

POSSIBILIDADES PARA O REAL: o corpo em movimento na dança

POSSIBILITIES FOR THE REAL: the body in movement in dance

Ana Nathália Eduarda Farias da Silva¹

Luiza Michelini²

Luciane De Conti³

RESUMO: Neste trabalho, propomos discutir o corpo em movimento através da dança como possibilidade de o sujeito construir um bordeamento no furo do Real produzido pelo trauma. Essa pesquisa suscitou de uma experiência de trabalho Realizada em uma unidade de internação psiquiátrica de um hospital público, onde foram Realizadas oficinas de dança e consciência corporal. Foram propostas oficinas de dança de hip hop. Após as primeiras oficinas, surgiram rodas de conversa sobre como os participantes se sentiram, momento em que eles associaram sentimentos e memórias aos movimentos. Dos conteúdos trazidos nesses momentos, sob o método de pesquisa psicanalítica, se produziu o material que serviu de análise para subsidiar essa discussão. A partir disso, inferimos que o corpo em movimento na dança serviu de abrigo como também produziu novos significantes para que os sujeitos construíssem uma ficção de si.

Palavras-chave: Corpo, Dança, Ficção, Trauma, Movimento.

ABSTRACT: In this paper, we propose to explore the body in motion through dance as a means for individuals to construct a boundary around the void in Reality created by trauma. This research arose from a project conducted in the psychiatric ward of a public hospital, where dance and body awareness workshops were held. Hip-hop dance workshops were proposed. After the first workshops, conversation circles emerged about how the participants felt, during which they associated feelings and memories with the movements. From the content shared during these moments, using the psychoanalytic research method, the material that served as the basis for this discussion was produced. From this, we infer that the body in motion through dance served as a refuge and also produced new signifiers that allowed the subjects to construct a fiction of themselves.

Keywords: Body, Dance, Fiction, Trauma, Movement

INTRODUÇÃO

Este escrito se desenvolveu a partir de fragmentos de uma experiência de trabalho da primeira autora em uma ala de internação psiquiátrica de um hospital de média complexidade da rede pública de saúde do interior no Sul do país. O texto aqui apresentado foi construído a partir de um dos desdobramentos da pesquisa de mestrado da primeira

¹ Psicóloga e fisioterapeuta mestranda do Programa de Pós-graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: ana_nathaliafs@yahoo.com.br.

² Psicóloga mestranda do Programa de Pós-graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: luiza.michelini@gmail.com.

³ Psicóloga Doutora em Psicologia do Desenvolvimento, Professora adjunta do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia e da Pós-Graduação em Psicanálise, Clínica e Cultura, do Instituto de Psicologia, Serviço Social, Saúde e Comunicação Humana - IPSSCH da Universidade Federal do Rio Grande do Sul E-mail: ludeconti.prof@gmail.com.

autora sob orientação da terceira autora, ainda em desenvolvimento, junto ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Os resultados parciais da pesquisa aqui expostos foram constituídos a partir da análise de um dos fragmentos clínicos trabalhados na mesma, delineando um recorte dentro da temática de pesquisa.

Neste trabalho, propomos apresentar os desdobramentos teóricos-clínicos decorrentes de uma leitura-escuta de um fragmento clínico, que buscamos articular o corpo em movimento através da dança como possibilidade de o sujeito construir um bordeamento no furo do Real produzido pelo trauma. Frente a sujeitos que apresentavam dificuldades para construir narrativas sobre experiências traumáticas vivenciadas, pensamos o corpo em movimento na dança como uma possibilidade de suporte para o sujeito historicizar tais experiências e constituir a partir disso, um discurso. É pertinente aqui apresentar uma definição de dança, proposta por Dantas (1998) nos interessa para esse trabalho. A autora compartilha que a dança se singulariza como uma das expressões da motricidade humana de modo simultâneo em que possui manifestações diversas. Movimentos usuais podem ser incorporados a uma dança, como uma caminhada, por exemplo. Entretanto, na dança esses movimentos adquirem um outro valor. A partir disso, supõe-se como pertinente poder apresentar aqui também brevemente o hip hop, como movimento e dança, visto que foi desta modalidade que se possibilitou o desenrolar do fragmento clínico compartilhado.

Surgiu em Nova York, entre 1960 e 1970, o movimento hip hop, sob influência da crise econômica de 1929 dos Estados Unidos, da Segunda Guerra Mundial e da guerra do Vietnã (Colombero, 2011). A expressão hip hop foi cunhada pelo DJ Afrika Bambaata. Sua tradução literal seria “saltar com o quadril”, “quadril” referindo-se a hip e saltar da expressão em inglês “to hop”. A partir dessa expressão, surgiu todo um movimento cultural expresso de diferentes maneiras: música – rap -, pintura – grafite -, moda e dança (Araújo, 2021). No Brasil, surge, nas periferias de São Paulo, o movimento hip hop em 1980, inspirado no movimento que surgira em Nova York. A cultura se popularizou através das notícias de jornal que referiam que jovens negros de periferia se encontravam para dançar, escutar e criar música (rap) nos centros das cidades. Por esse aspecto marcante de sua chegada no Brasil, o estilo também se popularizou pela expressão “dança de rua”. Através dessa cultura,

jovens encontraram formas de denunciar desigualdade, manifestar seus desejos bem como de ocuparem e se divertirem em outros espaços da cidade (Sesc São Paulo 2022).

Introduziremos agora a noção de discurso a que este trabalho se refere. Trata-se da que Lacan (1953-1954/1986) apresenta em seu Seminário 1 “Os escritos técnicos de Freud” no capítulo 22 “Sobre o conceito da análise”: “o sujeito desenvolve no discurso analítico o que é a sua verdade, sua integração, sua história” (LACAN, 1953-1954/1986, p. 322). Guerra e Moreira (2023) expressam que, como na psicanálise a verdade tem estrutura de ficção, o que oferece direção para se localizar a verdade do sujeito é o inconsciente. Elas apontam que as ficções das quais os sujeitos narram suas histórias apresentam os seus enodamentos pulsionais e processos subjetivos de enfrentamento do Real e as dimensões inconscientes e traumáticas que circunscrevem seus discursos. Para Lacan, a verdade tem estrutura de ficção, visto que a verdade propriamente dita é da ordem do impossível. Enlaçamos essa ideia com o que Lacan (1970-1971/2009) avança no seminário 18, do discurso com efeito de produção, de modo que compreendemos o discurso como efeito de construção de uma posição ativa do sujeito em sua narrativa.

Nestrovski e Seligmann-Silva (2000) em “Catástrofe e representação” ressaltam que um caráter próprio da experiência traumática é a literalidade, sendo um sintoma dessa experiência um transbordamento por excesso de Real que inviabilizaria a dinâmica de representação através de metáforas. O caráter também se presentifica no discurso dos sujeitos que vivenciaram cenas traumáticas, com o que pode ser entendido como uma fixação em uma posição passiva, de captura pela cena. Há uma captura que é produzida pelo trauma. Não só pela fixação ao evento ou aos eventos, mas a algo que segue ressoando do traumático, buscando ecos que levam ao retorno às cenas traumáticas. Nessa direção, o presente trabalho visa apostar no corpo em movimento na dança como uma via de suporte para que o sujeito se repositone em sua narrativa de um lugar passivo para ativo.

No seminário 11, “Os quatro conceitos fundamentais”, Lacan (1964/1998) trabalha a questão do trauma em sua articulação com o registro do Real. Na lição V, “Tiquê e autômaton”, ele apresenta esses conceitos. O primeiro é traduzido como encontro com o Real. Um encontro faltoso em que há repetição do traço, o qual faz furo, marca o corpo, “[...] um Real que escapole (p.55/56)”. É o que está para além da insistência dos signos, comandados pelo princípio do prazer. Para além do retorno. É nesse encontro com a falta

que se encontra a noção de trauma para Lacan, pois é da ordem do inassimilável da experiência.

A partir da repetição desse traço que marca o corpo é que apostamos na possibilidade de que, através do corpo em movimento na dança, algo da ordem do inconsciente se movimenta no sujeito. Já o autômaton trata-se da relação do sujeito com o Simbólico, sobre a repetição da cadeia de significantes – significante que se repete na narrativa. É o retorno do recalcado. Ambas noções fazem referência a um dos conceitos fundamentais para Lacan: a repetição. Para o autor, é através desse conceito que ocorre a reprodução, pois o que se manifesta nunca é o mesmo conteúdo original. Ele retoma nesta lição que a repetição, em sua verdadeira natureza, encontra-se velada na análise. Logo, não se repete, e sim se reproduz. A partir disso, frente ao sintoma traumático, Lacan fala em “fazer furo”, esvaziar de sentido esse sintoma, para então retirar a força dele. Ancoradas nisso, pensamos o corpo em movimento através da dança como possibilidade de o sujeito construir um bordeamento no furo do Real produzido pelo trauma.

1. METODOLOGIA

Esse trabalho se sustenta em uma abordagem qualitativa, de modo que para o estudo e seus desdobramentos, utilizou-se o método de pesquisa psicanalítica. Iribarry (2003) aponta dentre as características do método, não haver a necessidade de uma inferência generalizadora a partir dos resultados, cuja análise deles é Realizada a partir do significante e não do signo. A partir de uma experiência clínica, com oficinas de dança, produziu-se o material utilizado na pesquisa. Trata-se de um material escrito, nomeado de fragmentos clínicos, cuja composição se deu a partir da releitura de anotações pessoais após as oficinas, no período da experiência referida, bem como das memórias advindas no processo de releitura das anotações. Esse material escrito foi analisado a partir dos referenciais teóricos da psicanálise lacaniana e dispositivos de leitura-escuta (IRIBARRY, 2003). Resultou desse processo uma discussão teórico-clínica da experiência a qual será apresentada adiante.

Essa pesquisa se suscitou de um trabalho Realizado em uma unidade de internação psiquiátrica de um hospital público, onde ocorreram oficinas de dança e consciência corporal. A proposta surgiu da demanda por uma possibilidade de acolhimento do que foi nomeado pelos usuários do serviço e pela equipe como agressividade ou impulsos

agressivos. Esses sujeitos apresentavam dificuldades para construir narrativas sobre experiências traumáticas vivenciadas. Era um grupo de adolescentes e jovens adultos, do sexo masculino e feminino. Após as primeiras oficinas, surgiram rodas de conversa sobre como os participantes se sentiram, momento em que eles associaram sentimentos e memórias aos movimentos. A partir disso, levantamos a suposição de que algo do inconsciente se movimentou a partir do corpo em movimento na dança. Dos conteúdos trazidos nesses momentos, sob o método de pesquisa psicanalítica, produziu-se o material que serviu de análise para subsidiar essa discussão.

Para a discussão proposta neste artigo, apresentamos o seguinte fragmento de subsídio: Foi numa oficina de dança de hip hop. Eu havia introduzido um movimento base chamado bounce. A tradução livre que faço e julgo mais apropriada é a de balanço. É um balanço constante, que acompanha e marca o ritmo das batidas mais fortes e principais da música. Perguntei se eles já haviam pulado em cama elástica quando crianças. Assentiram. Falei que a ideia da sensação do bounce era semelhante à sensação ao sair de uma cama elástica: mesmo após descer, algo seguia mexendo. Seguiu-se a oficina. Após o término, uma das adolescentes presentes me fala rindo e com certo estranhamento que parecia que a sensação do movimento havia seguido com ela mesmo parada. Seu riso me contagia e pergunto se ela havia gostado da oficina. Sua resposta me surpreendeu ao dizer que sim. Ela começa a caminhar pelo pátio e me pergunta se eu poderia acompanhá-la. Conta-me que fazia tempo que não sentia "algo movimentar" nela. Brinco com o termo e pergunto o que estava se movimentando. - "Sei lá, sentimento? Será que eu tenho? Ou é só raiva?".

Não recorro o que lhe respondi na época, e por algum motivo não anotei isso. Mas em seguida, pela primeira vez - ao menos naquela internação e com aquela equipe (essa paciente possuía um histórico de anos de internação via judicial) -, ela me fala de sua raiva e de "algo que toma conta" dela. A surpresa que senti de sua resposta foi devido a até então nossa maior interação ter se dado alguns dias antes quando, no pátio, ela tivera o que era chamado de "ataques de raiva" - rapidamente atribuídos à abstinência química e, por isso, algo puramente orgânico. Simultâneo a isso, eu conversava com outra paciente do outro lado do pátio. Através do "canto do olho", percebo a adolescente se aproximar, e, junto a isso, uma cadeira de madeira atravessa o pátio e se espatifa a talvez um metro das minhas costas. Na conversa pós oficina ela então me conta que, nesse dia, havia ficado com ciúmes, pois me viu conversando, em atendimento, com um menino no qual ela estava interessada. Porém,

no dia desse "ataque de raiva", por protocolo de proteção dos usuários e equipe, essa adolescente foi contida e medicada com sedativos. A partir dessa primeira conversa que tivemos, segui acompanhando-a, tanto naquela internação como nas sucessivas que houveram, durante o meu período de um ano de trabalho nessa unidade. Seguimos em movimento.

2. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como referido acima, Realizamos a leitura-escuta do material escrito. Da leitura do fragmento clínico, decantaram significantes que foram interpretados em sua articulação com os referenciais teóricos lacanianos e discutidos também com teóricos da dança. A seguir, apresentaremos tais articulações. Thamer (2019) relembra que o “corpo” que interessa ao psicanalista em sua clínica trata-se justamente do corpo afetado pela linguagem. Ceccarelli (2011) versa sobre o corpo pela concepção psicanalítica que considera a dimensão simbólica, Real e imaginária, além da perspectiva biológica. É o corpo pulsional, atravessado pela história do sujeito e pelos investimentos libidinais recebidos pelos outros, orientados por fantasias e desejos. É desse corpo que debatemos neste trabalho.

O corpo também é o tambor da pulsão invocante que dele faz um corpo dançante. A música do Outro, a que chamamos de voz, entra no corpo e o faz dançar desde um simples tamborilar dos dedos até o teatro-dança da Pina Bausch. O corpo tem balanço – balanço do mar como dizia Vinicius de Moraes – mas esse balanço são as ondas sonoras que o poeta captou na música que fazia a garota de Ipanema balançar seu corpo a caminho do mar. (Quinet, 2010, p. 1).

Em 1953, no texto “Função e campo da fala e da linguagem”, Lacan (1953/1998) apresenta o corpo pela dimensão do Simbólico, pela sua articulação com a linguagem. O primeiro corpo do sujeito é o corpo do Outro, e “[...] este Outro corpo é a linguagem.” (Soler, 2021, p.314). Lacan (1953/1998) refere a condição não imaterial da linguagem e nomeia a fala como um “dom de linguagem” (Lacan, 1953/1998, p.301). Ele indica que a linguagem se trata de um corpo sutil, mas que, ainda assim, é corpo. Desse modo, ele coloca que inclusive o discurso - as palavras - pode se tornar objeto de erotização, de forma a incidir no corpo. Nos ocorre também, em retomada ao fragmento, que o corpo também incide nas palavras. Pois a raiva e o “algo que tomava conta” da jovem referida, só foi para palavra a partir do

corpo em movimento na dança. Os contatos da primeira autora com essa jovem até então, não envolviam trocas que apresentavam processos subjetivos a respeito dessas manifestações nomeadas pela equipe como “ataques de raiva”. Eram recorrentes episódios nos quais se supunha que algo incomodava a jovem a partir de atitudes dela como agressão física a outros usuários do serviço e mesmo à equipe, quebrar móveis do espaço, socos e chutes contra a parede e afins. Entretanto, nas tentativas de acolhimento psicológico frente a essas situações, suas respostas eram gritos ou repetições das atitudes citadas anteriormente.

Trazemos como resultado da análise do fragmento compartilhado uma hipótese de que a “condanção”, termo proposto por Lacan (1975-76/2007), condensaria algo do Real, da instância do traumático, de modo a produzir um saber fazer com o sinthoma. O termo condanção foi proposto por ele ao final da lição “A escrita do ego” no seminário 23, em um jogo de palavras entre “dança” e “condensação”. Em função disso, pensamos o corpo em psicanálise não apenas como uma dimensão de suporte do significante, mas também como possibilidade de produção e abrigo do significante. Esse pensamento se construiu a partir da hipótese decorrente de que, nas oficinas, ao movimentarem o corpo na dança, algo do inconsciente dos sujeitos também se movimentou. Retomamos o trecho do fragmento: Conta-me que fazia tempo que não sentia "algo movimentar" nela. Brinco com o termo e pergunto o que estava se movimentando. - "Sei lá, sentimento? Será que eu tenho? Ou é só raiva?".

No seminário 23, “O sinthoma”, a partir da escrita de James Joyce, Lacan (1975-1976/2005) revê sua teoria da topologia dos nós a partir da análise da relação de James Joyce com a linguagem. O corpo se faz muito presente neste seminário. Na lição I, “Do uso lógico do sinthoma ou Freud com Joyce”, Lacan (1975-1976/2005) faz referência ao *savoir-faire*, um saber fazer do qual a verdade não é produto. A verdade é colocada aqui como relativa, sendo uma escolha a via pela qual ela vai ser tomada. Adiante, nesta lição, apresenta que “[...] as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer” (p.18), o que coloca a pulsão como efeito de linguagem. A partir disso, pensamos um dizer com o corpo, não apenas pela palavra, mas um dizer através da sua dimensão de produção de significantes.

O autor postula que para que ressoe outra palavra do sinthoma, é necessário que o corpo seja sensível. Na lição II, “Do que faz furo no Real”, Lacan (1975-1976/2005) apresenta o Real não como ligado ao corpo, mas como diferente dele. Ele coloca o corpo e a linguagem

como pólos constitutivos do sujeito do qual o “Real é que faz o acordo” (p.40). Essa articulação é retomada na lição IV, “Joyce e o enigma da raposa”, com a afirmação de que o falasser crê que tem o corpo e, por isso, o adora. O autor pontua que na Realidade, não se tem o corpo, mas que essa é a única consistência do falasser. Por isso, ele indica na lição seguinte que o que pensa é o corpo. Na lição VIII, “Do sentido, do sexo e do Real”, ele apresenta que é com o próprio corpo que se dá suporte ao inconsciente, de modo que esse esteja referenciado no corpo, apesar de não ser o corpo. O que reafirma a diferenciação entre corpo e Real, do início do seminário. É o corpo que mantém o nó do sinthoma e do inconsciente (Lacan, 1975-1976/2005).

Guerra e Moreira (2023) a partir de um trabalho no qual memórias de jovens foram transformadas em atos criativos por artistas de diferentes modalidades, propuseram pensar que nasceu desses atos um saber-fazer com os pedaços de Real desses jovens. Elas apontam que foram mobilizados pulsional e politicamente cada falasser a partir desses atos criativos. Isso nos interessa para pensar também que a partir da oficina Realizada, algo do pulsional foi mobilizado nos sujeitos e, principalmente, na jovem apresentada no fragmento compartilhado. Assim, pensamos que o corpo em movimento na dança se apresentaria como um saber fazer com o sinthoma, ao propiciar para o sujeito um amparo para transpor o litoral do registro da experiência para a palavra. Daquilo manifesto no corpo e através dele - as atitudes nomeadas como agressivas - supomos que algo foi mobilizado para que dos atos referidos, a palavra pudesse vir a surgir. Primeiro a posteriori das ações e mais adiante por vezes, antes das ações. Se antes essa jovem partia para as ações de forma imediata, como por exemplo nas tentativas de fuga da unidade, com o tempo essas fugas passaram a ser anunciadas para mim em conversas que também, com o tempo, passaram a narrar os motivos de suas fugas planejadas - e as vezes concretizadas. Desse modo, inferimos que o corpo em movimento na dança serviu de abrigo além de decantar novos significantes, a partir do ravinamento do significado, tendo como efeito uma possibilidade de historicização da experiência traumática para os sujeitos.

Para “marcarmos um ritmo” de seguimento deste trabalho, apresentamos aqui uma citação direta de Leda Martins em “Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela” de 2021: “Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se Realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos e nos quais se

compõe” (p.93). Para avançar, no trabalho partimos da sugestão que Lacan (2003) apresentou em “Lituraterra”, da letra como suporte material do significante e como litoral entre o campo do Simbólico e do Real. Aqui, letra é tomado como uma noção conceitual da qual nesse texto, Lacan (2003) a situa num litoral e faz a analogia de uma fronteira entre um campo do saber e outro. Fazemos uso da noção de letra e de sua condição litoral, entre saber e gozo. Sabe-se que a partir da letra se faz ficções possíveis para o sujeito transmitir algo da experiência e passar do registro desta para a palavra. Entendemos aqui que a letra se refere à algo que antecede o significante, ela o constitui mas não é ele. É dessa condição da letra que Lacan (1971/2009) questiona se seria possível constituir um discurso que não seja emitido por um semblante, ou seja, um discurso com efeito de “quebra”, em suas palavras, que possua efeito de produção.

Essa ideia é aprofundada e inclusive dá nome ao seminário 18, “De um discurso que não fosse semblante” (LACAN, 1971/2009), em que o autor investiga se haveria a possibilidade de um discurso que não fosse da ordem do semblante. Ou seja, um discurso que não fosse da ordem do significante - visto que o autor indica, na primeira lição, “Introdução ao título desse Seminário”, que “[...] o semblante é o significante em si” (p. 14). Nas atitudes nomeadas como agressivas da jovem apresentada no fragmento, a primeira autora apostou que houvesse uma mensagem a ser transmitida, mas em uma linguagem particular. Do corpo movimentado nas oficinas de dança, se supõe que a mensagem, ou algo dela, se movimentou para se transmitir em vez de ato, através da fala. Com o tempo, após as oficinas de dança, conversas com essa jovem iam se construindo através das quais ela gradativamente veio a narrar suas experiências traumáticas, inaugurando com uma cena de testemunho da morte de seu pai. Ressalta-se que não se pretende aqui analisar o caso em si, mas sim fragmentos clínicos que mobilizaram o interesse por se debruçar sobre o reverberou das oficinas de dança.

Em seu seminário 20, “Mais, ainda” (1972-1973/1985) na lição III, “A função do escrito”, Lacan indica que “A letra, lê-se, como uma carta.” (p.39), retomando que, no discurso analítico, é disto que se trata e além, pois não se restringe de forma alguma ao dito. Inclusive, é enfatizado que a letra se refere ao além do que o sujeito diz. A questão se encontra no que ele nomeia como função do que se lê. Mais adiante na mesma lição, Lacan (1972-1973/1985), demarca que a escrita, de forma alguma é do mesmo registro do significante. O escrito, segundo ele, só se suporta pela função de significação. Por isso,

compreendemos que em Lituraterra, Lacan (2003) destaca o efeito da escrita como sendo o ravinamento do significado, esse ato que produz ruptura do significado e do qual se apresenta como efeito aquilo que constitui o significante. Nesse ato de ruptura compreendemos ser possibilitado espaço para o sujeito historicizar suas experiências e construir um saber sobre si em separação daquilo que é falado dele pelos outros. Há diferença entre o escrito propriamente dito e o efeito da escrita. Estas considerações são retomadas a fim de propormos o que nos ocorreu de semelhança de efeito entre escrita e dança. Pode o corpo em movimento na dança ter efeito de escrita, sob a aposta de que ele produza um efeito de ravinamento do significado, do qual decante o significante? Através da oficina de dança, teria sido inaugurado um movimento novo na jovem do fragmento, para que viesse a ser construído um ravinamento dos significados que a rodeavam - agressiva, violenta... - para que daí, pudesse decantar novos significantes? Afinal, Dantas (1998) nos lembra que:

Ao dançar, os homens e mulheres não apenas reinventam movimento, tempo e espaço, mas tomam-se personagens, tornam-se aparições: a dança cria um jogo de forças, torna visível no corpo e nos movimentos todo um universo de ações e significados diversos do cotidiano (Dantas, 1998, p.22).

Ana Costa (2009), no texto “Litorais da psicanálise”, retoma duas condições referentes à letra: sua condição de resto e de tentativa de inscrição. Quanto à última, faz referência à necessidade de o sujeito tentar transmitir uma experiência que é, na verdade, intransmissível. Ela associa esse caráter ao fato que, em alguma medida, essa experiência, tal como a letra, encontra-se apoiada no corporal, no pulsional. Por isso, a letra se encontra na fronteira, situada em um litoral entre as experiências e a racionalidade. A partir da letra se faz ficções possíveis para transmitir algo da experiência. Entretanto, a autora aponta que há situações em que não há ficção que possibilite amparo suficiente para transpor esse litoral entre experiência e racionalidade. Em que não há racionalidade possível entre razão e angústia. Momentos estes que são da ordem do Real, do traumático.

Na lição V do texto antes referido “Tiquê e autômaton” do seminário 11, “Os quatro conceitos fundamentais”, Lacan (1964/1998) retoma a concepção de trauma como necessitando ser tamponado pela homeostase subjetivante. Ele a contrapõe com o argumento de que observava como conservada a insistência do trauma a se fazer lembrar. Ele faz referência ao ressurgimento do trauma através da repetição nos sonhos, apontando que é com o rosto desvelado que o trauma reaparece. Nesse autômaton, nesse sintomático,

observa-se a rede de significantes que se repete. Entretanto, nessa repetição se demanda um novo, pois há uma referência ao que é da ordem do inassimilável, do registro do Real, do tiquê. É onde se articula o trauma com o gozo, pois a repetição remete a uma rememoração que não se trata da lembrança, mas sim de um ponto, um furo, que não cessa de não se inscrever - e de tentar se inscrever. Na articulação com o fragmento partilhado, supomos que as repetidas atitudes de agressividade, posteriormente nomeadas pela jovem como efeito de “ser tomada pela raiva”, se tratavam de uma tentativa de inscrição de um excesso. Em função disso, Pratta (2016) apresenta que frente ao inassimilável, resta ao sujeito construir um saber, criar algo. Com o tempo, com muitas conversas, acolhimentos e oficinas de dança, essa jovem foi aos poucos construindo um saber a respeito de suas atitudes. Não que elas tivessem cessado totalmente, porém, em vez de ser “tomada pela raiva” ela passou a “tomar a raiva” para se expressar de outras formas - tanto pela palavra quanto pela dança.

Propõe-se aí uma torção necessária para a inscrição de algo do trauma, através da procura de novos acessos e saídas para os excessos não representáveis dessa experiência para que então se inaugurem novas possibilidades de significação, - não para reparar ou restaurar, mas a fim de tornar suportável a repetição dos excessos não representáveis. Repetição que, conforme Teixeira (2020), possibilita a construção de outras representações, mesmo que parciais, para o não representável. Trata-se de um deslocamento do Real, do ato, para o discurso, da ordem do Simbólico, movimento que apostamos que pode também ocorrer através do corpo em movimento na dança. É nesse corpo, concebido como suporte e produtor de significantes, que se instalam os restos da tentativa de inscrição do trauma, pois é através do corpo que se acessa a linguagem – e o que escapa dela também.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, pensamos o corpo como a instância que dá suporte ao trauma, em sua dimensão de furo, mas que, simultaneamente, oferece a possibilidade de bordeamento desse furo. Nessa perspectiva, o corpo se torna operador dos acessos e saídas para os excessos não representáveis. É a partir dele que compreendemos ser viável pensar a construção de um saber, a produção de algo frente ao inassimilável do trauma. Trata-se de um saber fazer com o sintoma, através do corpo. Nessa direção, cabe trazermos aqui o artista da dança e doutor em filosofia Braidão (2017), cujo trabalho “O ato de dançar como exercício de ficção”

apresenta que o ficcional na dança se constitui na própria execução do ato. O autor propõe que, a partir do corpo dançante, o que se apresenta são atos de ficção, como atos de artifício que dizem respeito àquilo que se é por si só. Ele se refere à condição artefactual da dança como uma condição constitutiva, mas também atormentadora que, entretanto, em sua ambivalência, libera o sujeito para outras possibilidades. Segundo o autor, o ato de dançar “des-significa” e “des-Realiza”, tal como um pensar que “dis-pensa” mediações ao se fazer sentido. A partir disso é que a dança vem a instaurar sentido e, assim, seu efeito de ficção.

Em função disso, em articulação com o fragmento clínico do trabalho aqui apresentado, propomos pensar o corpo em movimento na dança como uma possibilidade de suporte para que o sujeito possa ficcionalizar algo de sua experiência traumática. Assim, pensando o corpo em movimento na dança como um saber fazer com o sintoma, apostamos num efeito de escrita de si através da dança de modo que, a partir do ravinamento do significado decantem novos significantes. Como desdobramentos da reflexão aqui compartilhada, retomamos a pergunta que Lacan (1971/2009) apresentou na lição “Sobre lituraterra” do seminário 18: “Será possível, do litoral, constituir um discurso tal que se caracterize [...] por não ser emitido pelo semblante?”. Desse ponto, construímos outra pergunta, desdobramento deste trabalho: Será possível, do litoral, constituir um discurso que se caracterize como tal?

REFERÊNCIAS

BRAIDA, C. R. **O ato de dançar como exercício de ficção**. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2017.

CECCARELLI, Paulo Roberto. **Uma breve história do corpo**. In: LAGE, E.; TARDIVO, L. (org.). **CORPO, ALTERIDADE E SINTOMA: diversidade e compreensão**. São Paulo: Vetor, 2011. p. 15–34.

COLOMBERO, R. M. **DANÇAS URBANAS: uma história a ser narrada**. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2011.

COSTA, Ana. **Litorais da psicanálise**. Psicologia & Sociedade, São Paulo, 2009.

DANTAS, M. **DANÇA: FORMA, TÉCNICA E POESIA DO MOVIMENTO: na perspectiva de construção de sentidos coreográficos.** 1996. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

GUERRA, A. M. C.; MOREIRA, J. C. **NARRATIVAS MEMORIALÍSTICAS: metodologia de pesquisa psicanalítica de fenômenos sociais complexos.** Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2023.

IRIBARRY, Isadora N. **O que é pesquisa psicanalítica?** *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 115–138, 2003. DOI: 10.1590/S1516-14982003000100007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982003000100007>. Acesso em: 17 jan. 2026.

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

_____. **O SEMINÁRIO, LIVRO 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. **O SEMINÁRIO, LIVRO 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. **O SEMINÁRIO, LIVRO 18: de um discurso que não fosse semblante.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **O SEMINÁRIO, LIVRO 20: mais, ainda.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. **O SEMINÁRIO, LIVRO 23: o sinthoma (1975–1976).** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARTINS, Leda Maria. **PERFORMANCES DO TEMPO ESPIRALAR: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOREIRA, J. de O.; OLIVEIRA, N. A.; COSTA, E. A. **PSICANÁLISE E PESQUISA CIENTÍFICA: o pesquisador na posição de analisante**. Tempo Psicanalítico, Rio de Janeiro, v. 50, n. 2, p. 119–142, 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382018000200007. Acesso em: 17 jan. 2026.

NOGUEIRA, F. R. C. **O ESTATUTO DO CORPO NA PSICANÁLISE DE LACAN: da construção do imaginário à formalização do objeto a**. 2017. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

PRATTA, N. A. **(RE)INVENÇÃO DE UMA BAILARINA: um acidente... um corpo... uma dança**. 2016. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

QUINET, Antonio. **Com la língua no corpo**. Paris: Fóruns do Campo Lacaniano, 2010.
SESC SÃO PAULO. **CULTURA HIP HOP: resistência e filosofia das ruas – os anos 1980**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2022.

TEIXEIRA, R. F. **FRAGMENTOS DA HISTÓRIA: testemunho, história e memória a partir de “você vai voltar pra mim e outros contos”**. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicanálise, Clínica e Cultura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

THAMER, E. **O homem “fala com seu corpo”**. In: SOLER, Colette. **O EM-CORPO DO SUJEITO: seminário 2001-2002**. Salvador: Ágalma, 2019.