

CORPO MOTRIZ E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: elaborações de resistência ao neoliberalismo

DRIVING FORCE AND AESTHETIC EXPERIENCE: elaborations of resistance to neoliberalism

Mariana Bergo Damaso Silva¹

Resumo: O presente ensaio aborda o corpo enquanto núcleo da experiência formativa, articulando a dança-teatro de Pina Bausch, a teoria crítica de Theodor Adorno e a psicanálise lacaniana. Parte-se da compreensão do corpo como mediação entre sujeito e mundo, em que a corporeidade se configura como espaço de inscrição das tensões sociais que incidem sobre a subjetividade. O objetivo do presente ensaio é questionar se, ao recuperar a dimensão sensível do sujeito e a potencialidade expressiva do corpo é possível afirmar a possibilidade de abertura de um espaço subjetivo para a contestação da semiformação e da massificação. A metodologia adotada toma o próprio conceito como objeto empírico, conjugando na sua constituição elementos do modo como a realidade se ordena. Os conceitos de corpo, gesto e semiformação são mobilizados de modo a sustentar uma definição de experiência estética que se apresente com horizonte crítico capaz de orientar futuras investigações no campo das subjetividades contemporâneas.

Palavras-chave: Formação; teoria crítica; psicanálise; subjetividade; dança-teatro.

Abstract: This essay examines the body as the core of the formative experience, bringing together Pina Bausch's dance-theater, Theodor Adorno's critical theory, and Lacanian psychoanalysis. It begins with an understanding of the body as a mediator between the subject and the world, in which corporeality functions as a space where social tensions that affect subjectivity are inscribed. The aim of this essay is to question whether, by recovering the subject's sensory dimension and the body's expressive potential, it is possible to affirm the possibility of opening a subjective space for challenging semi-formation and massification. The methodology adopted takes the concept itself as an empirical object, incorporating into its constitution elements of the way reality is ordered. The concepts of body, gesture, and semiformation are mobilized to support a definition of aesthetic experience that presents a critical horizon capable of guiding future investigations in the field of contemporary subjectivities.

Keywords: Education; critical theory; psychoanalysis; subjectivity; dance theater.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho começa com uma contradição: escrever a dança, na tentativa de entrar em contato com o que é transmitido pelo movimento, e traduzir os seus sentidos em palavras. Seria esse feito possível, transformar em texto aquilo que é movimento e corporeidade? Mais do que isso, seria possível captar em palavras a possibilidade de um

¹ Professora substituta no Departamento de Educação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora e Mestra em Educação (UFSCar-Alumini). Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). marianabergo.d@gmail.com.

acontecimento que se desdobra no âmbito do sensível? Resultado de uma pesquisa de doutoramento, propõe-se aqui uma reflexão sobre o corpo enquanto centro da experiência formativa, articulando contribuições da dança-teatro de Pina Bausch, com as elaborações da teoria crítica de Theodor Adorno e da psicanálise lacaniana. A pergunta que norteia o presente artigo diz respeito à possibilidade de o sujeito ainda resistir frente às tentativas de sujeição a qual está submetido pelo projeto de mercantilização da vida. Diante desse projeto, que pode ser identificado nas formas de conformação que visam capturar o sujeito, direcionando a sua ação no mundo, questiona-se a existência de espaços para a construção de vias de resistência.

A partir da concepção do corpo como mediação entre o sujeito e o mundo, compreende-se a corporeidade como local de articulação de tensões históricas e sociais que recaem sobre a subjetividade (Hansen, 2005). O movimento corporal, longe de ser apenas funcional, é apresentado como componente da linguagem e como meio de manifestação de desejos, afetos e, possivelmente, de resistências (Cachopo, 2021). Nessa perspectiva, o gesto, a postura e o ritmo são compreendidos como expressões estéticas de modos de produção de sentido e de subjetivação sendo, por esse motivo, objetos de práticas de dominação. Ao problematizar a centralidade do corpo nos processos tanto de formação quanto de dominação social, o presente trabalho busca investigar como as práticas disciplinares historicamente moldam o corpo à imagem da máquina, impondo normatizações que visam a eficiência produtiva (Adorno, 1993). Com base no referencial teórico mobilizado no trabalho, a contemporaneidade é caracterizada pelo apelo neoliberal que estrutura a ordenação social e o corpo é compreendido como simultaneamente biológico, simbólico e pulsional, resultado da inscrição do sujeito no mundo.

Para Jaques Lacan (1998), a definição de sujeito é uma definição ética, ou seja, o sujeito é apenas compreendido a partir de um posicionamento, em relação a algo. Não se pode dizer do sujeito como contendo uma substância em si, e ele não pode ser considerado fora do seu processo de formação. A formação (Adorno, 2010), por sua vez, é um processo da ordem da estruturação entre meio externo e vida interna, entre indivíduo e todo, que determina a conformação tanto do sujeito quanto do contexto no qual se insere, em um processo de dupla determinação. Não diz respeito à transmissão ou construção simplesmente, mas é algo que ocorre de maneira situada, a partir de relações de troca. Do

mesmo modo, o sujeito é também algo situado, que apenas se define pela sua posição em relação ao outro (Adorno, 1995b), escapando ao mesmo tempo a uma definição. Por ser situado, o sujeito que é ético, possui também uma dimensão estética, compreendida a partir de relações de conformações, deformações e tentativas de delineamento. Nesse sentido, em um caminho que se inicia com a necessidade de marcar que o sujeito é algo que tem a sua constituição negada, passando pela compreensão dos aparatos que se especializam para manter determinado ordenamento social, se alcança a necessidade de focalizar o estatuto do sujeito para apontar as práticas que permitam vislumbrar saídas à defesa da sua existência emancipada. A dança-teatro de Pina Bausch é investigada como representante de um processo de ruptura com o paradigma racionalista, rompendo a noção de corpo como extensão da razão e o destacando como potência expressiva autônoma, capaz de apresentar o indizível e de provocar o estranhamento necessário à reflexão crítica (Silveira, 2009). A arte com enfoque corporal, nesse sentido, não se limita à comunicação, mas à expressão de uma alteridade que escapa à racionalidade instrumental e revela o não-idêntico silenciado pela lógica do capital.

O objetivo do presente ensaio é questionar se, ao recuperar a dimensão sensível do sujeito e a potencialidade expressiva do corpo é possível afirmar que se abre um espaço subjetivo para a contestação da semiformação e da massificação enquanto projeto neoliberal. Para responder tal questionamento, apresenta-se como modelo crítico a forma artística da dança-teatro que, ao articular unidade e multiplicidade, promove a emergência do outro e permite ao sujeito reencontrar-se com sua dimensão singular. Dessa forma, o corpo em movimento torna-se operador da cultura, revelando-se como lugar de luta simbólica e de reconstrução do humano frente à objetificação promovida pelas estruturas de dominação contemporâneas.

A metodologia adotada segue a concepção da Dialética Negativa de Adorno (Pucci, 2012) que é composta por dois pontos centrais: o duplo sentido do conceito e a ideia de constelação. O duplo sentido do conceito compreende que o conceito deve ser abordado a partir de dois pólos que se confrontam, em um movimento capaz de evidenciar o que do objeto escapa à compreensão. Já a constelação busca acompanhar os elementos dispersos e singulares do fenômeno, compondo diferentes ordenações que se aproximam na constituição de uma figura multifacetada da qual salta o entendimento do objeto. Esse

apenas pode ser abordado a partir de diferentes pontos de iluminação, compostos por diferentes conceitos, configurando assim um movimento de elaboração que circunscreve o fenômeno sem a pretensão de reduzi-lo a um entendimento homogêneo. Esse procedimento metodológico toma o próprio conceito como um objeto empírico, que conjuga na sua constituição elementos da experiência e oferece um testemunho do modo como a realidade se ordena. Esse trabalho conceitual que carrega a articulação de elementos da realidade é o que permite construir a compreensão de um objeto não conceitual que pode ser apreendido tomando a forma de um texto.

O confronto do conceito com ele mesmo e a elaboração composta de diferentes conceitos é o procedimento aqui utilizado para caracterizar os atributos da experiência estética corporal, tendo como aparato conceitual e constelacional a aproximação entre a teoria crítica e a psicanálise lacaniana, aproximando a análise das condições sociais do entendimento acerca da constituição da subjetividade. Para tal, mobiliza-se os conceitos de corpo, gesto e semiformação de modo a sustentar uma definição de experiência estética que se apresente como horizonte crítico capaz de orientar futuras investigações no campo das subjetividades contemporâneas.

1. CORPO MOTRIZ

A corporeidade como tema tem a intenção de representar o processo de convergência do diverso em uma forma unitária, configurando a capacidade de dar forma ao intangível. O corpo como dimensão individual, articula as determinações do coletivo, sendo ao mesmo tempo borda e cruzamento. Há inscrito no corpo algo da ordem do intraduzível, onde o sujeito é descentrado e desconhecido de si mesmo, onde o Eu falha e lhe fala um outro. Para Lacan (1998) a corporeidade é uma experiência vinculada à imagem do corpo, pressupondo a identificação do Eu com a sua imagem. Para ele essa imagem não é uma figura passiva dada e percebida, mas é uma formalização que organiza o espaço no qual o objeto em questão aparece. Isso é descrito no estágio do espelho (Lacan, 1998), onde o corpo infantil se constitui em uma relação de exterioridade, na identificação com uma imagem externa que não coincide com o corpo que ele experimenta. Ele permite a primeira matriz simbólica da forma do Eu. Ou seja, o corpo não é algo evidente, imediato para a consciência.

Nessa construção simbólica e imaginária, que se apropria dos significados dos corpos com os quais o sujeito tem contato e compõe a unidade da corporeidade singular, algo do corpo permanece inacessível, como um resto, constituindo-o como uma realidade instável (Lacan, 1998). Essa relação íntima com a exterioridade habilita o objeto a tocar o sujeito, o interrogando em sua falta, uma vez que evidencia estar fora aquilo que se esperava estar dentro, denunciando as noções de propriedade e de singularidade. O objeto escapa ao sujeito ao mesmo tempo em que o constitui. O caráter afirmativo da identidade se sobrepõe à negatividade da composição corporal que dá forma ao sujeito. Ainda que afastado da falta marcada pela alteridade, essa falta faz com que o trabalho sobre a corporeidade carregue um caráter de ausência e de descontinuidade.

Para dar forma, o corpo deve se conjugar ao movimento. É pelo movimento que o intangível se expressa em forma. E o movimento se apresenta como expressão quando executado com uma finalidade, que intenciona a alimentação, a defesa, o contato e a expressão artística. É delineando essas intenções que o corpo se formaliza como corpo humano, fazendo com que o movimento expresse ao mesmo tempo a forma do gênero humano e a do indivíduo que o realiza, expressando as variações individuais. Seguindo essa noção, o coreógrafo húngaro Rudolf Laban (1879-1958) define a dança como sendo a primeira forma de esforço de tradução do pensamento em movimento. O interesse do autor em investigar o movimento de modo a compreendê-lo se encontra na identificação das origens internas do movimento e da ação. Com isso, ele compreende que o sujeito se movimenta a partir de uma necessidade, e se volta para alcançar interesses tangíveis e intangíveis (Laban, 1978). Nesse sentido, o movimento é revelador e pode ser investigado.

Diferente das tendências em desenvolvimento na dança europeia, Laban participou do movimento de construção da dança-teatro a partir da proposição da separação entre dança e música, defendendo a independência do movimento com relação à dança e se concentrando no refinamento e expressividade inerentes a ele. Sua análise permite compreender o movimento como a linguagem primeira do humano, observando quatro aspectos centrais: que parte do corpo se move; como o corpo se move; onde o corpo se move; com o que ou quem o corpo se move (Freire, 2001). A partir desses parâmetros se entende o corpo não como acessório de um sujeito pensante, mas como um meio que carrega sentidos e que articula o sujeito como um todo. A compreensão do corpo como unificação de fatores

permite que uma série de atividades possam ser analisadas, tanto a níveis microscópicos, biológicos e moleculares, quanto macroscópicos, políticos e históricos. Por ser funcional, o movimento que confere substância ao corpo é, em sua origem, expressivo. E como objeto de arte, o corpo se torna veículo de uma expressão intencional, que recorta de maneira direcionada determinado aspecto da realidade.

As artes centradas na fisicalidade implicam a transmissão de significados entre quem se coloca em cena e quem se coloca a assistir, concretizando um ato de maneira intencional e extra cotidiana. Esse ato funciona como um parêntese dentro da estrutura das normas sociais, criado justamente pela imposição de uma corporeidade em ação que constitui sentidos para além da linguagem instituída, inserindo os conteúdos contidos fora da palavra.

Um nome importante para a dança-teatro foi a dançarina e coreógrafa Pina Bausch. Dirigida por Kurt Joss, ex-aluno de Laban, sua formação incluiu técnicas de improvisação com as regras fundamentais do balé. Bausch desenvolveu um expressivo trabalho dentro da tradição da dança-teatro, em especial durante os anos de 1973 e 2009 enquanto esteve à frente do *Tanztheater Wuppertal*. De acordo com Ciane Fernandes (2002), pesquisadora da obra de Bausch, na compreensão da coreógrafa, o corpo é simultaneamente origem do estímulo do movimento e meio de expressão da pulsão, sendo, portanto, atravessado pela dimensão da fantasia e circundado pela memória e pela linguagem. Isso faz com que o corpo tenha um grande potencial em gerar e comunicar significados. O trabalho de Bausch é, nesse sentido, essencial para estruturar a potencialidade da linguagem não literal, trazendo o corpo de uma posição marginal para a centralidade da construção e ordenação da produção humana. O corpo deixa de ser instrumento acessório de exteriorização de sentidos que devem ser remetidos ao intelectual para ocupar um lugar privilegiado. A dança-teatro como objeto empírico permite estruturar o movimento de colocar o corpo como médium de expressão independente, que carrega os próprios princípios, rompendo a divisão cartesiana que orientou a cultura, desde a filosofia, as ciências e a arte.

Cabe a Bausch, seguindo a linha de Laban, a consolidação da dança como a arte do movimento, diferente de ser acessório de músicas e tramas. Essa independência da dança em relação à música fez com que o ritmo do movimento fosse proveniente do próprio corpo, recuperando um princípio orgânico natural, presente no ritmo respiratório e cardíaco, por exemplo. O ritmo como um princípio orgânico aplicado à expressão estética. As

aproximações entre a psicanálise e a dança-teatro permitem compreender como o corpo impõe ao psíquico a sua representação, inserindo o âmbito biológico em uma dimensão exterior ao Eu. Essa unidade faz com o que as funções somáticas sejam permitidas pela erogeneidade, marcada pelo desejo e atravessada pela linguagem. A inserção na linguagem implica que o olhar do Outro impõe ao corpo a unificação que passa a constituir o Eu. Um olhar por sua vez idealizante, uma espécie de projeção internalizada que insere o sujeito em relações simbólicas e imaginárias capazes de organizar o real do corpo. Nesse entendimento, o corpo não é uma experiência primária, ou seja, o sujeito tem acesso ao corpo próprio a partir da mediação da linguagem, enquanto conjunto de significantes, compondo uma operação imaginária na concepção de uma imagem própria de corpo. Essa discussão enfatiza o entendimento de que o corpo não é um substrato somático do intelectualismo, que toma forma com a irrupção do indivíduo burguês, mas um corpo que é passagem do Outro, que é substância de um sujeito que nasce organicamente e subjetivamente a partir do Outro e do seu olhar. Esse atravessamento ao ser interceptado por uma ordenação social desubjetivadora, provoca o esvaziamento da forma do sujeito e o isola enquanto um corpo e um psiquismo a serem dominados.

2. GESTO, PERCEPÇÃO E EXPRESSÃO

O que se aponta é que o movimento deve ser entendido como vetor das emoções resultantes das sensações e memórias que instabilizam os corpos. O movimento é intrínseco àquilo que se apresenta entre os repousos e, portanto, a dança, antes de ser um estado externo, como uma coreografia aprendida, é um movimento construído a partir do sentir. O corpo sensível guia o indivíduo no espaço, espaço esse que é da ordem da alteridade, em uma relação constantemente aberta, de um sujeito que não se define como unidade fechada em si mesma. Esse processo realiza a primazia do objeto, que não se submete ao sujeito do saber, sendo necessária ao direcionamento da constituição subjetiva, voltada para o outro, para além de si. Como indicado por Godard (2002), a percepção de um gesto se dá de forma global, sem que se distingam os elementos ou etapas que fundam esse gesto. Cada indivíduo está sujeito às ordenações de sentido próprias do seu tempo e contexto cultural que criam os quadros de referência a partir da qual se estrutura a percepção. A “gestão do peso”

(Godard, 2002, p. 13) do corpo em relação à gravidade, já é de ordem específica e particular, contendo, ao mesmo tempo, as conquistas do gênero humano com relação à postura e os trejeitos e as qualidades que marcam a individualidade. É essa atitude relativa ao espaço que confere carga expressiva ao movimento executado, organizando a forma como o sujeito dispõe a sua postura.

A base postural, herança do desenvolvimento evolutivo humano, é o que permite a sustentação dos elementos afetivos e mecânicos do movimento. A cultura e a história individual acompanham a intencionalidade de cada gesto, concedendo-lhe especificidade, ainda que executado massivamente e de maneira repetitiva. Isso implica ser por intermédio do aparelho musculoesquelético que o psiquismo exprime seu sentido, carregando o gesto de tônus antes mesmo da sua execução e modulando o movimento de desejos e inibições, conformado de modo não apenas físico, mas imaginário. Essas noções contribuem para compreender as relações entre corpo, afeto e expressão e o quanto o meio modifica a organização somática do indivíduo.

O corpo em sua expressividade manifesta os determinantes da cultura na sua dinâmica com o tempo e espaço, organizando no gesto, e não apenas na palavra, a produção de sentido. Nesse entendimento, o corpo expressa não apenas o gesto individual, mas toda a carga de eventos que o mantém vivo e atuante, permitindo com que o indivíduo expresse os elementos culturais que estão fundamentados, antes de tudo, no gesto, e no corpo.

3. ABRIR UM ESPAÇO SUBJETIVO DE CONTESTAÇÃO

Compreender a subjetividade humana como uma construção social, assim como todo produto cultural, implica compreender que essa construção só pode ser realizada como uma experiência viva (Adorno, 1970), contrária ao congelamento de formas, conceitos e procedimentos que atrofiam o existente. As características do objeto, como anunciadas por Adorno (1995), referentes à capacidade de confrontar o lugar do sujeito com ele mesmo, são encontradas na obra de Bausch quando se compreende o potencial de produção de estranhamento. O seu efeito está em fazer o indivíduo questionar as suas relações de identificação que, mais do que promover um entendimento de ordem racional, desperta a sensibilidade para experienciar como estranho aquilo que, dentro de dinâmicas sociais

desumanizadoras, se passa como natural. Junto ao estranhamento, a negação, como elemento possível de reflexão crítica no interior de um sistema de pensamento e de sensibilidade embotados por esquemas predefinidos, é evidenciada na expressão da obra. Para Adorno (1970), se for possível algum conceito acerca do que é uma obra de arte a partir da modernidade, esse é definido na contradição entre a dimensão da expressão e a sociedade que não oferece possibilidade de redenção ou de reconciliação. A obra de arte seria então “antítese social da sociedade” (Adorno, 1970, p. 19), expressando o seu conteúdo como reflexo do existente ao replicar a sua negação, indo ao encontro daquilo que deve ser modificado. A obra de arte se converte em imagem estética a partir do que está contido na própria objetividade, em uma expressão que não é simples invenção, mas provém de um solo histórico, ao mesmo tempo em que nega a sua determinação totalitária.

Para além de definir o que seria uma obra de arte em sua essência, é preciso considerar que o que significa expressão estética depende do conjunto de determinantes que se objetivam em determinado momento histórico. Em um contexto de normatização da exploração para reprodução do idêntico, é artístico aquilo que reflete essa realidade e a supera na sua realização, abrindo um espaço de contestação e de ruptura da objetificação. Essa estética denuncia os fechamentos e reflete os aspectos da formação humana. Se o capitalismo absorve tudo a partir da reificação da consciência, cabe ao sujeito a possibilidade de deixar vazar o que em si é contraditório. A arte, na sua posição de negação, gera um espaço diferencial criativo que não pretende a expropriação de qualidades individuais. Esse é o espaço para a criação de si, contra a tendência de desintegração escondida sob a máscara do ensimesmamento da individualidade atomizada. Esse processo de diferenciação visa sim à unificação, mas na forma do sujeito desejante, que identifica e reforça a si mesmo no contato com o objeto, e não uma unificação que é enclausuramento e repetição. Sendo o sujeito uma totalidade entre cognição, força física e sensibilidade, para que seja efetiva, a racionalidade dominante deve abranger essa totalidade, e para trabalhar de modo a lhe ser expropriado a sua energia vital, a dominação deve acompanhar o sujeito, ocupando de forma crescente todos os espaços.

A subjetividade danificada pelas dinâmicas sociais que não respeitam a sua constituição, coloca em movimento um novo tipo de ser humano, incapaz de experimentar algo de modo particular, tendo a sua experiência ditada previamente pelo aparato racional.

Nesse sentido, a semiformação (Adorno, 2010) como elemento constituinte da subjetividade caracteriza um estado conformista que resulta em um ressentimento narcísico contra aquilo que aponta para o diverso de si. O sujeito semiformado, ao apresentar traços psicológicos de sofrimento, carrega também o embotamento do corpo, da sensibilidade, da imaginação, da atividade social e da capacidade de agir sobre o meio de maneira transformadora.

4. O CORPO NO CENTRO DO PROCESSO PRODUTIVO

A história do corpo é a história do humano, lugar de chegada e de saída das práticas sociais. Segundo Silvia Federeci (2023), o trabalho, que molda tais práticas, a depender dos seus regimes de organização, submetem o corpo de diferentes maneiras, sendo possível remeter a história desse corpo a partir dos modos de opressão que o regime de trabalho capitalista fez incidir. Mas também é possível traçar os modos de resistência desse corpo que preservam o seu potencial de transformação, herança da sua proximidade com a natureza.

A base do capitalismo como sistema de ordenação social é a transformação da força e energia corporal em força de trabalho, de modo a remodelar a materialidade do que é o humano em formas mais produtivas, a partir de práticas sociais capazes de redefinir a relação do corpo com o espaço. Pensando nessa relação entre o humano e a natureza, entende-se que o desenvolvimento do indivíduo moderno, atravessado pela racionalidade instrumental, é pautado pela busca de uma independência entre as capacidades individuais e as limitações impostas pela natureza, motivado pela necessidade de crescimento do capital. A superação das limitações representa uma tentativa de separação entre o corpo e o espaço natural, o que implica em perdas, considerando que a evolução desse corpo é uma história de agrupamentos e colaborações, fundando o conceito de sociedade. Entre essas perdas estão as qualidades de ser variável, móvel e transitório, sendo reconhecidas como ameaças e dando lugar ao desenvolvimento de tecnologias de fixação e de contenção, que se tornam centrais para a conformação do sujeito à uma sociedade que deve se imobilizar no princípio da reprodução (Adorno; Horkheimer, 2006). A mecanização, na imposição de um princípio único de funcionamento, é o principal meio do desenvolvimento capitalista, abarcando desde o meio material até o próprio sujeito. É recorrente a associação do corpo como uma

máquina, analogia presente no próprio discurso da ciência médica nos seus diferentes momentos históricos, e atravessados pelas transformações do desenvolvimento capitalista.

O corpo vivo, dotado dos gestos adequados, é o centro do processo produtivo. Um corpo que para ser considerado apropriado deve dominar as marcas da sua relação com a natureza, corrigindo as impressões da passagem do tempo e afastando-se do erro, do enrugado, pesado ou amolecido. Os resquícios do que foge à normalidade instituída devem ser relegados à repulsa e ao escárnio, frente aos quais se impõe o padronizado e planejado, compondo uma estética de intervenção e controle que fomenta o mal-estar com os traços não simétricos, tornados marcas intoleráveis da diferença. O sujeito, nesse sentido, é algo a ser produzido pelo saber que ordena as estruturas sociais com as quais o indivíduo se relaciona. A sociedade ocidental moderna desenvolve modos de tornar interna as instâncias de controle e de dividir o racional do irracional, mas ambos sendo alvo dos mecanismos de controle. A longevidade e a integridade física são valores que passam a determinar a efetividade do desenvolvimento do capital. A partir de então, a aproximação entre ciência e capitalismo deu ao corpo uma nova importância, fazendo com que o somático e a saúde passassem a ser de interesse público.

A partir do século XX, o controle exercido pelas instituições vai sendo substituído pelo imperativo individual. Cada vez mais a aparência física é valorizada e a identidade do indivíduo, entidade colocada em evidência, passa a coincidir com o corpo. Essa lógica está presente na noção de cuidado de si como cuidado com o corpo. Nesse sentido, o corpo não é apenas objeto de controle, mas torna-se também objeto de consumo, condensando uma série de investimentos do indivíduo para com ele mesmo. O corpo como alteridade se converte em corpo identidade, e a alteridade é dirigida para o outro que é diferente do eu, ameaça a essa identidade totalizada. Esse sujeito identificado a si mesmo, é como Lacan (1998) evidencia, uma entidade submetida que não pode se conhecer como tal. Entretanto, tal forma de identidade é mais uma vontade do que uma realidade. Com a intensificação do imperativo de controle através do cuidado do indivíduo consigo mesmo (Lazzarini; Viana, 2006), em uma exigência internalizada e tornada pessoal, a construção identitária se desloca para a superfície do corpo, colocada ao olhar do outro. Esse processo é acompanhado de um excesso de tecnologias e de práticas de modificação corporal, que mobilizam o aparato de produção e mantêm o indivíduo engajado nos processos de reprodução social (Sztulwark,

2023). Ainda que esvaziado, o indivíduo é chamado a compor a dinâmica da produção a partir daquilo que lhe é mais íntimo, o seu aparelho identitário, que articula o indivíduo como dotado de autonomia a partir dos elementos que lhe constituem. À identidade é oferecido um destino, e cabe ao sujeito se conformar às formas de incitação da cultura.

A captura pela forma organiza o corpo, orientando o desejo de sustentar não uma qualidade própria, mas aquilo que é determinado como um dever-ser que molda a relação do sujeito com o mundo e, portanto, consigo mesmo. Essa forma de subjetivação constitui a estrutura que orienta o sujeito e garante formas de ajustamento de maneira muito individualizada. O modo como ocorre a subjetivação, ou seja, o modo como o sujeito soluciona a sua relação com a dimensão da alteridade que não lhe é imediata, vai determinar o status do sujeito como ser autônomo ou engendrado em sintomas que lhe escapam. Essa compreensão da posição do sujeito em relação a si mesmo e à realidade indica haver uma dimensão de embate para a defesa de autonomia que atravessa a imposição da racionalidade.

5. O INCOMODO COMO POSSIBILIDADE DE RESISTÊNCIA

Lacan (1998) define o trauma como um encontro com o Real mediado pela falta, ou seja, sem que haja espaço ou tempo para que esse encontro seja simbolizado. O acontecimento não simbolizado é repetido, compreendendo que a repetição, quando é produzida pelo sujeito, não é uma reprodução da realidade, mas a tentativa de proteger um encontro traumático. A repetição é o que permite suportar a aproximação falha com o Real, em uma tentativa de redefinir a experiência do trauma. Pela repetição o sujeito persegue a sua posição de sujeito e, portanto, a resolução dessa repetição é essencial para que essa posição seja alcançada. Sob ação do trauma, a repetição segue a lógica mercadológica da produção, que é também repetitiva. A repetição necessária à constituição de uma forma coerente consigo mesma, fundamental à formação de um sujeito que sustente a sua posição no mundo, ao mesmo tempo sem deixar de perceber esse mundo e não se desintegrando nele, é diferente de uma repetição que fecha o existente em um mesmo modo de se colocar em relação aos objetos que lhe atravessam, afastando o diverso. Essa última é a operação que mantém a reificação do sujeito.

A dança-teatro é o acontecimento resultado do movimento do corpo no espaço, como uma expressão que encontra manifestação na relação entre o corpo e o que o circunda, ou ainda, uma relação entre o corpo e aquilo que lhe faz borda, tanto entre espaços internos quanto externos. O corpo que é mediação entre esses espaços, é também mediado por eles, em uma continuidade que é marcada por atravessamentos que delimitam. Pensar a possibilidade de manifestação do sujeito é pensar nesses espaços, uma vez que, para que exista um sujeito capaz de exercer a sua autonomia, de se colocar contra, é necessário que existam condições para tal. A autonomia possível dentro de um esquema de dominação que impõe modos de ser, pensar e sentir é negativa, promovida a partir da desidentificação do sujeito. Nesse projeto, elementos essenciais à dinâmica de repressão devem ser recolocados de modo a alcançar outros efeitos. A repetição, como procedimento que garante a captura da diferença à reprodução do idêntico, quando recolocada, tem por efeito a exposição a condicionamentos, resguardando a possibilidade de ruptura. Entendido desse modo, a repetição pode ser resgatada para a busca do que escapa naquilo que se repete, tendo como resultado o incômodo com aquilo que retorna sempre como mais do mesmo.

Presente no modelo da dança-teatro, o incômodo se produz pela repetição daquilo que se pensa já ter-se habituado, em posições, gestos e movimentos conhecidos e normalizados. Pela repetição, que insiste em fazer ver o já esperado, o familiar se torna estranho. O sujeito espectador é colocado em um espaço de escolha, onde pode romper com os modos habituais de ver e sentir por ser confrontado com a insistência daquilo que se repete. Como no espetáculo de Bausch, sua estética não parte da construção de figuras afirmativas de modos de existência. Sua dança-teatro é a imagem da negação das formas estabelecidas. Cada repetição intencional de formas e sentidos carregados pela história dos corpos traz em si a tentativa de ruptura. Uma repetição que não é reafirmação, mas tentativa de construir recusa. A resistência adquire assim, um contorno estético. A racionalidade que exclui a possibilidade do diverso e conforma as potencialidades do ser sujeito, sacrifica a dimensão sensível como forma de atingir a conformação necessária entre o todo social e cada indivíduo desprovido de sua individualidade. Na denúncia do lugar relegado à sensibilidade e na tentativa da sua retomada como estratégia de orientação da crítica, é a experiência estética que oferece um modelo de emancipação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dado que a sociedade atual é constituída pela integração, a partir da racionalidade que prioriza o replicável, as saídas isoladas e individuais não são possíveis. Mas deve caber ao indivíduo a tarefa de se localizar dentro desse esquema de integração e identificar aquilo que lhe cabe de recusa. Dentro dessa dinâmica de sujeição, a autonomia é a possibilidade de se perceber diverso, identificando o que lhe atravessa. Reclamar por espaços para a existência de alternativas, a partir de um trabalho de redefinição de imposições culturais, implica desembaraçar os discursos que sustentam práticas anti-hedonistas e moralizantes que paralisam movimentos alternativos (Foster, 2017), processo que se realiza partindo da articulação entre forma e conteúdo.

O sujeito, ainda que composto pela mesma organização que sustentou o seu desejo até então, pode experimentar a inadequação, aproximando e distanciando elementos uma vez naturalizados. Mas para tal, é necessário ser capaz de sustentar esse olhar diante do estranhamento, promovendo o confronto com o inominável que estava oculto sob denominações prontas. Esteticamente a autonomia é uma forma de abertura àquilo que não se controla, aquilo que decompõe as estruturas da sensibilidade. Aparece em um momento de dissonância que deixa de ser acidental e passa a ser a própria dinâmica da forma, um motor que estremece as regras do sensível. A autonomia é a abertura à decomposição das formas estabelecidas da sensibilidade, é abertura ao diverso. Falar de experiência estética como uma experiência de emancipação diz respeito à proposição de um modo de ser ausente da vida social, não pensada a partir da ação liberta de heteronomia, mas que posiciona o sujeito frente aquilo que o descentra. Aquilo que salva o humano é sempre o que escapa às tentativas de ordenamento, mas que não sai das vistas desse ordenamento. Isso indica que aquilo que pode ser objeto de resistência, não o é por escapar à ordem, mas por funcionar de modo a resistir às tentativas de cooptação, sendo assim capaz de guardar a possibilidade da diferença.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. **MINIMA MORALIA**: reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. **Teoria da semiformação**. In: PUCCI, B.; ZUIN, A. A. S.; LASTÓRIA, L. A. C. N. (orgs.). *Teoria crítica e inconformismo: novas perspectivas de pesquisa*. Campinas: Autores Associados, 2010. p. 7–40.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CACHOPO, João Pedro. **TORÇÃO DOS SENTIDOS: pandemia e remediação digital**. São Paulo: Elefante, 2021.

CROCHÍK, José Leon. **A forma sem conteúdo e o sujeito sem subjetividade**. In: CROCHÍK, J. L. **TEORIA CRÍTICA DA SOCIEDADE E PSICOLOGIA**: alguns ensaios. Araraquara: Junqueira & Marin, 2011.

FEDERICI, Silvia. **ALÉM DA PELE: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo**. São Paulo: Elefante, 2023.

FERNANDES, Ciane. **PINA BAUSCH E O WUPPERTAL DANÇA-TEATRO: repetição e transformação**. São Paulo: Haucitec, 2000.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017.

FREIRE, Ida Mara. **DANÇA-EDUCAÇÃO: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento.** Cadernos Cedes, v. 21, p. 31–55, 2001.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção.** In: SOTER, S. (org.). Lições de dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

HANSEN, Roger. **Notas sobre a posição do corpo no II excursus de “Dialética do esclarecimento”, de Horkheimer e Adorno.** Temas & Matizes, v. 4, n. 7, p. 9–16, 2005.

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

LACAN, Jacques. **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAZZARINI, Eliana; VIANA, Terezinha. **O corpo em psicanálise.** PSICOLOGIA: Teoria e Pesquisa, v. 22, p. 241–249, 2006.

PUCCI, B. **A DIALÉTICA NEGATIVA ENQUANTO METODOLOGIA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO: atualidades.** Revista E-Curriculum, v. 8, n. 1, 2012.

SILVEIRA, Juliana Carvalho. **Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch.** Cena em Movimento, n. 1, p. 22–22, 2009.

SZTULWARK, Diego. **A ofensiva sensível.** São Paulo: Elefante, 2023.