forças escondidas do universo. Nossas mentes ainda se apegam à ideia de que dentro de cada homem há uma divisão entre mente e corpo... (BAUSCH, *apud* FERNANDES, 2007, p. 27).

A dança, desde os primórdios da civilização, demarca momentos significativos da civilização e dos meios expressivos do ser humano. De acordo com os registros historiográficos, inicialmente, em sua forma mais elementar, a dança se dava a partir de gestos que imitavam as forças da natureza, as quais eram tidas como mais poderosas do que os homens. Acredita-se que, com esta prática, o homem pensava tomar posse desses poderes (TRAVI, 2011, p. 13). As suas primeiras manifestações datam do período paleolítico, com as danças circulares sem contato. Desde então, os humanos dançaram para homenagear a natureza, agradecer aos deuses, festejar a colheita, comemorar a caça bem-sucedida, etc., de

modo que a dança passou a ter inúmeros significados e motivações. A título de exemplo, surgiram as danças lunares, as danças fúnebres, as danças com máscaras, as danças religiosas, as danças de iniciação, as danças guerreiras, entre outras (TRAVI, 2011, p. 13). O que todas as danças possuem em comum, independentemente do tipo e da época, é que elas nascem da necessidade de expressão, de comunicação, seja de algo consciente ou inconsciente.

Por desviar-se do foco desta pesquisa, é importante ressaltar que não percorreremos o trabalho de cada coreógrafo ou teórico envolvido na história da dança. Contudo, mencionaremos a seguir alguns nomes que julgamos importantes para delinear o panorama proposto, buscando esclarecer e fundamentar este estudo. A escolha destes nomes não tem a intenção, no entanto, de atribuir maior valor a estes em prejuízo dos demais personagens importantes dentro da história da dança.

Para Denise Siqueira, a dança pode ser definida como “um sistema simbólico composto de gestos e movimentos culturalmente construídos que faz parte da vida das sociedades desde os tempos arcaicos” (2006, p. 93). Não obstante, foi apenas na época da Renascença italiana que a dança saiu do registro ritualístico das danças primitivas e milenares e, sendo apreciada pela nobreza, adquiriu aspecto social e passou por enorme avanço, tornando-se mais complexa e adquirindo caráter teatral.

É neste momento que nasce o balé, gênero que, desde o seu início, fora apoiado em estudos específicos que transformaram a dança, que passou de uma prática improvisada e lúdica a uma forma mais disciplinada e técnica, com um conjunto de ritmos e passos. O balé surge na Itália no século XV e se propaga na França no século seguinte, mas é só no século XVII que o balé chega ao seu auge, com o rei francês Luís XIV. Neste ponto, tendo passado dos salões para o teatro e adquirido vocabulário e treinamentos específicos, o balé tornou-se uma profissão. A partir daí, inúmeros bailarinos contribuíram para o crescimento do balé, enriquecendo o seu conjunto de técnicas com passos, coreografias, nomenclaturas, etc.

No fim do século XIX, o balé começa a sofrer uma queda em sua popularidade e, pouco tempo depois, no início do século seguinte, surge a Dança Moderna, cujos principais representantes foram a norte-americana Isadora Duncan e o húngaro Rudolf Laban, considerado o maior teórico da dança de seu século. De acordo com Maria Tereza Travi (2011, p. 15), a negação da dança clássica se dá em meio às buscas de artistas de diversas áreas de encontrarem novas formas de expressão diante da ampla comoção causada pela Primeira Guerra Mundial e pela Crise de 1929 em Nova York. Buscando exprimir em suas obras o sofrimento e o caos, bem como os esforços para superar tanta tragédia, na dança essa

manifestação deu-se com Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, entre outros coreógrafos que trabalhavam em busca de novas significações e linguagens. De acordo com Roger Garaudy (1980, p. 136), a dança moderna como gênero se criou a partir da ampla rejeição da aparente indiferença da dança clássica pelas paixões profundas e pela história; seus coreógrafos e pensadores reprovavam e criticavam o código imutável dos movimentos do balé e consideravam que estes haviam transformado a dança em uma língua morta.

Com esse objetivo, a dança moderna buscou expressão através de novos métodos e movimentos capazes de exprimir as angústias de sua época. Pés descalços, figurinos largos, cabelos soltos, torções do tronco, inspiração e expiração marcadas tornaram-se marcas registradas da mesma. Isadora Duncan chegou a se denominar inimiga do balé, acreditando ser a verdadeira dança aquela que leva à liberdade (TRAVI, 2011, p. 15).

A dança moderna representou um marco na história da dança, visto que fora o primeiro momento de ruptura com uma forma de dança estabelecida e reconhecida socialmente, abrindo espaço para muitas outras maneiras de entender a dança e, conseqüentemente, outros modos de construção do corpo dançante. Segundo Carla Lima, “com a dança moderna, foi o modelo do conhecimento do corpo que mudou: nem objeto físico nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixe de forças” (2008, p. 89).

A dança moderna buscou rejeitar o balé e todo o material contido em seu conjunto de técnicas e movimentos, buscando o contrário de tudo aquilo. Na segunda metade do século XX, alguns coreógrafos começaram a olhar de outro modo para aqueles elementos descartados, trabalhando para reaproveitá-los misturando-os com novas técnicas e experimentando esses elementos de forma diferente. Para Roger Garaudy, “a dança, como todas as artes, é uma tentativa de resposta às questões colocadas por uma época” (1980, p. 136).

No período do entreguerras, surge a dança-teatro alemã engajada no movimento expressionista, sendo esta uma das especificidades dentro da diversidade deste movimento de vanguarda, que dará origem ao aparecimento da dança pós-moderna (TRAVI, 2011, p. 19). A dança-teatro alemã nasce nos anos 20 e 30 com base nos trabalhos de Laban, bem como no de seus discípulos Wigman e Jooss.

Laban considerava o dançarino um ser que pensava, sentia e fazia. Para ele, a dança deveria ser experienciada e entendida, sentida e percebida pelo indivíduo como um ser completo. Tendo isto em vista, o coreógrafo criou um sistema de movimento, unindo o rigor da observação e notação (*Laban Notation*) com a necessidade expressiva das ações. Assim,

trabalhava com a improvisação e seus alunos, muitas vezes, dançavam sem música, recitavam poemas, usavam a voz, recorrendo a movimentos cotidianos ou abstratos. Nomeou o seu método de trabalho de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra) e contribuiu para um novo entendimento de corporeidade em dança, pensando-a pautada em um corpo cênico (Loc. cit.).

Conforme Garaudy, com a Segunda Guerra Mundial, frente ao novo desmoronamento dos valores, surge um questionamento fundamental da dança moderna, que se radicaliza durante os anos 50 e 60 (1980, p. 136). Neste movimento, a partir dos anos 50, surge a dança contemporânea anunciando o surgimento de uma nova linguagem e de um novo conceito de corpo dançante, apoiados na crescente contaminação da dança por outras esferas da arte. Nesta expressão dançante, os limites impostos por convenções e métodos fechados na dança são esgarçados. Como resultado de apropriações de outras linguagens, outras formas de arte, a dança contemporânea surge sem ter compromisso com regras ou métodos específicos. Conforme Travi (2011, p. 17), “as fronteiras entre linguagens são abandonadas e a criação anteriormente tão fixa em princípios bem definidos abre-se para uma enorme multiplicidade de experiências, em que inclusive não há a negação de correntes anteriores; mas, sim, releituras, adaptações, reaproveitamentos”.

No século XX, a dança foi de um extremo a outro, saindo do engessamento estético e técnico em direção a uma radical liberdade estética da dança em si e dos corpos que dançam. Soma-se a isto a quebra da ideia de que o corpo dançante é obrigado a atender padrões físicos pré-estabelecidos, considerados ideais para a dança. A ideia de democratização tomou conta do cenário contemporâneo da dança de tal maneira – todos podiam dançar e de qualquer forma – que, por vezes, se perdia de vista qualquer tipo de critério de avaliação do desempenho dos dançarinos; ou seja, não havia uma *performance* “melhor” do que a outra, pois tudo era válido e aceitável.

Não há mais biotipo ou forma física específica como modelo pré-estabelecido: o corpo dançante pode ser obeso ou cheios de curvas: aqui, o importante passou a ser a expressão, a liberdade de exprimir emoções e anseios através da dança, de forma que todos os corpos eram não só possíveis para a dança, como bem-vindos.

Muitas são as escolas e as teorias da dança. Muito mais do que um conjunto de movimentos físicos, dança é gesto, linguagem corporal, expressão artística, manifestação social. Mais do que pôr o corpo humano em movimento, a dança é o próprio movimento que nasce do corpo. Desde seu nascimento, “a dança é corporeidade, movimento, expressão, canto, música, poesia e, portanto, também forma de culto, manifestação social e religiosa,

forma artística e comunicação universal. Por isso, a dança, quando entendida como expressão radical do ser humano, devolve-nos os sentidos da presença humana no mundo, nas relações com os outros e com as coisas” (PAVIANI, 2011, p. 2).

### III.3 – O gesto dançado

No coração do vazio, assim como no coração do homem, há fogos que queimam.

*Yves Klein*

Diante de tantas formas e teorias de dança, o filósofo José Gil, em seu livro “Movimento Total”, se propõe a responder a seguinte pergunta: O que distingue o gesto dançado do gesto comum? Segundo o autor, enquanto no gesto comum uma parte do corpo entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocção ao corpo, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o corpo. O braço, por exemplo, segue o movimento interior e, assim, movimenta-se no espaço. Trata-se de um “movimento ritmado que “transporta” o corpo, esse mesmo corpo que é o seu suporte” (GIL, 2001, p. 14). Para Laban, o movimento é dançado quando “a ação exterior é subordinada ao sentimento interior” (LABAN, 1978, p. 3).

Ainda segundo Laban, o movimento dançado nunca se esgota, uma vez que cada gesto se prolonga para além de si próprio em uma continuidade, de forma que um movimento chega a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e posições. Nas palavras de Gil, “eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito (...). Contrariamente ao ator de teatro cujos gestos e palavras reconstroem o espaço e o mundo, o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o ao infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado” (GIL, 2001, p. 14-15).

O bailarino está consciente do espaço circundante, mas neste os seus gestos introduzem o infinito. Porém, o que Gil quer dizer com o conceito de infinito? Trata-se de um infinito atual, não indicado ou representado, mas produzido em um espaço limitado. Mary Wigman exprime isto com as seguintes palavras:

[...] é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos,

como a própria respiração. (WINGMAN, 1986, p. 16, citado por GIL, 2001, p. 15).

O movimento dançado é infinito em todos os seus momentos: um gesto chama outro gesto e a dança continua para além do seu fim e se abre para aquém do seu começo. Gil, então, coloca-se a seguinte pergunta: mas como começa então um movimento dançado? Gil recorre a um dos conceitos principais da teoria do movimento de Laban para ajudá-lo a diferenciar o gesto comum do gesto dançado: o conceito de esforço.

Em Laban, o estudo sobre o “esforço” é fruto de extenso processo de observação do movimento humano. Desde o início de sua trajetória profissional, este coreógrafo se interessou imensamente pela movimentação humana de forma ampla, dedicando-se a estudar os movimentos cotidianos do homem, bem como a diversidade cultural apresentada nas danças populares. Assim, empenhou-se em pesquisar tanto o impacto da modernidade, da revolução industrial e do crescimento dos grandes centros urbanos, alterando a experiência do gesto, do corpo e do espaço, quanto a capacidade da dança de promover um reencontro com a espontaneidade e a expressividade dos corpos. Através do estudo das qualidades expressivas corporais, Laban buscava, por meio desse conhecimento, contribuir na educação de crianças e jovens e na preparação profissional de atores e bailarinos.

O estudo de Laban (1978) sobre o movimento com base no esforço leva em consideração modalidades básicas do movimento: peso, tempo, espaço e fluência. Para o autor, o movimento humano é sempre constituído desses mesmos elementos, seja na arte, no trabalho ou na vida cotidiana. Laban baseia-se em movimentos simples e cotidianos, como a respiração, o esticar-se, o repouso e o levantar-se, isto é, movimentos que fazemos de maneira automática, mas nos quais podemos nos focar e realizar um trabalho de percepção dos mesmos, tomando consciência e domínio, especialmente no caso de profissionais que fazem uso do corpo para expressar seus sentimentos interiores. Neste sentido, diz Laban:

Enquanto que os movimentos dos animais são instintivos e basicamente realizados em resposta à estimulação exterior, os do homem encontram-se caracterizados por qualidades humanas; por intermédio deles o homem se expressa e comunica algo de seu interior. Tem ele a faculdade de tomar consciência dos padrões que seus impulsos criam e de aprender a desenvolvê-los, remodelá-los e usá-los (LABAN, 1978, p. 112).

Na nomenclatura de Laban, esforço não é simplesmente estar fazendo força, pois o movimento não é meramente mecânico ou físico. Antes mesmo do movimento visível aos olhos, há um esforço se dando “dentro” do corpo, com emoções, sensações e pensamentos

que imprimem qualidades ao movimento exterior. Uma ação qualquer (como correr, andar, pular, alongar-se, etc.) é sempre acompanhada de um esforço concomitante. Pelo conceito de esforço, Laban propõe que há um impulso interior na origem de todo movimento, associando esforço ao gasto de energia que todo movimento realiza. A cada vez, então, a ação se dá de uma maneira ou de outra, uma vez que o esforço correlato a ela (as sensações, emoções e pensamentos daquele momento) pode ser diferente a cada momento. De forma concisa, o que Laban está dizendo é que a depender de nosso esforço interno, há inúmeros modos de andar, por exemplo.

Assim, segundo o autor, o trabalho do bailarino é o de “apresentar pensamentos, sentimentos/sensações e experiências, de modo conciso, através de ações corporais” (LABAN, 1978, p. 112), devendo não somente dominar os padrões corporais, como também compreender seus significados. Com isso, o bailarino enriquece a imaginação e aprimora a sua expressão. A dança entra em cena em sua teoria sendo pensada como o que acontece quando o homem, através do movimento, em suas qualidades de peso (pesado/leve), fluência (livre/contida), tempo (lento/rápido) e espaço (rígido/flexível) cria linhas compondo novas paisagens (BORGES, 2009, p. 140). O ritmo não só relaciona-se ao tempo e à percepção, mas também ao domínio da multiplicidade que habita um corpo que se move.

O esforço teorizado por Laban contém em si qualidades (conforme dito acima: peso, tempo, espaço e fluência) que variam em quantidade e intensidade, de forma que, traçado o quadro das combinações possíveis, obtêm-se os diversos tipos de movimentos dançados. Trata-se de combinações do esforço que dão, de fato, a forma do movimento. Ora, Laban entende que o esforço, contido em todas as formas de movimento humano, encerra já em si a forma do movimento que desenvolverá, esboçando em si mesmo o movimento que irá se desdobrar; ou seja, o esforço apresenta o movimento antes de o movimento ocorrer.

A partir deste conceito, Gil retoma o questionamento do que diferencia o movimento na dança dos demais movimentos. Como inventa o bailarino esta configuração específica do esforço que combina as qualidades pontuadas por Laban? A partir de que momento o gesto dançado se inicia, dado que, de certo ponto de vista, ele já está por inteiro no esforço anterior a ele? Para Gil, esta é uma questão de escala de percepção: o repouso oferece-se numa macrop percepção, enquanto a microp percepção não encontra senão movimento.

Gil defende que o gesto dançado relaciona-se com aquilo que o coreógrafo Merce Cunningham chamava de “o silêncio” ou, ainda, com aquilo que os pintores chineses de formação taoísta chamavam “o vazio”. Para estes últimos, o vazio é o que dá a ver a forma.

Primeiramente, há o Vazio Mediano, que destaca o espaço contido entre as formas, as cores e a superfície, como, por exemplo, os brancos nos poros dos quadros onde nenhuma coloração fora posta pelo pintor ou o oco visível de uma cerâmica. No entanto, Gil fala ainda de um outro vazio, o qual chama de o “Grande Vazio” ou vazio primordial, “um vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas – e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe” (GIL, 2001, p. 17). Este Grande Vazio habita uma cerâmica já não meramente como o espaço oco limitado pela cerâmica, “mas suportando-o por inteiro, atravessando-o, envolvendo-o e apresentando-o. Engendra a energia e liga-se ao infinito” (Id., *ibid.*).

Para Cunningham, o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo, suspendendo de seu corpo todo o movimento concreto e sensorial com o intuito de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, o qual está na nascente da mais ampla criação de formas. Enuncia Gil (2001) que apenas o silêncio ou o vazio “permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia a escorrer-se nos fluxos corporais” (GIL, 2001, p. 17). Não há, pois, fonte do movimento dançante senão o próprio silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, o Grande Vazio.

Haveria, assim, um esforço para se alcançar determinada sequência de movimento e este abarca em si a forma por vir; porém, quando esta se desenvolve, já não há esforço no sentido próprio do termo, nem resistência do corpo ao movimento que flui. O movimento dançado nasce do ponto zero do esforço, quando o movimento comum cessa e, com ele, o esforço desaparece e, deste ponto, surge um outro movimento que corre sem entraves, sem barreiras. Aqui, o bailarino obteve o equilíbrio que precisava para dançar, isto é: para ser transportado pelo movimento. Conforme Gil (2001), uma vez conquistado o ponto de equilíbrio, o bailarino está no seu corpo “como um peixe na água ou um pássaro no ar” (p. 19) e desliza no espaço sem a fricção do peso. O peso deixou de ser obstáculo e passa a funcionar como fator de estabilidade de um sistema instável, fator que permite ao bailarino orientar seu corpo sem perder o equilíbrio.

A tarefa de chegar a este ponto zero do esforço e dançar, no entanto, não é tão simples, pois o espaço do bailarino não é aqui dado, num “meio” como o ar para o pássaro e a água ao peixe. O seu espaço não é o espaço objetivo, mas o espaço do corpo, o qual deve ser criado: um meio onde o seu corpo se extravasa continuamente, perdendo o seu peso. Para Gil (2001), o bailarino não dança nem em um espaço objetivo exterior a si nem em seu espaço subjetivo interior e o indício disso é a sensação do bailarino, que vive a ausência de peso, a

facilidade da dança que flui em seu corpo simultaneamente “como propriedades de um móbil no espaço e como se os experimentasse no interior do seu corpo, como se a sua textura se tivesse tornado espaço. O espaço do corpo é o corpo tornado espaço” (p. 19) ou, ainda, “a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (Id., *ibid.*, p. 58). Assim, o espaço do corpo prolonga os limites do corpo próprio para além de seus contornos visíveis e, em comparação com o habitual tato da pele, trata-se de um espaço intensificado que nasce do investimento afetivo do corpo. Normalmente, ele é descrito como uma experiência vivida do bailarino que se sente crescer e avançar dentro de uma espécie de invólucro que *suporta* o movimento, aumentando a fluência do mesmo. Resultado de algo como uma reversão do espaço interno em direção ao exterior, ele transforma o espaço objetivo dando-lhe uma textura correlata à do espaço interno. Dessa forma, “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)” (Id., *ibid.*, p. 59).

É assim que o peso transforma-se em impulso ou força de movimento. Dessa forma, o fim do bailarino é vencer o seu peso, tirar o peso do corpo como obstáculo à dança conservando ao mesmo tempo a sua ligação à terra e transformando o peso em pura gravidade. “Apoia-se no primeiro para tomar o impulso necessário, resultando a segunda da transformação do peso em energia” (GIL, 2001, p. 21). Não se trata mais de um peso real, como se o bailarino já não pesasse o seu peso verdadeiro, mas alguma coisa como um peso fictício ou virtual que depende da energia desenvolvida e consumida. Decerto, o peso nunca é todo transformado em energia gravitacional, mas o movimento da dança tende infinitamente para a energia pura, para a pura gravidade.

O peso virtual nunca é efetivamente alcançado, uma vez que o bailarino cairá sempre, ainda que caia dançando. Cairá tanto pelo efeito da gravidade quanto pelo efeito de seu peso, jogando sempre com estes dois vetores, “fazendo constantemente do 'resto' do peso real que remanesce do processo o ponto de partida do impulso do movimento seguinte. Toma o impulso negando esse resto” (Id., *ibid.*, p. 22). Para o bailarino, é como se houvesse permanentemente dois corpos consigo: um que o puxa para baixo e cujo peso deve vencer, pois entrava o movimento, e outro que visa a ausência de peso.

Para Gil (2001), o corpo não forma um sistema exterior à consciência. É preciso que o corpo dance com sintonia, com troca, com paixão e com sensação: isto é, com *presença*. Sem concentração, o bailarino não chegará a equilibrar o corpo e o desaparecimento da consciência destrói a estabilidade, afinal não se pode dormir de pé. No entanto, “o bailarino

não se limita a conservar o equilíbrio comum, ele procura um equilíbrio no desequilíbrio; tem de começar por produzir a instabilidade do sistema-corpo, levá-lo para além das suas possibilidades naturais (ou comuns) de estabilização a fim de construir um equilíbrio superior, não estático” (Id., *ibid.*, p. 24).

Enquanto o homem comum tenta, em qualquer postura, regressar à situação estática de pé, sua posição de equilíbrio, seu centro, o bailarino toma como ponto de partida o desequilíbrio e mantém-se nele, criando uma multiplicidade que povoa os seus gestos proporcionando-lhes uma estranha consistência. Assim, explica Gil no que consiste a arte do bailarino:

A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles (GIL, 2001, p. 26-27).

Sempre em busca da instabilidade, o movimento do bailarino transformou o seu corpo em uma caixa de ressonância tal que o infinitamente pequeno torna-se participante desse mesmo movimento. Assim, o movimento dançado “liberta” o corpo entregando-o a si próprio: “não ao corpo mecânico nem ao biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja, ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um “eu”)” (GIL, 2001, p. 28).

O gesto dançado distingue-se dos demais pelo fato de nunca ir até o fim de si próprio. A este respeito, diz Gil (2001, p. 108): “No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem contorno, tem apenas um em-redor, esquiva-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio.” Assim, o bailarino deixa de ser limitado por seu corpo anatômico, visto que no espaço do corpo que dança o próprio corpo empírico sofre desmembramentos, distensões, metamorfoseando-se de tal maneira que uma infinidade de corpos virtuais vem habitá-lo.

O corpo em movimento, quando atinge o estado de dança, não se reduz a uma forma, a uma representação, nem a uma mecânica.

Se o bailarino compõe certo movimento novo ou insólito, se inventa uma posição “impossível” (como em Cunningham), ou entra num devir-animal (como em Simone Forti), é porque se deu esse espaço infinitamente livre (no próprio interior das imposições anatomo-fisiológicas do corpo humano)

dos movimentos corporais: é o espaço, é a zona paradoxal, incrivelmente plástica, dos movimentos virtuais, “Inimagináveis” – e, todavia reais. A zona doadora de sentido (GIL, 2001, p. 167).

A dança sempre deixa escapar, assim, um resíduo não formalizável, sendo a expressão da impossibilidade de reduzir o corpo a uma géstica (GIL, 1997, p. 72). O Grande Vazio, isto que Gil defende como fonte do movimento dançado, surge no instante em que as forças físicas do bailarino perdem a sua autonomia e ele “já não conta senão com esta consciência do corpo cujo controle não possui e que, no entanto, constitui todo o seu domínio do movimento. Perante o vazio, está só, de uma solidão que o arranca para fora de si. Como dançar esse gesto? Como fazer? “Fazendo-os”, diz Cunningham” (2001, p. 29).

Perante o vazio, a dança *acontece*. O acontecimento, na dança, quer se trate de uma narrativa ou de uma dança abstrata, refere-se às transformações de regime do escoamento de energia, transformação que demarca a passagem para um outro nível de sentido. Trata-se de um acontecimento real e corporal, o qual transforma a própria duração dos gestos do bailarino.

Os acontecimentos são a própria dança: ela se compõe de sucessões de microacontecimentos que modificam continuamente o sentido dos movimentos. Daí a leveza do bailarino, ao saltar, nos passar a impressão de que seu movimento se dá em câmera lenta, como quem *dilata* o tempo.

O espaço do corpo fora dilatado e este que dança parece ter todo o tempo do mundo, deslocando-se no espaço com a desenvoltura soberana de alguém que cria, desdobrando o espaço ao mover-se. Destarte, o tempo da dança não é o tempo cronológico e linear, é um outro tempo; da mesma forma, ele não atravessa o espaço do corpo como atravessaria uma distância objetiva, em uma caminhada que busca o ponto de chegada. Ao dançar, ele produz “unidades de espaço-tempo singulares e indissolúveis que transmitem toda a sua força de verdade a metáforas como ‘uma lentidão dilatada’ ou ‘o alargamento brusco do espaço’ que descrevem certos gestos do bailarino” (GIL, 2001, p. 67).

Na mesma linha, Paul Valéry (2003) defende que a dança cria uma temporalidade outra, distinta da vida prática. Com o intuito de trabalharmos melhor o tempo próprio da dança, passaremos, a seguir, a desdobrar a singularidade do tempo da dança em Gil e Valéry, bem como dialogar também com autores inseridos no campo da psicanálise para melhor aprofundamento da temática.

### III.4 – O impasse e o tempo da dança

Dançar é criar uma escultura visível apenas por um instante.

*Erol Ozan*

Como dito acima, para Gil (2011), a dança produz unidades de espaço-tempo singulares e indissolúveis que, por sua força, são capazes de um metafórico alargamento brusco do espaço que alguns gestos do bailarino descrevem.

Ao visitarmos o pensamento antigo, vemos que a mitologia grega nos apresenta a questão do Tempo em dois diferentes registros míticos, diferença que nos parece fecunda para pensarmos o tempo da dança. Os mitos de Cronos e de Kairós falam-nos de dois caminhos de percepção e entendimento da temporalidade.

Concisamente, se Cronos nos remete a um tempo objetivo, cronológico e sequencial (isto é, um tempo quantitativo, capaz de ser medido), Kairós aponta-nos para um tempo de natureza qualitativa, o tempo do acontecimento e da experiência ou, ainda, do momento oportuno, supremo. Enquanto Cronos obriga-nos a abrir mão da duração e do acontecimento, devorando seus próprios filhos violentamente para manter-se eterno, sendo, por excelência, o tempo do controle e da dominação, Kairós não precisa devorar para manter-se vivo, pois a sua eternidade habita na duração que força o momento oportuno a se presentificar.

O tempo de Kairós é o tempo do instante em que se consegue afastar o caos e abraçar a vida; ele é esta deidade que nos fala das decisões que tomamos em tempos oportunos de seguir nossos caminhos. Assim, “Kairós apresenta-se como uma porta que se abre repentinamente em um dado contexto e anuncia as possibilidades de criação e de caminhos em determinado tempo” (JÚNIOR, 2017. p. 12). Destarte, esta temporalidade apresenta íntima relação com o domínio da arte.

Em seu texto “*L’impassé, actualité de l’inconscient*”, Dominique Scarfone (2014/5) parte de uma minuciosa observação de afrescos pintados por Altichiero da Zevio na capela São Giorgio em Pádua para pensar e desdobrar a ideia de impasse e sua relação com a arte. Conforme o autor, o gênio humano não trabalha em um campo de liberdade absoluta. Neste sentido, lembra-nos da ideia freudiana de que a resistência é condição necessária a todo trabalho psíquico, esta mesma “resistência que é também a razão fundamental de ter-se recorrido ao método analítico” (SCARFONE, 2014/5, p. 1358, tradução nossa). Necessária a todo trabalho de elaboração psíquica e, claro, ao trabalho artístico, a resistência é trabalhada no texto de Scarfone em sua relação com a arte. Scarfone (Ibid., p. 1359) diz a respeito do

pintor da obra objeto de sua análise algo que poderia ser estendido, de forma mais ampla, ao trabalho do artista em sua relação com esta necessária resistência: a seu ver, o pintor precisou saber enfrentar a resistência com o seu método próprio, a qual, “uma vez perlaborada, terá dado à obra final uma profundidade que vai além da representação, conferindo à obra uma presença, um estatuto de *presentificação*” (Loc. cit., tradução nossa).

De acordo com Eliana Reis, a ideia de perlaboração supõe um trabalho feito por meio dos registros mnêmicos não representacionais; isto é, desde sempre inconscientes. Atuando no nível mnêmico dos signos de percepção, ela é ativada pela “poeira das pequenas percepções” e, com ela, novos sentidos são construídos –, os quais “são percebidos não através das tomadas de consciência de conteúdos recalcados, e sim pelas metamorfoses vividas durante o processo” (REIS, 2014, p. 113).

Esta transformação ou metamorfose vivida faz com que novos sentidos sejam construídos. Scarfone vai além, apresentando interessante teoria de que haveria dois momentos do *atual*, dois planos diferentes nos quais este se manifesta. Diz Scarfone (2014/5) que o primeiro momento é aquele no qual o atual se apresenta sob o aspecto não elaborado, como um obstáculo bruto ao trabalho de elaboração; ou, ainda, como uma massa que resiste a ser arrastada para o movimento do pensamento ou da criação. Esta descrição nos remete ao campo do traumático e da compulsão à repetição, conforme trabalho no capítulo anterior. O segundo momento do atual, por sua vez, é aquele onde o atual, diferentemente, oferece uma ancoragem necessária à experiência vivida. Em suas palavras, “a ancoragem atual lhe dá a profundidade e a densidade que torna a experiência potencialmente infinita e, ainda assim, firmemente ancorada na carne do mundo” (Id., *ibid.*, p. 1359, tradução nossa).

Assim, de forma resumida, defende Scarfone (2014/5) que o atual neste primeiro momento – ou nesta primeira acepção – se apresenta, do ponto de vista da subjetividade, como impasse, paralisia e inércia, impedindo o advento de potencialidades. Já no segundo sentido, o atual como realização de algumas de suas potencialidades é aquilo que dá à representação sua gravidade. Para o autor, o atual que fora um obstáculo em um primeiro momento pode, através da experiência estética, ser integrado<sup>8</sup>. Neste segundo momento do atual, marcado pela solução do impasse garantida pelo efeito estético da obra de arte, esta obra oferece mais do que uma representação: ela oferece a própria experiência vivida, a apresentação atual.

---

<sup>8</sup> Neste, Scarfone, de forma interessante, aproxima esta integração do atual à definição que dá Lacan à sublimação como elevação do objeto à dignidade da coisa.

Ao vivermos uma experiência estética como tal, vemo-nos em tamanho estado de receptividade e disponibilidade nada trivial, estado marcado por alto potencial de intimidade consigo mesmo. Este estado, no entanto, não se encomenda ou se força: para alcançá-lo, há de se silenciar a fala incessante do Eu que, no lugar de deixar *passar* alguma coisa, está sempre em busca de nomear, medir, classificar, avaliar, não se permitindo ser atravessado ou mesmo perfurado (LACAN, citado por Scarfone, 2014/5, p. 1960). Destarte, acredita que a vulnerabilidade exigida ao espectador é próxima da sensibilidade necessária ao artista que, alinhada com seu talento e técnica, lhe permitirá encontrar o caminho inédito, sem precedentes, para a obra que tocará a alma. Para referir-se a este estado de receptividade, Scarfone adota o termo *passibilité* – que será aqui traduzido como passibilidade –, proposto por Jean-François Lyotard (1993), como destinado a substituir o termo passividade. A passibilidade, em Lyotard, supõe uma doação de si ao efeito estético, de forma que “o que acontece conosco não é, de forma alguma, algo que tenhamos antes controlado, programado, captado através de um conceito” (p. 259). O que está em jogo neste estado de abertura para a recepção das obras é uma comunidade sentimental que comunica imediatamente uma sentimentalidade.

Tanto o artista e sua sensibilidade quanto o espectador e sua passibilidade nos remetem à *infantia*, a uma época em que o humano era incapaz de falar, antes do domínio da linguagem; a um momento, portanto, em que o ser humano busca outras maneiras de se expressar, tais como o grito e o choro, para chamar a atenção do adulto que lhe presta cuidados de forma que este realize a ação específica e o *infans* possa diminuir certas tensões. Nesta fase, é exclusivamente a sua corporeidade que dá os *recados-apelos* a esse adulto.

Esta *infantia*, no entanto, perdura após a entrada do indivíduo na estrutura da linguagem, pois se trata não simplesmente da infância cronológica como fase do desenvolvimento biológico do ser humano, mas sim disto que é o *arcaico*, o *atual*. O que mais nos interessa dentre as afirmações de Scarfone é, justamente, a ideia de que há um momento do atual onde ele é apresentado com uma vestimenta psíquica e este momento é, para ele, associado à criação artística.

A dança apresenta o enigma do tempo sem o decifrar ou representar: é atual e corpórea e, em seu mover-se, o *atual* reveste-se. Kairós passa correndo: é o próprio *instante* do encontro. O acontecimento passa rápido, nos *ultrapassa*, mas é no quando dele, no quando do instante, do gesto dançado em meio aos desequilíbrios, que há arte e, talvez, principalmente a dança, por ser esta a arte do movimento.

A dança trata de uma experiência do tempo que exprime um descasamento com Cronos, tecendo seus gestos em uma temporalidade a-cronológica; um tempo que não passa, que não pode ser medido, um tempo não quantitativo, “um tempo presente liberado do fantasma do passado e da miragem do futuro” (TIBURI & ROCHA, p. 116-117). Um tempo *atual*, revestido pelo movimento.

Conforme Deodato Júnior (2017),

Isto é, a dança, de alguma forma, seria uma linguagem que nasce do próprio corpo e abre esse corpo para um encontro com outros modos de existir. E essa nova linguagem que a dança inaugura a partir do corpo encontra sua possibilidade de existir a partir da temporalidade instaurada no domínio de Kairós, ou seja, um tempo que é afetoso com a criação e com a potência criativa do próprio corpo. Neste sentido, a dança pode ser vista como uma passagem do domínio de Kronos para o domínio de Kairós, da objetificação do tempo para a potência do tempo. Do tempo linear ao tempo circular (JÚNIOR, 2017, p. 13).

Assim, a dança *abre* o corpo (no sentido defendido por Gil): abre-o para as afecções, para aquilo que Leibniz chamou de “pequenas percepções” e fora retomado por Gil (1996) em seu trabalho a respeito da experiência estética.

Leibniz (1765) descreve a noção de “pequenas percepções” da seguinte forma:

Essas pequenas percepções, devido às suas consequências, são por conseguinte mais eficazes do que se pensa. São elas que formam esse não sei o quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras na reunião mas confusas nas partes individuais, essas impressões que os corpos circundantes produzem em nós, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser possui com todo o resto do universo (LEIBNIZ, 1765, citado por GIL, 1996, p. 112).

Nas palavras de Reis (2014), “impessoais e plásticas, as pequenas percepções permitem a apreensão de atmosferas, estados afetivos não categóricos que existem como campo de sensações, ações, expressão de afetos e criação” (p. 17). Com maior poder de penetração do que as macrop percepções, estas nos afetam sobremaneira sem que nos demos conta (GIL, 1996, p. 113).

Isto posto, conclui-se que a dança, como solução estética, resolve um *impasse*, tirando o sujeito do primeiro momento do *atual* (conforme Scarfone) para lançá-lo no segundo momento deste, em um terreno já revestido, onde o sujeito do bailarino abre espaços em seu corpo com os seus movimentos, torna-o poroso não apenas às macrop percepções, mas também às pequenas percepções, capazes de apreender o invisível para a visão objetificadora (ou, poderíamos dizer, para Cronos). As pequenas percepções *percebem* as tensões, aberturas e

quebras de espaço, os movimentos orientados de forças, suas cargas e suas potências (GIL, 1996, p. 113). Com um corpo aberto às pequenas percepções, cada sensação tornou-se intensidade, isto é, energia de metamorfose, de transformação; energia que propicia movimentos diferenciais; uma saída, enfim, para a compulsão à repetição.

Contudo, a dança *mantém-se atual*, mas agora este atual está revestido pelo gesto estético. A exata atualidade e instantaneidade da dança revelam-se como uma verdade do tempo, porém um tempo *fora* da história: o tempo como corpo, o corpo como experiência-tempo. Decerto, o tempo da dança é o tempo da presença do corpo, de um corpo sempre *fronteiriço*, que tanto me separa quanto me aproxima do Outro, não de um tempo do passado, do presente, do futuro ou da cronologia.

É por conta da singularidade deste tempo que “na dança ou em qualquer trabalho corporal você pode sempre *voltar* sem muitos constrangimentos. Aos começos. Pois a dança não começa mesmo nunca, o que seria análogo a dizer que ela começa sempre. Por isso arranho sempre a composição. [...] No já vivido, todo um novo presente. Nunca um passado. Do ponto de vista do corpo, o passado não existe como tal” (TIBURI & ROCHA, 2012, p. 66).

Além disso, a duração na dança guarda profunda relação com a diferença, com a instabilidade e a efemeridade e, simultaneamente, com a fluidez, de forma que este *durante – gerúndio do dançar* – é conquistado através dos esforços corporais que empreendemos para que este estado permaneça. Nas palavras de Valéry (2003, p. 37), pensar esse estado que a dança cria é pensar um estado onde “[...] o instável nos mantém, enquanto o estável só figura por acidente, nos dá a ideia de uma outra existência perfeitamente capaz dos momentos que na nossa são mais raros, inteiramente composta pelos valores-limites de nossas faculdades”.

A dança parece, assim, inverter a lógica da nossa necessidade cotidiana: enquanto tendemos a buscar a estabilidade nos movimentos cotidianos, a busca do bailarino é pelo instável, pelo desequilíbrio. Estranha busca, não?

### **III.5 – O estranho transe na dança**

Espera-se que eu fique “dentro de minha própria pele, encarnando uma unidade localizável em um dado local. Mas algo pode vir me revirar no espaço, tirando-me subitamente do lugar e apresentando a pele fora de mim im-própria – e no entanto tão profundamente íntima.

*Tania Rivera*

Este segundo momento do atual nos remete à noção freudiana de *Unheimliche*, normalmente traduzido para o português como estranho-familiar ou inquietante. Acerca do *estranho*, Patrícia Paraboni (2014) diz: “Todo ser humano passaria pelo estágio animista, superando-o, mas restam preservados certos resíduos e traços dessa fase, capazes de se manifestar durante o decorrer da vida. O fenômeno do 'estranho' toca esses resíduos de atividade mental animista dando-lhes expressão. O elemento que amedronta poderia ser próprio do recalcado que retorna” (p. 102). O estranho é a alteridade interna que deveria ter permanecido oculta e calada, mas que veio à tona e, justamente por ser muito íntima e familiar, causa estranheza. Algo retorna, em traços (ir)reconhecíveis do que nos é mais familiar (RIVERA, 2013, p. 113).

A dança abre uma via móvel, um corpo-ponte oscilante e mutável, diferencial, onde a alteridade interna, o estranho interior, ocupa um espaço inédito: o espaço do movimento. O bailarino assume uma relação original e singular com a sua alteridade interna: esta nem é negada (conforme se dá em algumas configurações subjetivas marcadas pelo extremo recurso à projeção, as quais parecem repetir a todo o tempo o famoso dito de Sartre “o inferno são os outros”) nem assume o domínio do psiquismo, sombreando a instância egóica e roubando-lhe suas atribuições de conciliador e *equilibrista* do psíquico (ou ainda, em alguns casos, até mesmo impedindo que estas, em primeiro lugar, se constituam). Nem recusado nem desempenhando o papel de um opressor tirano que aterroriza o Eu, de um objeto interno perseguidor que se infiltra na corporeidade do sujeito: *outramente*, o estranho do bailarino encarna-se neste corpo que se movimenta, durante o instante do movimento.

Como sabemos, a vivência traumática faz parte da vida e o traumático pode ser lido, inclusive, em sua dimensão constitutiva. No entanto, é inegável que em alguns casos o trauma pode ter efeitos desestruturantes radicais, abalando as fronteiras psíquicas ou impedindo-as de se traçarem e consolidarem. Entretanto, nem só de Eu e de representação é feito o trabalho psíquico e a dança parece nos apontar exatamente isso expressando o conflito próprio do psiquismo, bem como o excesso pulsional, o *resto*, aquilo que não é passível de representação e insiste em se fazer presente.

A dança transmite uma mensagem clara e direta, *de corpo para corpo*, informando e propagando a notícia de um saber para além da forma e da representação, um saber móvel e feito de carne viva, de pequenas percepções, de inomináveis partículas de memória do corpo. Com uma espécie de irradiação de seus ritmos e movimentos, a dança é precisa como

mensageira e aquele que está aberto à escuta colhe com o corpo seu *estranho* informe que “diz” aquilo que a palavra não fala – aquilo que a interpretação e a síntese não alcançam.

Neste sentido, Scarfone (2014/5) pontua que a obra de arte sinaliza os limites da representação, indicando que:

(...) há algo além do representável, do compreensível, um além do significado, um pano de fundo intangível, um núcleo opaco ou vazio no coração de qualquer representação, assim como de qualquer produção psíquica, e que passa muitas vezes despercebido, já que é a função específica do ego tentar sempre retornar ao mesmo, encontrar sempre o familiar, escotomizando o estrangeiro, ou melhor, a estrangeiridade (SCARFONE, 2014/5, p. 1359).

O tempo da dança é o tempo do *entre*. O equilíbrio dá-se entre desequilíbrios. Como nos mostra Gil (2001), o bailarino não se estremece diante da certeza de que há uma queda por vir, diante da constatação da ruína e da finitude. Nem diante do estranho, de seu inquietante íntimo. O bailarino busca o equilíbrio no desequilíbrio, tomando o último como ponto de partida.

Lembrando Gil, conforme já dito, é como se o bailarino estivesse entre dois corpos (um que o puxa para baixo e cujo peso deve vencer; o outro que visa a ausência de peso), poderíamos pensar nestes como forças em tensão contínua que são provenientes, por um lado, do irrepresentável – ou, melhor dizendo, de um *além* da representação – e, por outro lado, do Eu, que busca *representar*, com os pés no chão e com palavras que classificam e sintetizam o vivido, em uma contínua tarefa de ir atrás de chegar no horizonte, de pisar em seu inalcançável chão e torná-lo palpável e objetivo – isto é, em uma busca constante por uma *formatação* para o excesso.

Assim, desdobrando o estudo de Gil, acreditamos que, no domínio da arte, o Eu funciona como o peso necessário para que o bailarino chegue à gravidade. Sem peso, não é possível dançar. O Eu e suas aptidões de consciência, concentração e disciplina são sim necessários para que haja dança, mas estes elementos sozinhos não *criam* e, portanto, não dançam. O Eu formata e faz o corpo pesar, garantindo o necessário contato dos corpos com o chão (ainda que este se restrinja ao contato dos pés do bailarino com o solo). Tradutor da – sempre excessiva – pulsão e, portanto, limitador das ressonâncias do infinito, o Eu tem como fundamental papel o acesso à realidade, à conformidade ao Princípio da Realidade. O resto dessa tradução – “as pequenas percepções”, as afecções que marcam o corpo, mas não cabem

em uma representação e, portanto, são *intraduzíveis* – é do terreno do estranho, daquilo que é estranho e familiar e, portanto, *inquietante*.

O bailarino *sabe* com seu corpo desse inquietante interno: conhece-o bem e o tem como parceiro, como *coautor*. A nosso ver, o filme *Cisne Negro* (ARONOFSKY, 2010) metaforiza este pensamento com louvor e, por isso, traremos adiante alguns elementos do mesmo para fins de ilustração desta ideia.

O filme apresenta a sofrida e extenuante trajetória da bailarina Nina que, ao ser escolhida como bailarina principal do próximo espetáculo de sua companhia (uma nova temporada do clássico “O Lago dos Cisnes”), terá que entrar em contato com seu lado obscuro para *incorporar* a sua alteridade interior, esse estranho e inquietante que a habita e ela recusa, como quem *não quer ver*, protegendo-se através de uma personalidade extremamente disciplinada e com ares de imaculada. Nina é a melhor bailarina de sua companhia em termos técnicos, mas ela é *apenas ideal*.

Tendo sido escolhida como a Rainha Cisne, ela encara sufocante saga em seu período de ensaios, sendo constantemente pressionada por seu coreógrafo que, em cada oportunidade que tem, aponta que lhe falta a sedução e a malícia do Cisne Negro, símbolo da sexualidade. Nina é o Cisne Branco frágil e ideal, mas terá que dançar ambos os cisnes e falha reiteradamente em seus ensaios como o misterioso e sensual Cisne Negro. Neste árduo processo, as suas fronteiras psíquicas são radicalmente abaladas, de tal modo que, a partir de determinado ponto do filme, não conseguimos mais distinguir a realidade de suas alucinações. A bailarina vive esse período como um impasse: ela sente que *precisa* dançar o Cisne Negro, mas não está conseguindo *encarnar* as suas sombras para fazê-lo e a sua técnica impecável restringe-se ao terreno da luz. No ato final, o Cisne Negro é *incorporado* ao corpo de Nina e, afinal, *ele* dança: é a sua alteridade interna, seu estranho, quem dança.

Este filme, geralmente categorizado como um suspense psicológico, também pode ser lido como uma metáfora do processo de criação artística, deste esforço do artista em ultrapassar o momento do *impasse* e saltar do âmbito da repetição, da técnica e do exercício disciplinar do corpo para um novo espaço – como já dito acima, paradoxal –, onde o estranho interno é *encarnado* e o corpo *faz* espaço, indo além dos domínios do conhecido, do estabelecido, do representável.

Segundo Jô Gondar, “a criação é necessariamente transgressiva, pois rompe com a esfera do conhecido e do habitual. Fabricar outra modulação subjetiva não é desvendar as verdades mais profundas de um indivíduo; ao contrário, é combater o sistema de crenças que

fundamentava essas verdades, possibilitando outras escolhas” (citada por REIS, 2014, p. 9). Para criar, há de se combater crenças que aprisionam o corpo. É preciso sair da cela, mas por todo lado o traumático repete que a saída é impossível e o corpo fechado e enrijecido já fora, de início, convencido deste *dito-sentença*, conformando-se à cela. É preciso ir para fora: o movimento e, portanto, a vida, estão sempre *fora*. O gesto dançado é um elo para que se vá para *lá*, para retirar-se do cárcere. No entanto, sozinho e preso neste recinto, não há quem consiga ir buscar a chave da cela, pois ela está sempre *fora*.

Como se livra o bailarino, então? Sua saída vem justamente através de um encontro *sui generis* entre o bailarino e o seu lado mais estranho e mais familiar ao mesmo tempo. Encarando o seu estranho interior, o bailarino indica-lhe a chave e ele se incumbe de virar a chave da paralisia para a dança: é a alteridade que abre a porta – ou melhor, *abre o corpo*.

Este é um dos motivos do fascínio da dança: enquanto o bailarino vive o seu corpo completamente transportado para o exterior, para a periferia, para o fora, através de um movimento centrífugo, sente-se cada vez mais “centrado” e reunido em si próprio. O contato singular do bailarino com a alteridade concede a ele paradoxal experiência de *transe* com efeitos de integração do sujeito. Neste sentido, Maurice Béjart declarou que, para ele, “estar em movimento é meditar.”

“*Je est un autre*”, nos provoca com precisão Rimbaud: isto é, o eu é um outro. Esta frase nos fala deste outro, estrangeiro, que habita o Eu. Podemos desdobrá-la na ideia de que a alteridade é constituinte da instância egóica, posição teórica amplamente defendida e aprofundada pela tradição da Escola de Psicanálise Francesa, ancorada na prioridade do outro na constituição do psiquismo.

Porém, como sabemos, o papel do estrangeiro interno não se limita ao momento da constituição do psíquico: ele permanece durante toda a vida produzindo os seus efeitos e buscando formas de se expressar capazes de burlar a censura egóica – quais sejam, as manifestações do inconsciente. Conforme explica Freud no texto *Interpretação dos sonhos* (1900/2001), se a censura for acionada, o sujeito desperta e deixa de sonhar; isto é, o estranho é calado novamente, retornando ao seu lugar oculto – o Inconsciente – e o Eu retoma o seu domínio já em vigília.

Contudo, sonhar não é tarefa qualquer. Tal como a arte, o sonho é essencial à vida humana, já que sem sonhos, não temos como dar conta da nossa experiência vital. Sem dormir e sonhar, em pouquíssimo tempo enlouquecemos. Pensada aqui, a dança pode expressar uma aproximação ao próprio corpo como próximo e estrangeiro.

Para tanto, é necessário tornar-se bailarino e, para isso, não basta se apropriar de determinado repertório técnico ou interiorizar certo desempenho ideal do que venha a ser um bailarino. Um corpo torna-se bailarino quando extrai o movimento de um estado de coisa e o eleva à condição de arte, construindo uma obra capaz de produzir uma ampliação no registro sensorial humano, um contato com as pequenas percepções que usualmente não são percebidas. Trata-se daquilo que Valéry chamava *estado de dança*. “Eis, portanto, onde o movimento dançado joga a sua condição poética paradoxal. Vale dizer, sua leveza quase insustentável” (MARTINS, 2010, p. 18).

### **III.6 – O movimento infinito**

Um corpo que busca seu movimento escreve em si mesmo um gesto mais radical do que qualquer representação, mais radical que a escrita poética: “o corpo é como uma matéria cósmica mobilizada, buscando uma forma a endossar para existir” (SIBONY, 1995, p. 35, tradução nossa).

Conforme desenvolvemos acima, a dança é um salto a partir do impasse, um salto que se dá quando o bailarino permite-se soltar o corpo à sua alteridade interna, intuindo que ela o libertará através do movimento. O gesto dançado é um salto que tira o sujeito do lugar de paralisia e transforma o excesso pulsional em impulso para o movimento, para o *déplacement*. Daniel Sibony (1995) diz que a dança é um recurso "simbólico" contra a inércia, como um protesto: “mover-se de qualquer maneira em busca do corpo por vir. A dança é uma busca frenética ou serena de espaço e do lugar de ser, ainda que sejam impossíveis” (p. 15, tradução nossa).

Neste ponto, partindo das palavras do psicanalista Leopold Nosek (2017), podemos fazer uma relação entre a dança e o espaço transferencial. Diz Nosek: Talvez o que mais caracterize o nosso trabalho seja o esforço de pôr o espírito em movimento, ali onde a paralisia, o hábito e a repetição marcam presença. Não fará sentido tentar figurar os acontecimentos da clínica num retrato realista, como se acionar uma polaroide fosse o auge da nossa aptidão. Tal como nas artes, já não se busca capturar a totalidade numa síntese. O que cabe esperar é que uma constelação de elementos díspares – como numa alegoria – possa levar o espírito a dar mais um passo na apropriação de seu destino. Hoje estarão no centro do nosso pensamento e da nossa prática a instalação e a performance (NOSEK, 2017, p. 92).

Nesta passagem, o referido autor defende que o retrato realista não basta no ofício de psicanalista: já não se busca, em suas palavras, “capturar a totalidade numa síntese”,

*formatando-a, conformando-a.* É preciso, tal como nas artes, ir *além*: instalar, performar, construir, *ultrapassar* a repetição, *transgredir* as fronteiras que barram o infinito.

Mais adiante, lembrando que Freud escreveu “Além do Princípio do Prazer” (1920/1996) para dar conta das relações entre narrativa e trauma, diz ainda Nosek: “talvez seja útil, também, lembrar que o traumático não deriva apenas da intensidade da situação vivida e que ele é sempre uma relação entre a experiência e a possibilidade de elaboração em jogo” (NOSEK, 2017, p. 92).

A esse respeito, parece-nos que a dança entra em cena como um movimento artístico que transforma esta relação entre experiência e possibilidade de elaboração. Dançar é justamente *criar*, a partir do uso estético e artístico do corpo que se movimenta, uma potência transformadora da realidade psíquica, uma vestimenta psíquica para o trauma, transformando o excesso em arte.

Em polo oposto, conforme Nosek (2017), está a busca pelo conhecimento racional. O autor afirma, pautado em Lévinas, que o que se busca com o conhecimento é retirar o caráter de estranheza, transformando o Outro no Mesmo, despojando-o de sua alteridade para torná-lo objeto de possessão. A intenção é naturalizar o estrangeiro, eliminando a sua condição de estranho.

Ora, mas a condição de estrangeiro nos fala justamente daquilo que temos de mais íntimo, de mais visceral, de mais singular. Despojar o Outro de sua condição de estranho é, assim, despojá-lo de sua *gravidade*: retirar de seu corpo a potência de mover-se em ritmo singular e desejante, destituir do outro a sua potência de *criar* um solo para si, um lugar móvel, um corpo feito espaço.

Nosek (2017) retoma de Lévinas a sua proposição de que, diante de nós, como algo estranho, reluz um rosto humano, de forma que nos encontramos diante do infinito da alteridade. O rosto – o outro, o estrangeiro –, não se revela a nós e tampouco pode ser capturado e, como o infinito, não pode ser completamente capturado pelo conceito.

Freud, em “Projeto para uma psicologia científica” ([1950]1895/1996), diz que “o desamparo inicial dos seres humanos é a *fonte primordial* de todos os *motivos morais*” (p. 379, grifo do autor). Nosek (2017) aponta-nos que seria mais adequado, neste caso, falar não em moral, mas em ética, e completa que, tendo a afirmação de Freud em vista, poderíamos dizer que o ato ético primordial é a devoção absoluta ao outro, “ao ser que emerge, ao novo rosto que traumatiza quem o recebe” (p. 21).

A alteridade, segundo Nosek (2017), é *infinita*, resistindo sempre à apreensão plena. Quando não resiste, é porque simplesmente já perdeu o seu caráter de alteridade. O gesto de receber o estrangeiro como tal, em sua existência, não é sinônimo de bondade, não me enaltece, não me exalta: significa submeter-se a seu domínio, aprender um novo idioma, e não catequizá-lo com o nosso. O bailarino sabe bem disso: dançar é sempre aprender um novo idioma, uma linguagem *outra*, uma forma de expressão proveniente do estranho e há de ser incorporada no movimento dançado.

Segundo o autor, é do silêncio infinito das entranhas que nasce o sentido, em contato com outro ser que o acolhe e hospeda. O sentido não tem uma forma de chegada, é diverso do que usualmente denominamos verdade. Ainda no trilho da retomada do pensamento de Lévinas, Nosek (2017) diz:

É a presença do rosto do outro, quando este se apresenta a mim, que provocará a tentativa de captar sua realidade. Ao mesmo tempo, a alteridade busca ser capturada, ser apreendida por mim e em mim. Ela busca em mim o conceito de si. Isso corresponde à realização da ideia de infinito no finito – e podemos chamá-la desejo. Será sempre um anseio que não se realiza, mas que não pode interromper a sua busca. Não encontrará jamais a satisfação, mas em seu percurso construirá sentidos, perceberá constelações capazes de iluminar atos e questões. É fator de sobrevivência e reprodução, mas também construtor da nossa possibilidade de viver e saber. Na busca perpétua se dará a presentificação do destino humano (NOSEK, 2017, p. 23).

O infinito, tal como o desejo, provém do exterior, como algo que nos interroga e nos desafia pela presença de um rosto que jamais poderá ser possuído – mas que, conforme defendemos, *pode ser dançado*.

### III.7 – O salto como gesto ético

Em seu livro *Le corps et sa dance* (1995) o psicanalista Daniel Sibony afirma que a dança é a resposta para o evento sem recurso, onde o corpo é colocado diante do impossível – ou, poderíamos dizer, diante do impasse –, mas ainda quer viver e se mexer. É uma resposta – ou uma questão sempre aberta – desde os primórdios do tempo, ao trabalho no inconsciente. Diz o autor:

Aqui onde costumamos *somatizar*, cá está um desejo arcaico e sempre atual que coloca em gestos o *soma*, leva-o pelas suas raízes e o leva a mover-se e a mudar; seja em uma linha ritual ou retomada, seja em uma linha inventiva e renovada. É que nem sempre encontramos palavras para colocar no

bloqueio do corpo e na ferida da 'alma'. Ou talvez essas palavras não existam, não antes de serem inventadas, não antes do *gesto* de encontrá-las. Inventar palavras para colocar em cada situação crítica, isto seria capaz de superar tudo; seria quase monstruoso. Um homem preso em seu ser e sua aflição, que não sabe o que fazer ou se quer fazer ou se tem um lugar para ser... podemos sempre pedir-lhe para *dizer*, teoricamente ele deveria ser capaz de dizer, com palavras; teoricamente deveria dizer o que o impede. Mas este não é o caso, porque estas palavras, supondo que existam, o gesto de dar-lhes a si ainda não existe. Ele deve encontrá-las no exato momento em que um outro lhes dá as mesmas, ou revela a ele o dom de encontrá-las (SIBONY, 1995, p. 39, tradução nossa).

Segundo o autor, esta é a razão para o *corpo que se movimenta*. Neste contexto, a dança aparece como metáfora deste corpo, como um símbolo pelo qual, desde tempos imemoriais, tem sido desejado manifestar que o gesto continua a ser uma abertura do corpo: quando tudo está bloqueado, que o movimento permanece sempre uma saída e um recurso diante do impossível, ou ao inviável.

Assim, pensar em dança é trazer para o domínio do pensamento não uma forma fechada e pré-moldada de um conjunto de gestos: trata-se de construir um movimento de pensamento que leva em conta o precioso da dança, aquilo que, tanto no dançarino quanto no espectador, causa fascínio. E o que nos encanta sempre mantém estreita proximidade com o que nos é mais íntimo, o estranho. Há de se buscar, conforme disse Isadora Duncan, “a dança de cada um” (TIBURI & ROCHA, p. 42).

A dança é um lugar da escolha, um movimento do desejo. Nunca se sabe quantos saltos praticamos na vida e, a cada um, sabemos que os riscos são todos e estão por toda a parte (TIBURI & ROCHA, p. 145). A despeito disso, salta-se: o salto é a aposta no possível, ainda que tudo indique o contrário.

O bailarino permite-se escutar uma *outra voz* e, como em um transe, autoriza que este estranho tome-lhe o corpo para dançar. Na dança, estamos sempre diante de uma *outridade*, embora íntima – de um corpo paradoxal, portanto. Pensando o ato ético primordial como a devoção absoluta ao outro (Nosek, 2017), através de uma porosidade que permita a existência do *estranho* e a sua fala, a dança configura-se como paradigma desta abertura.

A dança, como sendo uma modulação específica da sensibilidade, pode ser pensada como aquela que maior intimidade pode nos dar com o que retorna da origem quando nos movemos em sua direção – de lá, do íntimo infinito da alteridade, onde a mensagem é sem objeto. O que retorna é a própria diferença: um movimento de sentido (TIBURI & ROCHA, 2012, p. 153).

Neste corpo sensível aberto às pequenas percepções, cada sensação tornou-se intensidade, isto é, energia de metamorfose. Um gesto chama outro gesto: gestos que vão além de si mesmos, *além da pele*. Se Nietzsche defendia que a diferença mora no cerne do ser, poderíamos dizer que a dança mora no cerne do ser.

A dança e a psicanálise traçam inúmeras relações entre si. Embora fuja ao escopo da presente pesquisa nos alongarmos em traçar os diversos cruzamentos entre tais campos, cabe pontuar aqui a respeito de seus entrelaçamentos no plano da ética. Neste, a partir de um percurso de transformação, cada uma dessas práticas busca alcançar um sujeito mais livre em relação ao que o determina e, portanto, mais autônomo (BILLMAN, 2015/1). Tanto a psicanálise quanto a dança implicam uma relação com o sujeito do inconsciente e aquilo que as torna vivas e produtivas passa pelo corpo.

Para ambas, o gesto ético trata-se de “fazer um movimento de inclusão no mundo, criar algo que seja apropriado por cada um de nós, segundo seu próprio estilo e utilizando práticas e ações construídas em um determinado contexto histórico” (REIS, p. 125). O espaço transferencial insere-se no terreno da ética do desejo e localiza-se, tal como a dança, em um espaço *entre*, no qual se tem contato com o fora e com o dentro, e que põe em contato dois corpos, duas presenças que se intensificam pelo dispositivo analítico. Assim, a transferência é um espaço criador “porque põe em movimento forças constitutivas dos processos introjetivos que levam à mútua inclusão do Eu e do mundo” (REIS, p. 119).

No dispositivo transferencial, a atenção flutuante configura uma postura de *passibilidade*, uma submissão ativa endereçada à alteridade, ao infinito. O analista oferece, assim, ao trauma que deriva da simples presença do outro – “e a associação livre se dará a partir dessa autorização para que o outro continue a ser o que é” (NOSEK, 2017, p. 203).

A linguagem da dança é aquela do desejo de fazer: é a linguagem da carne tornada *verbo*. Segundo Sibony, ela faz o corpo e o espaço como quem faz amor ou festeja (1995, p. 88). Assim, dançar a vida, tal como propõe Isadora Duncan, é colocá-la em movimento, *faire face* aos possíveis, encará-los. Nas palavras de Sibony (1995),

Dançar a vida é fazer com que o operador da Dança aja sobre ela. E o que vale a pena ser dançado se não 'sua vida', a apropriação de sua vida? sabendo que, para cada um, sua vida escapa por todos os lados, ainda que ofereça em abundância. É por isso que um pensamento puramente lógico ou puramente irracional não capta nada da dança. Ele não dança, gira em círculos. A dança como o pensamento que a carrega está sempre em um *entre-deux*, entre a lógica da ordem e a lógica outra. Ela se infiltra e avança

através da combinação que produz desse *entre-deois*; a interação infinita ele desencadeia (SIBONY, 1995, p. 88, tradução nossa).

A dança, como um grande silêncio que agita o corpo, finge não nos dizer coisas, mas faz sentir o *Verbo* do corpo, o seu *Dizer*, como coisa possível. Assim, impede que o homem se reduza a seu corpo e, assim, caia na angústia, na degradação ou no puro fetiche (SIBONY, 1995, p. 73). Ela busca livrar o corpo da escravidão onde ele é reduzido a si mesmo. Seu paradoxo é afirmar o corpo para libertá-lo de si mesmo.

Gil, na trilha de Deleuze e Guattari, defende que a arte, quando conjugada com a vida, é capaz de alterar a ordem do pensamento, de mover os sentidos, pois excede o conhecido, o representável, para nos colocar diante de novos modos de pensar e sentir.

A dança apresenta-se, neste contexto, não apenas como um gesto estético, mas também como um gesto ético. Um gesto ético é um gesto que não busca a captura, a posse do objeto; um gesto que, a partir da assunção da inescapável condição de incapturável do objeto, busca a submissão ao excesso que o estrangeiro inevitavelmente impõe ao Eu. Portanto, ele é marcado pela submissão à alteridade (tanto a exterior quanto a interior): este é justamente o seu diferencial. Trata-se, assim, de um gesto poroso, permeável, de modo que o sujeito ético disponibiliza, se *abre* para ser assombrado pelo Outro, para entrar no transe provocado por esse estranho tão familiar.

O corpo dançante não diz nada preciso, mas nos dá notícias do estrangeiro e de suas outras línguas, dos possíveis que julgávamos impossíveis, exprimindo feixes de infinito através de seus movimentos.

“Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto necessário” (SAFATLE, 2016, p. 35), pois é preciso estender a função da arte à vida e passar da tão conhecida impotência ao impossível. Desde crianças descobrimos nossa impotência a partir de nossos fracassos. Entretanto, o vazio nunca foi nem será inerte: é apenas o lugar no qual não encontramos nada. O impossível, por sua vez, é tão-somente o regime de existência do que não acreditamos poder se apresentar na situação em que nos encontramos e, ao mesmo tempo, “é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível” (SAFATLE, 2016, p. 36).

Assim, com esses gestos impossíveis e necessários, a dança produz a abertura ao impercebido, ao infinito da alteridade e *abre* o corpo às pequenas percepções. Um paradigma para o *déplacement* tão necessário quanto satisfatório aos sujeitos, dançar é só mais um

esforço para nos livrarmos do que atrofia nossa capacidade de pensar e mover-nos, “só mais um gratuito e impossível salto no vazio em uma rua de subúrbio” (SAFATLE, 2016, p. 36).

Dançar é lançar-se. Pois é preciso ter aonde ir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos aprofundar a compreensão a respeito das singularidades do lugar do corpo na cena contemporânea considerando as dimensões da cultura e da clínica psicanalítica atual e, a partir disso, fazer um contraponto com o corpo na dança. Uma das hipóteses trabalhadas foi a de que a contemporaneidade é marcada por uma espécie de *antidança* que se manifesta tanto no âmbito coletivo quanto no âmbito individual. A dança aparece como um paradigma para a subversão de uma realidade claustrofobicamente repetitiva, que faz do sujeito um refém de um excesso que não encontra uma *outra* via de escoamento senão o apelo ao corpo, isto é, a exploração do corpo por meio de uma descarga incontrolável que não produz satisfação.

Iniciamos o nosso percurso caracterizando a nossa época e procurando dissecar e detalhar o mal-estar de hoje em perspectiva com o mal-estar descrito por Freud em 1930. Refletimos a respeito de alguns importantes fatos culturais que contribuíram significativamente para o redirecionamento das linhas de força do mal-estar do sujeito contemporâneo, tais como o culto ao corpo, o consumismo e o excesso de estímulos e informações de uma era efetivamente digital.

Conforme Costa (2004), salientamos como uma particularidade da atualidade o fato do corpo ter se tornado um referente privilegiado para a construção de identidades pessoais, transfigurando-se no verdadeiro objeto-alvo do ideal de felicidade do eu e no caminho por excelência para a realização dos prazeres extáticos em detrimento dos prazeres mitigados. Embora esta moral das sensações pregue que a obediência cega a esta nova disciplina corporal traz apenas ganhos, não são poucas as atribuições que dela resultam. Ainda que se viva correndo atrás de um corpo *fitness* tido como ideal, esta busca estará sempre em atraso e será sempre insuficiente. Apontamos que este corpo-espetáculo como fim em si mesmo é um corpo que não é jamais suficientemente bom ou belo e, por consequência, fala-nos de um sujeito sempre *aquém* de si mesmo.

Relacionamos esta insuficiência crônica que marca as subjetividades contemporâneas com o crescimento das depressões atuais, uma vez que o deprimido é justamente aquele que é dominado pelo seu sentimento de insuficiência. Os pilares de iniciativa e desempenho que pautam os discursos majoritários da sociedade atual, bem como os discursos motivacionais amplamente consumidos nos dias de hoje, propagam a ideia de que pode-se tudo, desde que se faça por onde, levantando a bandeira da meritocracia e fazendo coro ao lema do

empresário de si mesmo. Entretanto, este sujeito do desempenho não pode tudo e, estando sempre atrás de ser ele mesmo por conta da pressão do desempenho, falha cotidiana e miseravelmente e vê-se esgotado.

Utilizamos-nos do pensamento de Bauman (1998) a respeito do caráter líquido da sociedade atual para mostrarmos que a ideia de uma obsolescência imediata projetada para os bens de consumo - que é regra nas indústrias de hoje - não se manteve restrita a objetos, tendo sido estendida às próprias identidades, que são adotadas e descartadas como uma mera troca de roupa que já nasce com prazo de deterioração para dar lugar à substituição identitária. Essa mudança compulsória expressa a dimensão compulsiva e, portanto, destrutiva, desse novo modo de ser, pois nesta dinâmica todo e qualquer trabalho diligente de construção mostra-se inútil. A faceta sedutora desse modo de ser mora no fato das novas situações nunca estarem comprometidas por experiências passadas, de maneira que a vida cotidiana torna-se uma sucessão de *flashes* – o sujeito vive o flash da vez e recusa-se a “*se fixar*”. Isso porque no jogo contemporâneo toda demora, inclusive a demora da satisfação, perde o seu significado: não há nenhum tempo como seta capaz de medi-la, de atribuir-lhe valor. Em tempos líquidos, nada nem ninguém é feito para durar. Neste sentido, o sujeito de hoje é um contínuo turista, que sempre pode sair novamente a caminho de outro lugar tão logo seu endereço provisório mostrar-se desagradável, sem potencial de diversão ou outras aventuras que prometam estímulos ainda mais excitantes acenarem de longe.

Ressaltamos que esse modo de vida turístico designa um indivíduo que tem como motor principal o consumismo. Com a intensificação da velocidade e do ritmo da vida na cidade, as subjetividades contemporâneas parecem marcadas por um incentivo a um gozo generalizado. Nesse contexto, as compulsões e as depressões se destacam entre as patologias representantes do sintoma social e, para Ehrenberg (2016), seriam o inverso de uma mesma patologia da insuficiência.

Também fizemos uso do estudo de Türcke (2010) sobre o excesso de estímulos e sua relação com as alterações na fisiologia das sensações para mostrarmos que as sensações estão sendo cada vez mais restritas àquilo que atrai a percepção magneticamente: o espetacular. Os grandes centros urbanos, a alta tecnologia e as conexões constantes às redes sociais bombardeiam continuamente os indivíduos de imagens “sensacionais” que acabam por lhes provocar um vício nas mesmas. Da mesma forma que as imagens precisam ser midiáticas para serem percebidas, também os sujeitos apenas são notados se mostrarem a si mesmos de forma magnética. Assim, os sujeitos ocupam-se emitindo para que não sucumbam.

Em decorrência desses bombardeios audiovisuais, os sentidos ficam adormecidos e os choques sensoriais criam a necessidade de outros mais fortes. Nasce, então, um enorme potencial de distração, visto que o sujeito está sempre à espera de uma nova sensação-bomba, algo que o faça sentir novamente depois de tão adormecido, à procura de enxurradas de estímulos que impactem este corpo que se torna continuamente mais impenetrável às sensações.

Diante do discurso veiculante que prega publicitariamente que é preciso aprimorar mais e mais os corpos, vemos corpos constantemente manipulados e sempre insuficientes, corpos que vão perdendo sua capacidade sensorial, sendo anestesiados pela carga excessiva da abundância truculenta dos imperativos da corpolatria. É preciso que continuamente se vá além do uso conhecido do corpo e se passe a um maior grau de exploração para fazê-lo, enfim, sentir.

Nesse contexto, defendemos que o culto ao corpo expressa um coletivo apelo ao corpo, apresentando um *corpo-espetáculo* buscado sem cessar que nos dá notícia de que o corpo no discurso cultural em voga deixou de ser um meio e passou a ser explorado como um fim em si mesmo. Este *corpo-meta* que quer constantemente se superar, nunca envelhecer e evitar todos os riscos é um corpo compulsivamente investido, um corpo que não cessa de repetir a busca por um ideal inatingível, um corpo sempre presentificado e conectado (*online*), um corpo *sem respiro* e, portanto, cansado, esgotado.

Na sociedade do desempenho, enquanto um corpo que se aproxima do ideal cultuado e a capacidade de consumo são tidos como méritos do sujeito, as frustrações são transformadas em derrotas pessoais e estas últimas, em deméritos dos sujeitos, de modo que quem se frustra e falha passa a não *ser* nada além de suas derrotas. Assim, a busca dos contemporâneos é a evitação da queda e a manutenção de si sempre em alta conta, desempenhando as imagens ideais do que é ser um vencedor. A queda, por sua vez, é tida como derrota, desvalor, descrédito, e esse pensamento enseja a difusão das depressões contemporâneas, uma vez que o sujeito que cai tende a ver-se como incapaz de sair do buraco em que se encontra. Compulsivo ou deprimido, o sujeito contemporâneo está sempre aquém de si mesmo.

Este sujeito que não pára, sempre insuficiente, nos fala de uma presentificação constante, como se ele tivesse cortado a comunicação do presente com o passado e com o futuro, privando-se de uma história para chamar se sua. O fluxo de tempo passa a ser aplanado em um presente contínuo, que não cessa. A ideia de presentificação constante nos

remete ao campo do traumático, ao excesso pulsional, a uma inundação que coloca o indivíduo nessa condição de refém, de assujeitado e passivo em um buraco sem saída, preso a esse presente que não passa. Trabalhamos estes elementos no segundo capítulo, onde passamos a um estudo do plano interior do sujeito.

Constatamos que, em uma época marcada por um estado geral de inquietude, excitação e efervescência, o imediatismo se impõe não apenas na coletividade, mas também no plano da vida íntima dos sujeitos, manifesto em crescente incidência de quadros clínicos de transtornos alimentares, adicção, dor física crônica, automutilação e sensação de pânico e terror. Diante de pacientes que apresentam um psiquismo encajado diante de um excesso tamanho e, portanto, uma acentuada precariedade elaborativa, a utilização do método associativo-interpretativo mostra-se dificultada e insuficiente.

Com o objetivo de iluminar a polêmica das “novas patologias”, adotamos a noção de limite como operador teórico, visto que o trabalho de elaboração que se mostra inviável nas patologias da atualidade depende da constituição de limites do aparelho psíquico. A problemática dos limites se relaciona com a constituição do psiquismo, responsável por delimitar as fronteiras intrapsíquicas e intersubjetivas, pelo estabelecimento das relações entre o mundo interno e o mundo externo.

Na falta do estabelecimento desses importantes espaços fronteirícios, o sujeito vê-se incapaz de realizar o trabalho representativo e o Eu é sobrecarregado com o acúmulo de desprazer, o que o leva a procurar qualquer saída para descarregar esse excesso. Sem recursos psíquicos para elaborar, o corpo desses pacientes passa a terreno privilegiado para o abrigo do sofrimento. Conforme Cardoso (2005), nestas patologias os elementos “irrepresentáveis” têm forte dominância, fazendo com que mecanismos psíquicos mais elaborados tendam a falhar e, e em seu lugar, sejam acionadas defesas de caráter mais elementar situadas no registro do corpo e da ação.

Os quadros marcados por dificuldades na esfera das representações psíquicas se contrapõem às configurações neuróticas bem estabelecidas, nas quais a capacidade de simbolização do aparelho psíquico está constituída e preservada. A ideia de configurações psíquicas que se diferenciam dos quadros neuróticos clássicos não é novidade na teoria psicanalítica, tendo o próprio Freud indicado a existência de quadros clínicos que se situavam *além* das psiconeuroses, fazendo uma distinção entre essas e as neuroses atuais, que expressam ausência da mediação que encontramos na formação dos sintomas das psiconeuroses. Retomamos o estudo das neuroses atuais com o propósito de sublinhar que,

ainda em Freud, foram apontadas duas formas bastante distintas de se processar a excitação psíquica: a mediatização simbólica – de onde resultariam sintomas eminentemente psíquicos – e a transformação direta desta excitação em angústia, a qual acabaria por desaguar no corpo.

Observamos que várias das descrições das neuroses atuais aproximam-se de forma impressionante de alguns dos sintomas que se apresentam com frequência marcante na clínica de hoje e daquilo que se compreende atualmente como sendo do campo da psicossomática. São, portanto, a crescente frequência e a intensidade desses quadros que parecem ser o diferencial da clínica atual.

Ao atender esses pacientes, vemo-nos diante daquilo que não se inscreveu, mas que toma corpo na atualidade da sessão, através de sintomas que *gritam* sem história – ou, melhor dizendo, que gritam por serem incapazes de contar uma história –, visto que o sujeito vive mergulhado no tempo do *atual*, de um atual insistente que não cessa de não se inscrever. Para que uma história seja construída, é necessário que haja uma demarcação temporal de um passado para que possamos falar de um presente e avistarmos um horizonte de futuro. Sem passado, o presente também não existe e o *atual* toma o sujeito, mantendo o psiquismo em uma contínua situação de *curto-circuito*, impossibilitando a simbolização e, como efeito, o corpo fica exposto às somatizações.

Vimos também que, a partir de 1920, com o conceito de pulsão de morte, Freud abre uma via para trabalharmos para além da representação, uma vez que Tanatos, com seu trabalho silencioso, refuta as tentativas de simbolização feitas por Eros. Desse modo, o segundo dualismo pulsional nos encaminha a pensar, para além da lógica representacional, na dimensão do transbordamento e do excesso.

Neste momento, Freud passa também a uma nova concepção do trauma, onde o sujeito se vê impossibilitado de realizar um trabalho de ligação de uma força pulsional que se torna excessiva, ameaçando seu funcionamento psíquico. Como tentativa de contenção da excitação traumática, a compulsão à repetição procura dominar esse excesso por meio da repetição compulsiva da experiência dolorosa sofrida. Nessa repetição, há uma busca pela preparação que o sujeito não pôde ter no instante do choque traumático, quando foi apanhado de surpresa.

Esta concepção de trauma nos orienta no aprofundamento da compreensão das patologias atuais ao nos apontar o excesso que a pulsão de morte impõe ao incidir sobre o corpo. Os sintomas crescentes nos dias de hoje, diferentemente da conversão histérica que

estava abarcada pela lógica da representação, expressam, pelo corpo, aquilo que não é representável, aquilo que é puro excesso para o psiquismo do sujeito. O corpo é, então, convocado como lugar de apaziguamento das pulsões excessivas.

Nesse sentido, utilizamo-nos da distinção feita por Fernandes (2011) entre corpo da representação e corpo do transbordamento. O corpo da representação, corpo da histeria e do sonho, carrega em seu sintoma uma narração do conflito psíquico. Em oposição a este, a autora conceitua um corpo do transbordamento que se situa *aquém* da simbolização, colocando em evidência o excesso impossível de ser representado. Tal concepção nos ajuda a entender de que maneira a dimensão corporal se faz presente nas patologias da atualidade.

Situar o trauma para fora do recalque, para aquilo que não poderá ser inscrito, nos levou a trabalhar as relações entre trauma e memória. Em seu esquema de memória apresentado na Carta 52, Freud explicita a sua compreensão de que a memória não se faz presente de uma só vez, sendo constituída em vários tempos, e defende que já a percepção deposita suas marcas: os primeiros signos de percepção, que configuram as primeiras transcrições e participam da composição do aparelho de memória.

Na trilha dessas elaborações, fizemos uso da oposição de Knobloch (1998) entre traço e marca. De acordo com a autora, os traços mnêmicos são inconscientes, mas podem tornar-se conscientes por suporem uma inscrição que poderá ser reinscrita e transcrita. Já a marca (isto é, signos ou índices de percepção) pressupõe uma não inscrição, apresentando-se como “*sensações sem palavras*”. Trata-se, então, de duas distintas modalidades de memória: uma forma memorável, responsável pela construção da lembrança, e outra, denominada por alguns como imemorável, imutável e repetitiva, não ligada.

Ferenczi (1930/2003), ao fundamentar a existência de uma memória corporal, nos aponta que há sensações e afetos irrepresentáveis e que, antes de qualquer coisa, as reações do *infans* são de natureza corporal. Nessa perspectiva, o psicanalista defende que a “lembrança” permanece imobilizada no corpo e é somente neste que pode ser despertada, concebendo, assim, uma outra dimensão do funcionamento psíquico em um outro espaço-tempo: um funcionamento psíquico outro, que acontece no domínio do fora da representação e no tempo de um infantil incessante, um presente que nunca passa, um constante atual. Calcada e circunscrita ao corpo, esta memória somente poderá ser acordada através do sensorio, das manifestações somáticas.

Para melhor esclarecer a relevância do registro corporal em sua relação com o psiquismo, nos dedicamos a mostrar como os procedimentos autocalmantes, presentes na

economia psicossomática de todos de uma forma geral, nos auxilia a ir adiante na compreensão das descargas pulsionais pela via corporal. Nestes, o qualificador calmante aparece em oposição a satisfatório, já que aquilo que acalma, aqui, não traz satisfação alguma.

Sublinhamos, como característica clínica principal, que esses procedimentos apelam constantemente à motricidade e à percepção e, em outras situações, a uma realidade bruta, factual, operatória, despojada de carga simbólica. Através da busca repetitiva da excitação, os sujeitos que fazem uso desses procedimentos procuram o que chamamos de *relaxamento*, por meio de comportamentos motores ou perceptivos que podem curiosamente incluir uma parcela de sofrimento psíquico e, por vezes, podem chegar à busca de verdadeiros traumatismos, de choques disruptivos.

Nos funcionamentos psíquicos em que os procedimentos tomam uma proporção exorbitante, reconhecemos a marcante presença de angústia do tipo automática, angústia que é resultado de um perigo de desintegração do Eu diante da perda de um objeto de importância vital para a sobrevivência psíquica do sujeito.

No entanto, como um recurso existente na economia psicossomática de todos, os procedimentos autocalmantes são encontrados, em linhas gerais, na necessidade dos sujeitos de realizar uma atividade motora repetitiva em prol da descarga de um excesso pulsional que não encontrou escoamento de outra forma. Apontamos que, embora presente na psicopatologia da vida cotidiana, esses procedimentos variam quantitativa e qualitativamente, podendo contribuir para a liberação do pensamento ou, em via contrária, inibindo-o.

Notamos, ainda, que tais comportamentos aproximam-se das condutas adictivas, uma vez que tendem a criar um círculo vicioso no qual a necessidade urgente de diminuir o nível de excitação acaba promovendo ações que a incrementam, exigindo novo comportamento que a reduza e assim por diante.

A partir da fundamentação da existência de uma memória corporal e do estudo dos apelos arcaicos de que o Eu lança mão diante do excesso pulsional, constatamos a existência de um aquém da representação basal, uma vez que a motricidade aparece como um registro de base para a formação do psiquismo e mantém-se, ao longo da vida, como meio para facilitação do pensamento. No entanto, em alguns casos os procedimentos autocalmantes se dão compulsivamente, obstruindo o pensar, impedindo a elaboração. A tentativa de saída desse círculo vicioso acontece por meio da repetição e, primordialmente, através do acionamento do corpo, convocando-o como lugar de descarga.

Tendo apurado um incremento de subjetividades que expressam este círculo vicioso que impede o pensar, colocando o corpo como lugar de expressão por excelência do traumático, de um psiquismo sem deslizamento possível, incapaz de *dançar*, nos direcionamos em seguida à análise da potência singular do corpo na dança. Buscamos, com isso, abrir caminhos para pensar o uso criativo do corpo em oposição a este corpo infértil que aparece como mero lugar de descarga.

No terceiro capítulo desta dissertação, então, nos debruçamos no estudo deste corpo que se aventura a desenhar novos gestos e ritmos. Acreditando que ao falar de dança, falamos de movimento e, portanto, da própria vida, a dança é pensada neste trabalho como um paradigma para a saída de uma revivência incessantemente repetitiva a partir da criação de novos modos de existência.

Embora a dança apresente elementos que a aproximem do que poderíamos chamar de um procedimento autocalmante bem-sucedido – que, a partir da repetição motora, contribui para a liberação da capacidade de elaborar –, defendemos como excessivamente limitante reduzir a dança enquanto arte do movimento a uma forma bem sucedida de procedimento autocalmante que libera a disponibilidade do pensar. A busca da arte da dança - ou de qualquer outra forma artística - não é meramente um alívio ou uma calmaria. Além disso, ainda que possa colaborar para a disponibilidade do pensar, a dança como expressão artística *sabe* bem que o pensado é somente uma parte do vivido, uma vez que explora também outras partes do vivido e não é feita tão-somente de memória representacional, podendo ser enunciada também como criação de memória. Isto é, mais do que recuperar um passado perdido, a dança cria um presente.

Ainda que a dimensão repetitiva esteja presente na dança como uma constante para o bailarino, argumentamos que a sua importância é operacional, funcionando como um trampolim: o bailarino faz uso de uma rígida disciplina necessária para incorporar a técnica e, com ela, construir o efeito estético de sua arte *enquanto* dança. Assim sendo, os efeitos psíquicos produzidos pela dança vão além do alívio e da descarga, alcançando a construção de novas modulações subjetivas, novos modos de se colocar no mundo.

Trabalhando a partir das contribuições de autores como Laban e Gil, demarcamos algumas especificidades do gesto dançado em contraste com o gesto comum. Dentre as importantes formulações dos autores, sublinhamos o papel do esforço na dança. Embora a dança não aconteça sem esforço, conforme defende Gil (2001), o movimento dançado nasce do ponto zero do esforço, quando cessa o movimento comum e, com ele, o esforço

desaparece e, deste ponto, surge um outro movimento que corre sem entraves, sem barreiras. No que o seu peso deixou de ser obstáculo e passou a funcionar como fator de estabilidade de um sistema instável, o bailarino é transportado pelo movimento.

Ao defender que a dança produz unidades de espaço-tempo singulares capazes de alargar metaforicamente o espaço, sustentamos que esta apresenta íntima relação com a temporalidade descrita no mito de Kairós, que aponta-nos para a existência de um tempo de natureza qualitativa, o tempo do momento oportuno, supremo. O mito de Kairós nos fala de uma temporalidade do instante em que se consegue afastar o caos e abraçar a vida e, portanto, aproxima-se da temporalidade da arte.

Alicerçadas na teoria de Scarfone (2014/5) de que haveria dois momentos do *atual*, dois planos diferentes nos quais este se manifesta, pudemos avançar na compreensão da temporalidade em jogo na dança. Conforme o autor, o primeiro momento atual se trata daquele no qual o atual se apresenta sob o aspecto não elaborado, como um obstáculo que insiste em não permitir-se ser arrastado para o movimento do pensamento ou da criação. Este primeiro tempo refere-se, assim, ao campo do traumático e da compulsão à repetição, conforme trabalhado no segundo capítulo desta dissertação. O segundo momento do atual, por sua vez, é aquele onde o atual, diferentemente, oferece uma ancoragem necessária à experiência vivida. Através da experiência estética, o atual que fora um obstáculo pode resolver o impasse do primeiro momento e ser integrado.

É através da passibilidade, um estado de abertura e vulnerabilidade capaz de promover uma doação de si ao efeito estético, que o artista – e também o expectador – encontrará o caminho inédito, sem precedentes, para a obra que tocará a alma. Este estado nos remete à *infantia*, a uma época em que o humano era incapaz de falar, antes do domínio da linguagem, ou seja, a uma fase em que é exclusivamente a corporeidade do ser humano que dá as mensagens-apelos ao adulto que lhe presta cuidados para que ele realize a ação específica e o infans possa diminuir certas tensões.

Esta *infantia*, no entanto, perdura após a entrada do indivíduo na estrutura da linguagem, pois se trata não simplesmente da infância cronológica, mas sim disto que é o arcaico, o atual. Com Scarfone, defendemos que há um momento do atual onde ele é apresentado com uma vestimenta psíquica e este momento é associado à criação artística.

As depressões e as compulsões, pela alta incidência de seus quadros clínicos, caracterizam a contemporaneidade e tiram do corpo o seu acesso ao segundo tempo do atual. Tanto o corpo cansado quanto o corpo que grita são expressões de um entupimento

nesta passagem; isto é, de uma falta de porosidade ou, ainda, de uma flexibilidade capaz de possibilitar a entrada no segundo momento do atual.

A dança apresenta o enigma do tempo sem decifrá-lo ou representá-lo: é atual e corpórea e, em seu mover-se, o atual reveste-se. Assim, a dança se dá como um movimento que nasce do corpo e abre esse corpo para um encontro com outras formulações subjetivas. No sentido defendido por Gil (2001), ela *abre* o corpo para as afecções, para aquilo que Leibniz (1765) nomeou de “pequenas percepções” e possibilitam a apreensão de atmosferas, estados afetivos não categóricos que existem como campo de sensações, expressão de afetos e criação.

Propomos, assim, que a dança, como solução estética, soluciona um *impasse*, tirando o sujeito do primeiro momento do atual para lançá-lo no segundo momento deste, em um terreno já revestido, onde o sujeito do bailarino abre espaços em seu corpo com os seus movimentos, tornando-o poroso não apenas às macropercepções, mas também às pequenas percepções, capazes de apreender o invisível para a visão objetificadora (ou, poderíamos dizer, para Cronos). Com um corpo aberto às pequenas percepções, cada sensação torna-se intensidade, energia de metamorfose, propiciando movimentos diferenciais; uma saída, enfim, para a compulsão à repetição. Contudo, a dança *mantém-se atual*, mas agora este atual está revestido pelo gesto estético.

A dança abre uma via móvel, um corpo-ponte oscilante e mutável, diferencial, onde a alteridade interna, o estranho interior, ocupa um espaço inédito: o espaço do movimento. O bailarino assume uma relação incomum e singular com a sua alteridade interna, onde ela não é nem recusada nem assume o domínio do psiquismo, sombreando a instância egóica e roubando-lhe suas atribuições de conciliador e *equilibrista* do psíquico: *outramente*, o estranho do bailarino encarna-se neste corpo que se movimenta, durante o instante do movimento.

Ademais, demonstramos que o tempo da dança é o tempo de um *entre* desequilíbrios. Como nos mostra Gil (2001), o bailarino sabe da queda por vir e não estremece diante da constatação da ruína e da finitude, nem diante do estranho, de seu inquietante íntimo. É do desequilíbrio, de um corpo que não cabe em sua imagem, ameaçando a todo o tempo tombar para o lado, que o bailarino encontra o seu equilíbrio.

Como se o bailarino estivesse entre dois corpos, parece-nos que ele encontra-se entre duas forças em tensão contínua que são provenientes, por um lado, do irrepresentável – ou, melhor dizendo, de um *além* da representação - e, por outro lado, do Eu, que busca

constantemente por uma *formatação* para o excesso. Assim, desdobrando o estudo de Gil, acreditamos que, no domínio da arte, o Eu funciona como o peso necessário para que o bailarino chegue à gravidade. Sem peso, não é possível dançar. O Eu e suas aptidões de consciência, concentração e disciplina são sim necessários para que haja dança, mas estes elementos sozinhos não *criam* e, portanto, não dançam. O Eu formata e faz o corpo pesar, garantindo o necessário contato dos corpos com o chão. Frisamos também que, como tradutor da - sempre excessiva - pulsão, o Eu configura necessariamente um limitador das ressonâncias do infinito, deixando sempre um resto a traduzir, “as pequenas percepções”, as afecções que marcam o corpo, mas não cabem em uma representação e, portanto, são *intraduzíveis* - é do terreno do estranho, daquilo que é estranho e familiar e, portanto, *inquietante*.

O bailarino *sabe* com seu corpo desse inquietante interno: conhece-o bem e o tem como parceiro, como *coautor*. É necessário um esforço para o artista ultrapassar o momento do *impasse* e saltar do âmbito da repetição, da técnica e do exercício disciplinar do corpo para um novo espaço, paradoxal, onde o estranho interno é *encarnado* e o corpo *faz* espaço, indo além dos domínios do conhecido, do estabelecido, do representável.

Para criar, há de se combater crenças que aprisionam o corpo, há de se libertá-lo das grades. É preciso sair da cela, mas por todo lado o traumático repete que a saída é impossível e o corpo fechado e enrijecido já fora, de início, convencido deste *dito-sentença*, conformando-se à cela. É preciso ir para fora: o movimento e, portanto, a vida, estão sempre *fora*. O gesto dançado é um elo para que se vá para *lá*, para retirar-se do cárcere. No entanto, sozinho e preso neste recinto, não há quem consiga ir buscar a chave da cela, pois ela está sempre *fora*.

Propomos que, em decorrência de seu encontro *sui generis* com seu lado mais estranho e mais familiar ao mesmo tempo, o bailarino encarando de frente o seu estranho interior, indica-lhe a chave e ele se incumbe de virar a chave da paralisia para a dança: é a alteridade que abre a porta – ou melhor, *abre o corpo*.

O corpo incapaz de romper as grades e sair do cárcere é o corpo encouraçado a quem só resta cansar-se de forma crônica (através do tédio que a sua impotência lhe traz) ou gritar a sua dor proveniente de seu desamparo desestruturante.

A dança é um lugar de escolha, um movimento do desejo. Embora não saibamos jamais quantos saltos praticamos na vida, a cada um sabemos que os riscos são todos e estão

por toda a parte. Mesmo assim, salta-se: o salto é a aposta no possível, ainda que tudo indique o contrário.

Defendemos, ainda, que o bailarino permite-se escutar uma *outra voz* e, como em um transe, autoriza que este estranho tome-lhe o corpo para dançar. Na dança, estamos sempre diante de uma *outridade*, embora íntima – de um corpo paradoxal, portanto. Pensando o ato ético primordial como a devoção absoluta ao outro (NOSEK, 2017), através de uma porosidade que permita a existência do *estranho* e a sua fala, a dança configura-se como um paradigma desta abertura.

Outrossim, aproximamos a ética da dança com a da psicanálise, na medida em que ambas buscam alcançar um sujeito mais livre em relação ao que o determina e, portanto, mais autônomo. No dispositivo transferencial, tal como na arte, a atenção flutuante também configura uma postura de passibilidade, uma submissão ativa endereçada ao infinito da alteridade. A dança como gesto ético livra o corpo da escravidão onde ele é reduzido a si mesmo e carrega o paradoxo de afirmar o corpo para libertá-lo de si mesmo. De modo correlato, a escuta aliada à sensibilidade do analista configura um gesto ético quando lança-se em submissão ativa, em postura de passibilidade, saltando no infinito da alteridade e expondo-se ao traumático do encontro com o outro.

O gesto ético não busca a captura, a posse do objeto. No setting, o retrato realista de um analista que tudo compreende e explica não basta neste ofício: já não se busca capturar a totalidade numa síntese *formatando-a, conformando-a*. É preciso, tal como nas artes, ir *além*: instalar, performar, construir, *ultrapassar* a repetição, *transgredir* as fronteiras que *barram* o infinito.

O gesto ético trata-se de um gesto que já parte da assunção da inescapável condição de incapturável do objeto e, a partir daí, busca a submissão ao excesso que o estrangeiro inevitavelmente impõe ao Eu. Marcado pela submissão à alteridade (tanto a exterior quanto à interior), configura uma porosidade, uma permeabilidade, de modo que o sujeito ético se *abre* para ser assombrado pelo Outro, para entrar no transe provocado por esse estranho tão familiar.

Com esses gestos impossíveis e necessários, a dança produz a abertura ao impercebido, ao infinito da alteridade e *abre* o corpo às pequenas percepções.

Ora, a psicanálise se afirma como terapêutica da alma a partir de seu compromisso com a aposta no surgimento do novo e da diferença diante das fixações e inércias psíquicas e,

portanto, talvez possa oxigenar-se dos saberes da dança para manter-se atuante e implicada na busca por meios de produzir um movimento frente à paralisia de certas situações clínicas.

## REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, J. (2015). *Vocabulário básico da psicanálise*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- ANGUELI, D. *Le danseur*. In: *Oxymoron*, n. 4, 28 décembre 2012. Disponível em <<http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3392>>. Último acesso em 23 de dezembro de 2018.
- ARONOFSKY, D. *O cisne negro*. U.S., 2010.
- BAUDRILLARD, J. *La société de consommation*. Paris: Gallimard, 1970.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BERTONI, I. G. *A dança e a Evolução*. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.
- BEZERRA JR., B. Entrevista intitulada “Psicanálise e neurociências: um diálogo necessário”. *Revista Percurso* 53, 2014. Disponível em: . Último acesso em 20 de novembro de 2018 [http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo\\_view&ida=1126&ori=entrev](http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=1126&ori=entrev)
- BILLMANN, F. S. *Danse et psychanalyse: regards croisés*. *Insistance*, 2015/1 (n° 9), p. 29-39.
- BIRMAN, J. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- \_\_\_\_\_ (2017) *Subjetividades contemporâneas*. In: \_\_\_\_\_ *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 171-195.
- BORGES, H. *Sobre o movimento: o corpo e a clínica*. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, 2009.
- CAMINA DA, E. *A história da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Editora Sprint, 1999.
- CARDOSO, M. R. “A servidão ao ‘outro’ nos estados limites”. *Revista Psychê*, Ano IX, n. 16. São Paulo, jul-dez/2005, p. 65-75.
- \_\_\_\_\_. “A impossível perda do outro nos estados limites: explorando as noções de limite e alteridade”. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 325-338, dez. 2007.
- \_\_\_\_\_. “A insistência do traumático no espaço psíquico e analítico”. In: CARDOSO, M. R. & GARCIA (org.), C. A. *Entre o eu e o outro: espaços fronteirços*. Curitiba: Juruá Editora, 2010, p. 91-101.
- \_\_\_\_\_. “Das neuroses atuais às neuroses traumáticas: continuidade e ruptura”. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 14, n.1, p. 70-82, 2011.

- CARDOSO, M. R, DEMANTOVA, A. G. e MAIA, G. D. C. S. “Corpo e dor nas condutas escarificatórias na adolescência”. *Estudos de Psicanálise* | Belo Horizonte-MG | n. 46 | p. 115–124 | dezembro/2016.
- COSTA, J. F. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. (1990). *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. In: \_\_\_\_\_ *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.
- EDLER, S. *Tempos compulsivos: a busca desenfreada pelo prazer*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2017. EHRENBERG, A. *La Fatigue d'être soi*. Paris: Odile Jacob, 2016.
- \_\_\_\_\_. *O culto da performance: Da aventura empreendedora à depressão nervosa*. Aparecida, SP: Ed. Ideias e Letras, 2010. \_\_\_\_\_ (1932-1933). *Obras completas*, vol IV. Trad de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FAIN, m. & MARTY, P. FAIN, M. & MARTY, P. “L'importance du rôle de la motricité dans la relation d'objet”. Paris, PUF, 1954.
- FERENCZI, S. (1930) Princípio do relaxamento e neocatarse. In: \_\_\_\_\_ *psicanálise IV*. (2ª Ed., A. Cabral, trad. P. 53-68). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. (1932-1933). *Obras completas*, vol IV. Trad de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume Editora, 2007.
- FERNANDES, M. H. *O CORPO*. 4. Ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011. \_\_\_\_\_. “As relações entre o psíquico e o somático: o corpo na clínica psicanalítica”. In:
- FERRAZ, F. C. “A psicossomática no espectro da psicopatologia psicanalítica”. In:
- MARRACCINI, E. M., FERNANDES, M. H., CARDOSO, M. R. & RABELLO, S. (Orgs.) *Limites de Eros*. 1a. ed. São Paulo: Primavera Editorial, 2012, p. 73-85.
- FIGUEIREDO, L. C. *Elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta, 2003.
- FORTES, I. *A dor psíquica*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2012.
- FOUCAULT, M. (1976a) *Soberania e disciplina*. In: *Microfísica do poder*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_ (1893) “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos”. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 33-47.

\_\_\_\_\_ (1950[1895]) “Projeto para uma psicologia científica”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. I, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 339-455.

\_\_\_\_\_ Extratos dos documentos dirigidos a Fliess: Carta 52. In: \_\_\_\_\_. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 287-293. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 1). (Trabalho original publicado em 1950[1896]).

\_\_\_\_\_ (1898) “A sexualidade na etiologia das neuroses”. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. III, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 249-272.

\_\_\_\_\_. (1900) *A Interpretação de Sonhos*, Rio de Janeiro: Imago, 2001.

\_\_\_\_\_ (1905[1904]) “Sobre a psicoterapia”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. III, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 243-257.

\_\_\_\_\_ (1915) “Pulsões e destinos da pulsão”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 115-144.

\_\_\_\_\_. (1919) *O “estranho”*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 235-273.

\_\_\_\_\_. (1920) “Além do princípio de prazer”. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 3-85.

\_\_\_\_\_ (1923) “O Ego e o Id” (J. Salomão, Trad.), In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13-82.

\_\_\_\_\_. (1926) “Inibições, sintomas e ansiedade”. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 79-173.

\_\_\_\_\_. (1930) *O mal-estar na civilização*. In: \_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia de Letras, 2010, p. 13-122.

- \_\_\_\_\_. (1938) “Moisés e o monoteísmo”. In: \_\_\_\_\_ *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XXIII, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13-149.
- GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GARCIA, C. A. *Os estados limites e o trabalho do negativo: uma contribuição de A. Green para a clínica contemporânea*. In: CARDOSO, M. R. e GARCIA (org.), C. A. *Entre o eu e o outro: espaços fronteirizos*. Curitiba: Juruá Editora, 2010, p. 91-101.
- GARCIA, C. A. & CARDOSO, M. R. (Orgs.) *Limites da clínica, clínica dos limites*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud/FAPERJ, 2011.
- GIL, J. *A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'água, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Metamorfozes do Corpo*. Relógio d'Água Editores, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Movimento total - O Corpo e a Dança*. Relógio d'Água Editores, 2001.
- GREEN, A. *La folie privée: psychanalyse des cas-limites*. Paris: Gallimard, 1990a.
- \_\_\_\_\_. Conferências brasileiras de André Green: metapsicologia dos limites. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1990b.
- HAN, B. C. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- JORGE, M. F. Narrativas da (in)felicidade: Medicalização da vida e espírito empresarial na sociedade contemporânea. In: Congresso Internacional em Comunicação e Consumo (COMUNICON), 2015. Disponível em: <[Http://anais-comunicon2015.espm.br/GT/GT1/8\\_narrativas\\_\(in\)felicidades.pdf](http://anais-comunicon2015.espm.br/GT/GT1/8_narrativas_(in)felicidades.pdf)>. Último acesso em 23 de dezembro de 2018.
- JÚNIOR, D. F. *Entre Kronos e Kairós: a questão do tempo para o corpo que dança a partir de Paul Valéry e José Nuno Gil*. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.
- KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- KNOBLOCH, F. *O tempo do traumático*. São Paulo: EDUC, 1998.
- KRISTEVA, J. *As novas doenças da alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LABAN, R. *Domínio do movimento*. Ed. Organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. (1967). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LASCH, C. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

- LEJARRAGA, A. L. *O trauma e seus destinos*. Rio de Janeiro: Revinter, 1996.
- LIMA, C. A. S. *Dança-teatro: a falta que baila*. A tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Dissertação (Mestrado em Belas Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- LIPOVETSKY, G. *Era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'água. 1989.
- LYOTARD, J.-F. “Algo assim como: comunicação... sem comunicação”. In: PARENTE, André. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 258-266.
- MARTINS, C. *Dança, corpo e desenho: arte como sensação*. In: *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 101-120, maio/ago. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a08>. Último acesso em 08 de janeiro de 2019.
- MENDONÇA, M. M. *As incidências da repetição no corpo, pela via da dor*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Pós-graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.
- MICHAUT, P. *História do Ballet*. São Paulo: Edipe Artes Gráficas, 1971.
- MORICONI, L. F. M. *Trauma e alteridade na psoríase: um “manto” para o mal-estar*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2008.
- NOSEK, L. *A disposição para o assombro*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PARABONI, P. *Angústia e perseguição na hipocondria: a eterna atualização do mesmo*. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2014.
- PARABONI, P & CARDOSO, M. R. “Memória corporal e hipocondria: um vivido arcaico sempre presente?” In: *Psicologia USP*, volume 27, número 3, 2016, pp. 473-481, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v27n3/1678-5177-pusp-27-03-00473.pdf> último acesso em 10 de setembro de 2018.
- PARENTE, A. (1993) *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 258-266).
- PAVIANI, J. “A função educativa da dança em Platão: as leis, livro II, 652 a - 674 c”. In: *Do Corpo: Ciências e Artes*, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011.
- REIS, E. S. *De corpos e afetos: transferências e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

- RITTER, P. G. G. *Confluências entre as neuroses atuais e as patologias da atualidade*. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2013.
- RIVERA, T. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: Corpos políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo*. São Paulo: Autêntica, 2016.
- SCARFONE, D. “L’impassé, actualité de l’inconscient”. *Revue française de psychanalyse* 2014/5 (Vol. 78), p. 1357-1428.
- SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- SIQUEIRA, D. C. O. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores associados, 2006.
- SMADJA, C. “A propos des procédés autocalmants du Moi”. *Revue française de psychosomatique* 1993/2 (n° 4), p. 9-26.
- SMADJA, C. & SZWEC, G. “Argument”. *Revue française de psychosomatique* 1993/2 (n° 4), p. 5-6.
- SZWEC, S. “Les procédés autocalmants par la recherche de l’excitation. Les galériens volontaires”. *Revue française de psychosomatique* 1993/2 (n° 4), p. 27-52.
- STERN, A. (1938) “Investigação psicanalítica e terapia do grupo de neuroses limítrofes”. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, II, 2, p.159-176, 1999.
- TIBURI, M. & ROCHA, T. *Diálogo dança*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- TOSTES, V. M. D. C. S. *Do afeto à palavra: o vivido do corpo na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2005.
- TRAVI, M. T. F. *A dança da mente: Pina bausch e a psicanálise*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.
- TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- VALÉRY, P. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- VENTURA, R. C. *A psicanálise e o cuidado de si: entre a sujeição e a liberdade*. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2013.
- VILLA, F. C. & CARDOSO, M. R. “A questão das fronteiras nos estados-limites”. In: CARDOSO, M. R. (Org.) *Limites*. São Paulo: Escuta, 2004.
- VOLICH, R. M. *Psicossomática: de Hipócrates à psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.